Une histoire de l'engagement dans le rap en France : positionnements artistiques, thématiques sociopolitiques et représentations publiques du rap en France (1990-2008)

Marin Charvet

▶ **To cite this version:**

Marin Charvet. Une histoire de l'engagement dans le rap en France : positionnements artistiques, thématiques sociopolitiques et représentations publiques du rap en France (1990-2008). Histoire. 2016. dumas-01375891

HAL Id: dumas-01375891

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01375891

Submitted on 3 Oct 2016

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.

Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne
UFR 09 – Histoire

Marin CHARVET

Une histoire de l'engagement dans le rap en France

Positionnements artistiques, thématiques sociopolitiques et représentations publiques du rap en France (1990 - 2008)

Master 2 Recherche Histoire de l'Afrique
sous la direction de Pierre BOILLEY

Illustration : couverture de Kery James, album *À l'ombre du show-business* (2008)

« Tout vide (non accepté) produit de la haine, de l'aigreur, de l'amertume, de la rancune. Le mal qu'on souhaite à ce qu'on hait, et qu'on imagine, rétablit l'équilibre »

Simone Weil, *La pesanteur et la grâce*, 1947

« T'as vu personne demande pardon
Dis-moi, comment tu veux qu'on excuse ? »

Fabe, « Au fond de nos cœurs », *Détournement de son*, 1998

« On chante notre sale rage depuis le commencement
Mais comme les problèmes sont les mêmes, c'est un éternel recommencement... »

Youssoupha, « Éternel recommencement », *À chaque frère*, 2007

Avant-propos

Avant d'entamer le sujet de ce mémoire, il convient d'effectuer ici quelques remerciements. Merci, tout d'abord, à mon directeur de recherche, Monsieur Pierre Boilley, dont le suivi et les conseils, ces deux dernières années, auront constitué un soutien précieux pour l'entreprise et l'achèvement de ce mémoire. Merci, également, à Madame Elena Vezzadini pour m'avoir poussé, lors de la soutenance de mon premier travail, à élargir ma bibliographie, à lire des ouvrages de philosophie et de littérature qui m'auront apporté des éléments de réflexion nouveaux. Je remercie par ailleurs les membres de ma famille, ainsi que mes collègues étudiants de l'IMAF et de l'Université Paris 1, pour leur intérêt, leurs idées et leurs questions qui auront soutenu et alimenté le travail de réflexion problématique entrepris autour de mon sujet. Pour l'apport intellectuel de leurs travaux pionniers sur le rap, leur travail de défrichage sans lequel l'entreprise réalisée ici eut été infiniment plus laborieuse, je souhaite enfin exprimer ma gratitude à l'égard de chercheurs tels que Christian Béthune, Karim Hammou, Morgan Jouvenet, Georges Lapassade, Stéphanie Molinero, Olivia Maironis ou encore Anthony Pecqueux et tous ceux qui partagent, ont partagé et continueront de partager mon intérêt pour l'histoire immédiate et les musiques dites « populaires ».

Introduction

La première question qui inspira l'écriture de ce mémoire fut la suivante : quelle a été la place de la critique postcoloniale dans le rap en France ? D'une manière plus générale, comment expliquer la récurrence, dans les textes de rap, des thématiques relatives à l'Afrique et aux Africains ? L'intention première était ainsi de dégager les problématiques sociopolitiques contemporaines entourant la question postcoloniale en France en utilisant l'exemple du rap. Mais la lecture d'une partie des travaux universitaires ayant été écrits sur le rap en France décentra ce point de vue. Le travail de recherche effectué par le sociologue Morgan Jouvenet, dont le premier ouvrage paru en 2006 s'intitulait *Rap, techno, électro... le musicien entre travail artistique et critique sociale*[1] et qui portait donc sur les situations paradoxales auxquelles pouvaient être confrontés des artistes à la fois « populaires » et « engagés », eut une influence déterminante. L'autre travail de référence pour la définition du sujet de ce mémoire fut celui du sociologue et historien Karim Hammou intitulé *Une histoire du rap en France*[2], version abrégée de sa thèse qui portait sur la constitution d'un monde social professionnel du rap en France et sur les processus historiques qui avaient mené à la transformation du rap en un genre musical intégré à l'industrie musicale. À partir de ces travaux, qui mettaient en lumière l'importance des discours sur l'art et du contexte économique, se dessina les fondements d'une réflexion plus générale quand au concept d'« engagement » en musique dite « populaire ». Ainsi se dessinèrent trois grilles de lecture contextuelles utiles à l'interprétation du phénomène de l'« engagement » dans le rap en France : un contexte politique (les questions d'histoire et d'actualités commentées par les rappeurs et la manière dont ces commentaires étaient reçus), un contexte artistique (la mouvance, dans le temps, des définitions esthétiques et sociales du rap produites par les artistes eux-mêmes) et un contexte économique, enfin, concernant l'intégration progressive du rap aux institutions et aux industries culturelles.

Rap, œuvre d'art et engagement

Les relations entre art et engagement ont constitué une question philosophique et politique soulevée, par exemple, par Jean-Paul Sartre dans ses écrits sur la littérature. Selon ce philosophe, l'outil littéraire pouvait permettre à celui qui l'employait de charger les mots de signifiants, de développer un enchaînement d'idées rationnel, idée qu'il synthétisait à l'aide de la formule suivante :

1 Morgan Jouvenet, *Rap, techno, électro... le musicien entre travail artistique et critique sociale*, Paris, éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2006, 290 p., p.27

2 Karim Hammou, *Une histoire du rap en France*, Paris, La Découverte, 2012, 304 p.

« l'empire des signes, c'est la prose[3] ». Les idées sociopolitiques développées dans un texte littéraire – ou dans un texte de rap – relèvent-elle pour autant d'un acte politique ? Dans un article sur le « rap de fils d'immigrés[4] », le politologue Pierre-Alain Clément soulignait la nécessité de « définir le politique à partir d'une définition qui inclut des formes non traditionnelles de participation politique » pour comprendre les relations entre art et engagement. Renvoyant au travail de Colin Hay, l'un de ses confrères, le chercheur écrivait ainsi que « des actions très variées relèvent de la participation politique, de la parole à l'action […] en passant par des formes de non-participation […] ou des conversations « de tous les jours » » et concluait que « s'approprier et alimenter le débat public, y compris en dehors de la sphère publique, est un acte politique[5] ». Selon cette définition, il est possible de considérer qu'en entrant en contact avec l'espace public, par l'intermédiaire de l'écriture de textes, de la production de disques, d'entretiens donnés dans la presse et à la télévision, mais aussi à travers leurs relations avec le monde politique institutionnel, les rappeurs se sont « engagés » ; que leur œuvre a participé à l'élaboration d'idées politiques.

Il a fallu éviter l'écueil, très présent dans les travaux de sociologie et les articles de presse du début des années 1990, qui consiste à considérer le rap comme une production culturelle homogène exprimant le « malaise des banlieues » et la démarche des rappeurs comme inévitablement sociopolitique. Ainsi, si ce travail prend en compte l'ensemble du « monde social professionnel du rap » décrit par Karim Hammou, il s'intéresse aux textes et au discours d'un nombre plus réduit d'acteurs : les rappeurs professionnels politisés. Il a ainsi fallu entreprendre une sélection subjective, dont il convient d'expliquer ici les modalités. Ont été étudiés les discours et les œuvres des rappeurs professionnels ayant sorti au moins un album studio et dont une partie importante de l'œuvre avait été consacrée à l'expression de constats ou de prises de positions sociopolitiques. Certains des artistes analysés dans ce mémoire ne correspondent pas exactement à cette définition, dans le sens où l'ensemble de leur œuvre ne peut pas être qualifiée de « politique ». Ils ont néanmoins été retenus du fait de la récurrence, dans l'ensemble de leur œuvre, de certains thèmes sociopolitiques. Cela a par exemple été le cas du rappeur Booba, dont l'œuvre comporte un nombre important de références à la traite négrière et aux revendications postcoloniales qui ne s'inscrivent pas *a priori* dans une démarche artistique et politique soutenue. La récurrence de ces thèmes constituaient toutefois un signe de leur intérêt et justifié l'analyse des textes de ce rappeur. L'existence d'un engagement politique hors du cadre discographique, enfin, n'a pas été déterminant dans la sélection des acteurs.

3 Jean-Paul Sartre, *Situations, III*, Paris, Gallimard, 2013, p.19

4 Catégorie proposée par le groupe La Rumeur à la fin des années 1990, dont l'un des membres, Ekoué, a d'ailleurs lui-même suivi une formation en sciences politiques.

5 Pierre-Alain Clément, « La signification du politique dans le rap. L'exemple du « rap de fils d'immigrés » (1997-2012) », *Cultures & conflits*, 97, 2015, p.124

Les sources

Le travail présenté ici s'intéresse aux positionnements artistiques des rappeurs, aux textes de leur morceaux et à leur représentation dans l'espace public. Il traite en conséquence deux grands types de sources : des sources discographiques et des sources de presse. En ce qui concerne les sources discographiques, l'essentiel des textes de morceaux de rap sortis entre 1990 et 2000 a été traité. À partir des années 2000, il a fallu affiner la sélection – le nombre d'albums professionnels croissant et devenant trop lourd à traiter – en choisissant ceux dont le contenu était indiscutablement sociopolitique et en traitant aussi les albums dont le succès, vis-à-vis du grand public, avait été assez important pour avoir une influence dans l'espace public. La grande majorité de ces textes a été consultée sur le site *Genius*, répertoire participatif de textes de musique populaire en ligne spécialisé sur le rap. D'autres informations sur les albums (année de sortie, maison de disque, crédits artistiques) ont été glanées sur le site *Discogs*, base de donnée participative, elle aussi. Si l'utilisation de tels sites internets doit induire une attitude de prudence quand à leur contenu, produit par les internautes, il faut souligner que ceux-ci disposent d'un système de modération et de contrôle efficace qui permet de leur accorder une certaine confiance. Dans le cas où des doutes subsistaient quand à ce contenu, les informations ont ainsi été croisées avec celles d'autres sites internet, notamment commerciaux, contenues dans leur catalogue.

En ce qui concerne les sources de presse, elles se divisent en plusieurs branches : les sources de presse écrite spécialisée, les sources de presse écrite généraliste et les émissions de télévisions. Dans la majorité des cas, ces sources ont été consultées sur internet. Trois corpus ont été étudiés de manière quasi-intégrale : les archives – papier – du magazine *L'Affiche*, diffusé de 1989 à 2002 et consultées à la Bibliothèque nationale de France ; les archives de l'émission musicale *Taratata*, diffusée depuis 1993 et consultée sur son site internet ; les archives, enfin, du webzine *L'Abcdrduson*, créé en 2001 et mises à disposition sur son site. La partie la plus importante des sources de presse généraliste a été recherchée et consultée sur internet, notamment sur le site du journal *Libération* qui fut l'un des pionniers de la transition numérique et dont une partie des articles publiés depuis 1994 a ainsi été mise à disposition. En ce qui concerne les émissions de télévisions généralistes et spécialisées, elles ont été pour la plupart consultées sur *YouTube* et dans le fond d'archives numérisé de l'Institut National de l'Audiovisuel.

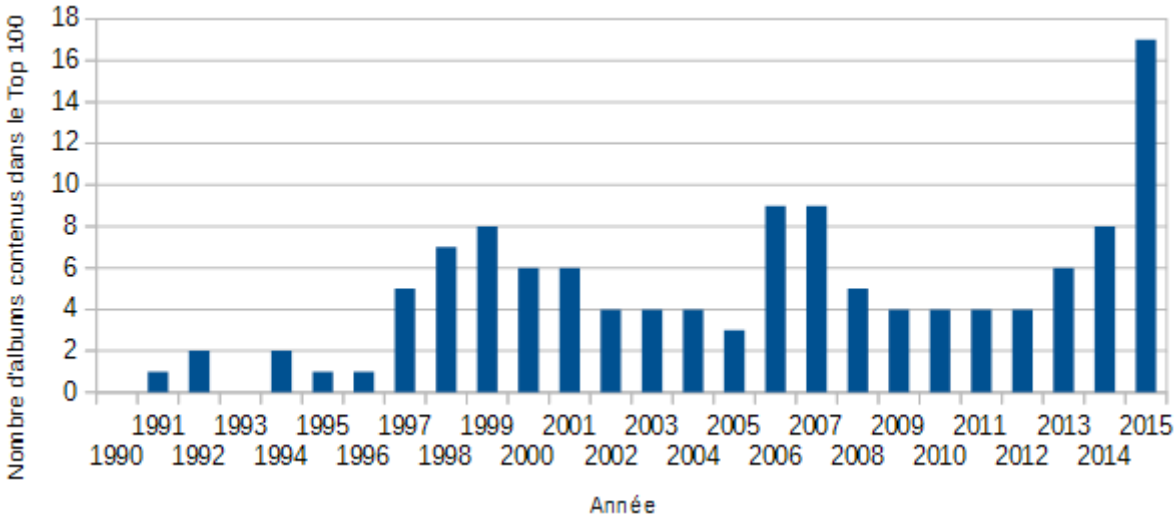
Le découpage chronologique

Si ce mémoire est articulé autour de trois ensembles thématiques déjà évoqués – les discours artistiques, les textes de rap et les rapports entretenus par les rappeurs avec l'espace public – et qui seront détaillés par la suite, il s'attache néanmoins à écrire une histoire chronologique. Les trois axes de recherche de ce mémoire se retrouvent ainsi en sous-partie de trois grandes parties chronologiques, définies et articulées selon certaines dates-clé qu'il convient ici de justifier.

Dans un premier temps, ce travail portait sur une période très large, débutant en 1990 et s'achevant en 2015. Toutefois, une contrainte de temps a contraint à la réduction de son étendue, finalement arrêtée en 2008, date qui correspond à peu près au début de la transition numérique de l'industrie musicale en France. Les trois grandes parties autour desquelles sont articulées ce travail correspondent aux trois périodes chronologiques suivantes : 1990-1995, 1995-2003 et 2003-2008. La première période (1990-1995) correspond à l'émergence des premiers artistes professionnels de rap en France. Le choix de la date de 1995 pour ouvrir la seconde période (1995-2003) est à la fois lié à l'augmentation du nombre de disques de rap à partir de cette époque, à l'achèvement de la constitution du « monde social professionnel » du rap en France et à un contexte politique marqué par le retour de la droite au pouvoir et la libération d'une parole réactionnaire notamment liée à la montée en puissance électorale du Front National. La date de 2003, qui ouvre la troisième période (2003-2008), correspond enfin à l'essor d'une nouvelle génération d'artistes et à la croissance en influence de la radio Skyrock sur le monde professionnel du rap. Elle concorde également avec l'arrivée de Nicolas Sarkozy au ministère de l'Intérieur et à une récurrence inédite, dans les textes de rap, de réflexions sur les aspects spirituels et politiques de la religion musulmane, sur l'identité historique et culturelle et sur la place politique et sociale des individus d'origine africaine en France.

Le découpage chronologique de ce mémoire s'articule donc à la fois autour d'éléments de contexte artistiques, économiques et politiques. Il faut préciser qu'il a un temps été question de baser ce découpage sur l'histoire économique des ventes d'album de rap en France, qui permet d'identifier trois dynamiques d'essors et de crises – relatives – correspondant aux périodes 1990-1999, 2000-2007 et 2008-2015. Ces dynamiques, perceptibles dans le tableau présenté ci-après, ont été prises en compte dans le développement de ce travail.

Le succès commercial du rap en français en France[6]



Une histoire de l'engagement dans le rap en France

Dans un premier temps, cette étude s'est intéressée aux discours des artistes : si les écrits des rappeurs ont été le fruit de leur imagination, ils ont aussi été le produit d'un contexte artistique particulier. L'étude des positionnements exprimés par les rappeurs dans la presse spécialisée a permis, dans cette optique, de faire l'histoire des débats et des conflits artistiques, ainsi que celle de l'émergence de sous-genres au sein du monde professionnel du rap. Dans son travail de recherche sur la « critique sociale » produite par les musiques « nouvelles » qu'étaient, au début des années 2000, le rap et les musiques électroniques, Morgan Jouvenet écrit que « l'histoire du genre doit aussi être une histoire du nom du genre et de ses définitions dominantes, de la manière dont il émerge et se banalise au fil des controverses », notant que « le succès d'une définition dépend de sa propension à favoriser les débats, à « organiser des désaccords »[7] ». Le rap, depuis le début des années 1990, a souvent été perçu et représenté comme une musique critique, politisée, engagée. L'existence des catégories « rap politique » et « rap conscient », utilisées aujourd'hui dans le vocabulaire des auditeurs, des journalistes et des artistes eux-mêmes, illustre bien cet état de fait. Le premier axe de recherche de ce mémoire a donc été d'analyser le rôle joué par le discours des artistes dans la construction de définitions divergentes du rap en France. Comment l'idée de « rôle social » du rap a-t-elle été construite ? Quelles ont été les positions des rappeurs vis-à-vis de

6 Tableau réalisé à partir des bases de données des sites infodisc.fr et snepmusique.com

7 Morgan Jouvenet, *Rap, techno, électro... le musicien entre travail artistique et critique sociale*, Paris, éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2006, p.15

l'industrie du disque, considérée comme partie d'un système politique et économique ? Quels ont été les conflits artistiques entourant l'apparition de nouveaux genres esthétiques et narratifs *a priori* apolitiques ? Comment a évolué l'ensemble de ces positionnements à mesure de l'intégration des artistes de rap aux industries culturelles ?

Le second axe de recherche de ce travail s'est articulé autour de l'analyse de textes de morceaux de rap, qui furent donc en partie, comme cela vient d'être évoqué, le produit des discours étudiés en premier lieu. Il faut noter qu'un texte de rap constitue, au même titre qu'un roman ou qu'un poème, une œuvre fictionnelle, même lorsque son auteur s'est volontairement inscrit dans une perspective réaliste ou autobiographique. L'étude réalisée ici évite donc d'analyser les écrits des rappeurs au premier degré ; elle tente au contraire de les lier entre eux, de les aborder dans leur ensemble pour étudier, dans une perspective sociopolitique, leurs dominantes thématiques, c'est-à-dire les éléments de discours sociopolitiques qui y ont figuré de manière récurrente. Si les morceaux politisés, qui constituent des œuvres fictionnelles, ne sont pas à proprement parler des manifestes ou des discours politiques, ils peuvent témoigner de l'existence et de la vigueur des revendications et des idées qui se sont manifestées à l'époque de leur écriture. L'historien et journaliste Alain-Gérard Slama, dans un article sur Alain Thibaudet, le « père de l'histoire littéraire des idées », notait dans cet ordre d'idées que « là où l'histoire économique et sociale ne peut expliquer qu'une partie des motivations des acteurs, la littérature, par définition, donne le tout. […] En éclairant le lecteur sur l'outillage mental d'une époque, en lui faisant découvrir son épaisseur et ses facettes, elle l'oblige à entrer dans son intelligence[8] ». La recherche des thématiques récurrentes des morceaux de rap a été effectuée par la lecture et l'analyse des textes ; s'il fut un temps question de faire usage de la lexicométrie et des méthodes de l'histoire quantitative, la contrainte de temps et l'épaisseur du corpus étudié ont rendu cette démarche impossible. Quels ont été, dans les textes de rap, les thèmes sociopolitiques dominants ? Quelle a été leur évolution dans le temps ? De quelle manière la récurrence de certains thèmes a-t-elle pu être liée à certains positionnements artistiques ? En quoi ces thèmes ont-ils pu renvoyer à des éléments d'actualité et d'histoire politique et sociale ?

Les dernières questions posées par ce travail de recherche ont enfin concerné les rapports entretenus par les artistes de rap avec l'espace public. L'étude des relations entre les rappeurs et la presse généraliste, le monde intellectuel, de la culture et des institutions a permis d'analyser la manière dont leur œuvre et leurs débats avaient été perçus et commentés ; la manière dont le rap, et notamment le rap politisé, était entré en contact avec l'espace public et y avait été représenté. Dans un ouvrage qu'il consacrait à « l'espace public », le philosophe Thierry Paquot définissait ce dernier

8 Alain-Gérard Slama, « Albert Thibaudet, père de l'histoire littéraire des idées », *Le Débat*, 150, 2008, p.15

comme « le lieu du débat politique, de la confrontation des opinions privées que la publicité s'efforce de rendre publiques, mais aussi une pratique démocratique, une forme de communication, de circulation des divers points de vue[9] ». Ont été ainsi analysés les rapports entretenus par les artistes de rap avec les médias, notamment spécialisés, chargés de leur promotion ; avec la presse écrite généraliste ; avec les journalistes et invités d'émissions de divertissement politiques et culturelles ; les débats, polémiques et conflits, enfin, entretenus avec le monde institutionnel et politique, relayés dans le même espace médiatique. Si une telle étude ne pouvait être que partielle, dans le cadre d'un travail à dimension réduite, elle s'est ici principalement focalisée sur les tendances et les évolutions du traitement médiatique général des artistes de rap ainsi que sur les rapports entretenus par ces derniers avec des personnalités politiques. Quelle a été, dans l'espace public, la place du rap vis-à-vis d'autres formes d'expression musicale ? Quels ont été ses moyens de diffusion ? L'évolution de sa légitimité culturelle ? Comment les artistes de rap, d'une manière générale, ont-ils été traités dans les médias ? Comment les thèmes sociopolitiques portés par certains textes de rap, enfin, ont-ils été reçus dans l'espace médiatique, intellectuel et institutionnel ?

Les trois axes de recherche présentés et développés ci-avant peuvent être synthétisés par trois questions : comment a été discutée l'idée d'engagement en musique par les rappeurs en France ? Quelles ont été les thèmes sociopolitiques dominants dans les textes de rap ? Comment ont été perçus et représentés ces thèmes dans l'espace public ? Ces trois questions amènent enfin à la problématique générale de ce mémoire : comment, dans le cadre de l'intégration du rap au monde professionnel de la musique et dans un contexte politique marqué par l'essor de discours sécuritaires et culturalistes, certains rappeurs ayant mis en avant, dans leur œuvre, des thématiques relatives à l'identité culturelle, politique et sociale des individus d'origine africaine en France ont-ils été assimilés à des personnages publics ? Dans un premier temps a été étudiée une période, correspondant à la première moitié de la décennie 1990, lors de laquelle les premiers rappeurs professionnels écrivirent sur de larges questions sociales et dont l'œuvre fut marginalisée ou caricaturée dans les médias généralistes. En second lieu, ce travail s'est intéressé à une période s'étalant de la seconde moitié des années 1990 au début de la décennie 2000, lors de laquelle émergèrent de nouvelles formes musicales qui influencèrent l'œuvre, le discours et les stratégies d'authenticité des musiciens ; ce moment fut par ailleurs celui où furent posés les fondements, par de nombreux artistes, d'une critique postcoloniale qui se heurta à des réactions polémiques dans l'espace public. Dans un dernier temps, enfin, a été traitée une période correspondant au courant des années 2000, moment lors duquel certains rappeurs politisés, d'une part, concentrèrent leur travail d'écriture sur l'évocation de questions historiques, spirituelles, culturelles, politiques et sociales

9 Thierry Paquot, *L'espace public*, Paris, La Découverte, 2009, p.1

relatives à l'identité des Français d'origine africaine, se faisant producteurs d'une critique postcoloniale et d'autre part, devinrent assimilés à des personnages publics ; état de fait paradoxal à une époque où de nombreux artistes de rap militaient pour être reconnus comme des musiciens à part entière et récusaient le traitement particulier qui leur était réservé dans les médias généralistes.

I) Une forme musicale émergente politisée et marginale (1990-1995)

L'histoire globale de la culture hip-hop et de sa composante musicale, le rap, est celle d'un mouvement culturel né au cœur des *block parties* afro-américaines qui s'est inscrit, selon certains chercheurs, dans l'histoire longue de la musique dite « noire » ou « afro-américaine ». Le rap (américain) a été diffusé en France, au cours des années 1980 et 1990, par l'intermédiaire de médias divers : la télévision, d'abord, qui a diffusé les premiers succès internationaux du genre, mais aussi les « ondes des radios libres », les « discothèques parisiennes » ou encore les « disques » et « cassettes » découverts par les jeunes Marseillais « grâce aux « *marines* » américains dont les navires (faisaient) escale dans le port[10] » de la cité phocéenne. La pratique du rap en français (et en amateur) s'est développée quand à elle au cours des années 1980. Inspirés par les performances physiques et musicales qu'ils découvraient dans des émissions telles que « H.I.P. H.O.P. », diffusée sur TF1 en 1984, ou dans le *Deenastyle*, émission de Radio Nova diffusée entre 1988 et 1990 et animée par Dee Nasty, par ailleurs organisateur des premières « *free jams* » du terrain vague de La Chapelle en 1986, de jeunes rappeurs et danseurs se constituèrent progressivement en acteurs d'une culture hip-hop francophone qui puisait essentiellement son inspiration outre-atlantique.

Le début de la décennie 1990 a constitué un premier tournant dans l'histoire du « rap en français », entendu, donc, comme la composante musicale de la culture hip-hop francophone importée des États-Unis. Pour l'historien et sociologue Karim Hammou, cette période marquée par les premiers succès nationaux de disques de rap en France fut également celle des prémisses de la constitution d'un « monde social professionnel du rap français » : « De 1990 à 1992, on peut relever une dizaine d'albums francophones dont les artistes affirment explicitement : « ceci est du rap ». […] Que ces artistes revendiquent tous pour eux-mêmes un type d'interprétation spécifique constitue une nouveauté, et indique l'existence en France, au début des années 1990, de ce style musical[11] ». Au début des années 1990, plusieurs albums de « rap en français » furent en effet enregistrés dans des conditions professionnelles ; certains d'entre eux remportèrent par ailleurs un succès commercial et d'estime important. Au premier rang de ces succès, MC Solaar, dont le premier album *Qui sème le vent récolte le tempo* fut vendu à près de 400 000 exemplaires en 1991[12]. Il fut suivi par trois autres succès comparables, sortis en 1992 et 1993 : *Le futur que nous réserve-t-il ?* (Assassin), *Ombre est lumière* (IAM) et *J'appuie sur la gâchette* (Suprême NTM). Ces premiers

10 Morgan Jouvenet, *Rap, techno, électro... le musicien entre travail artistique et critique sociale*, Paris, éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2006, p.27

11 Karim Hammou, « Des raps en français au « rap français » », *Histoire et mesure*, XXIV-I, 2009, p.76

12 Morgan Jouvenet, *Rap, techno, électro... le musicien entre travail artistique et critique sociale*, Paris, éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2006, p.37

succès n'indiquaient pas pour autant que le rap en français était devenu, à l'instar de son pendant américain, un genre musical interprété par des artistes professionnels intégrés à une industrie et constitutifs, pour reprendre l'expression de Karim Hammou, d'un « monde social professionnel » cohérent. Ils étaient surtout le fait d'amateurs talentueux et passionnés qui avaient eu l'opportunité d'enregistrer des disques grâce à quelques personnages-clés. Parmi eux, il est possible de citer Jimmy Jay, compositeur et fondateur du label Jimmy Jay Productions, producteur d'artistes tels que MC Solaar, Les Sages Poètes de la Rue et Ménélik, ou le précédemment cité Dee Nasty, producteur et réalisateur de la première compilation collective de rap en France, *Rapattitude* (1990).

Les premiers artistes de rap en français ayant bénéficié d'une exposition importante exprimèrent des positionnements artistiques perceptibles dans les entretiens donnés et les textes écrits à cette époque. La plupart d'entre eux furent ainsi marqués par les valeurs de la *Zulu Nation* fondée par l'américain Afrika Bambaataa (« *Peace, love, unity and having fun* ») et attachés à l'idée que le rap jouait – ou pouvait jouer – un « rôle social ». L'engagement social était ainsi, pour la majorité d'entre eux, un composant essentiel du rap en France. Mettant en avant leur « marginalité » vis-à-vis d'un « système », valorisant l'idée d'indépendance vis-à-vis de l'industrie du disque, une certaine partie des artistes importants de cette époque adopta par ailleurs une posture dite « *underground* ». Toutefois, en parallèle de l'évolution économique du genre rap, apparurent à cette époque les premières remises en question de ce positionnement, perceptibles dans la critique adressée à ses principaux défenseurs par certains des plus importants rappeurs de l'époque.

En ce qui concerne le contenu des textes, un certain nombre de thèmes sociopolitiques dominèrent dans la première moitié des années 1990 : la précarité, le racisme, le rejet du Front National et des institutions de pouvoir ainsi qu'une critique du capitalisme global, illustrée par des thématiques écologistes, pacifistes et tiers-mondistes. Dans leur ensemble, ces thèmes s'articulaient autour d'un idéal politique humaniste et libertaire relativement abstrait.

Dans l'espace public, le rap fut à cette époque méprisé, marginalisé ou caricaturé, généralement interprété au travers d'un prisme sociopolitique et plus rarement comme un genre musical « normal ». L'émergence de médias spécialisés contrebalança ce traitement général ; certains journalistes s'y firent en effet les auteurs d'un discours valorisant quand à l'essor de ce genre musical. Les thèmes sociopolitiques contenus dans les textes, enfin, furent globalement ignorés, à l'exception notable de la critique des institutions policières, qui fit réagir et s'investir des entités politiques dans des procédures judiciaires à l'encontre de quelques artistes.

1) Les débats fondateurs du rap en France

Importé des États-Unis, le rap en France fut dans un premier temps conçu comme la composante musicale du hip-hop, « mouvement » culturel né dans les quartiers afro-américains et articulé autour de personnages de référence. L'un d'entre eux fut l'inspirateur principal du positionnement dominant des rappeurs français du début des années 1990 : Afrika Bambaataa, créateur de la *Zulu Nation*, qui concevait le rap comme une alternative à la violence urbaine proposée aux jeunes Afro-américains. Il avait, dans ce sens, construit une vision de la culture hip-hop articulée autour de principes de solidarité, de pacifisme et de divertissement ; admiré par la majeure partie de la première génération de rappeurs en France, son œuvre contribua à la définition du rap comme musique investie d'un « rôle social ». De nombreux rappeurs français exprimèrent par ailleurs leur attachement au milieu dit « *underground* », autre positionnement dominant de cette époque, mettant en valeur des idées de marginalité et d'indépendance vis-à-vis du système de la musique comme du système politique. Le succès de cette affiliation pouvait se comprendre par le caractère émergent de la culture hip-hop, par l'origine sociale d'une partie de ses acteurs et par leur statut d'artistes amateurs. Alors que certains rappeurs connaissaient un succès important auprès du grand public et qu'une partie d'entre eux accédait progressivement à un statut professionnel, le positionnement *underground* fut néanmoins confronté à ses premières remises en question.

1.1) L'influence du mouvement hip-hop et des valeurs de la *Zulu Nation*

Inspirés par le mouvement hip-hop états-unien, les rappeurs français puisèrent leurs principales sources d'inspiration outre-atlantique. Quelques figures du rap américain influencèrent ainsi les débats et l'œuvre des premiers artistes professionnels français. Parmi eux, le plus marquant semble avoir été Afrika Bambaataa. De son vrai nom Kevin Donovan, cet ancien leader d'un gang antiraciste du Bronx (les *Black Spades*) se tourna vers la musique la culture hip-hop émergente dans les années 1970. Inspiré par le film *Zulu* et par un voyage sur le continent africain, il adopta le pseudonyme d'Afrika Bambaataa, du nom d'un chef zoulou, figure historique d'une rébellion menée en 1906 contre les colons britanniques en Afrique du Sud. Il forma, le 12 novembre 1977, l'*Universal Zulu Nation*, dont l'objectif était de proposer aux jeunes Afro-américains une alternative à la violence des gangs. Afrika Bambaataa fut l'auteur de plusieurs disques sortis entre 1983 et

2006. Certains lui attribuèrent la paternité de l'expression « *Peace, love, unity and having fun* », utilisée dans le morceau « Unity » qu'il interpréta avec James Brown en 1984 et qui fut apparentée à un bref manifeste des valeurs qu'étaient censées, à cette époque, promouvoir et diffuser la *Zulu Nation* par l'intermédiaire de la culture hip-hop. Afrika Baambaataa contribua ainsi à façonner la dimension politique et sociale de ce qui fut appelé le « mouvement » hip-hop, dont les figures de références étaient celles de l'histoire des luttes d'indépendance africaines, panafricaines et afro-américaines et qui s'articulait autour de valeurs de paix, d'amour, d'unité et de divertissement, c'est-à-dire plus généralement des valeurs pacifistes qu'il souhaitait voir appliquées dans un cadre social.

En 1982, Bambaataa participa au *New York City Rap Tour*, une tournée internationale qui passa par la ville de Paris[13]. Une branche française de son organisation fut à partir de ce moment installée en région parisienne. Dee Nasty, DJ pionnier du rap en français et producteur de la première compilation du genre, *Rapattitude* (1990), participa à ce mouvement et fut dès lors assimilé au « *Grand master* » de la *Zulu Nation* francophone. Autour de Dee Nasty gravitèrent à partir de la fin des années 1980 la plupart des auteurs parisiens des premiers disques de rap en français, parmi lesquels les membres du Suprême NTM (Joey Starr et Kool Shen) et ceux du groupe Assassin (Rockin' Squat et Solo), tous présents sur la compilation *Rapattitude* en 1990. Animateur entre 1988 et 1989 de l'émission *Deenastyle* sur Radio Nova, le « *Grand master* » Dee Nasty y accueillit d'autres artistes, tels MC Solaar et les membres du futur Ministère A.M.E.R. (Passi et Stomy Bugsy)[14]. Il est ainsi probable que l'ensemble de ces artistes aient été influencés par les postulats politiques et sociaux incarnés par la *Zulu Nation* d'Afrika Bambaataa et, de fait, on retrouve nombre des thèmes promus par ce mouvement dans l'œuvre de ces artistes, qui sortirent tous au moins deux albums studio dans la première moitié des années 1990. Selon un entretien donné au magazine *L'Affiche*, le rappeur Solo (Assassin) participa par ailleurs à une compilation réalisée par Afrika Bambaataa en 1990 dans le cadre de la lutte contre le régime de l'apartheid en Afrique du Sud, *Hip Hop Artists Against Apartheid*[15]. MC Solaar était sans doute influencé par l'idée de « rôle social » promue par le leader de la *Zulu Nation* lorsqu'il entrepris, au début des années 1990, d'animer des ateliers d'écriture, à Orly où il découvrit le jeune Kery James[16] et dans le quartier de la Belle de Mai à Marseille[17]. Le rayonnement d'Afrika Bambaataa ne se limitait pas à la

13 Zulu Nation France, « Le hip-hop en France » [En ligne], zulunation.fr, disponible sur <http://www.zulunation.fr/zulu-nation-france.html>, consulté le 13/04/2016 à 15:27

14 Karim Hammou, « Rapper en 1989 : le Deenastyle (1) » [En ligne], hypotheses.org, 12/01/2010, disponible sur <http://surunsonrap.hypotheses.org/189>, consulté le 14/04/2016 à 12:30

15 *L'Affiche*, n°12, mars 1994, p.30

16 Elsa Marnette, « Le « poète » Kery James rappe en sa cité d'Orly » [En ligne], leparisien.fr, 20/12/2012, disponible sur <http://www.leparisien.fr/orly-94310/le-poete-kery-james-rappe-en-sa-cite-d-orly-20-12-2012-2422089.php>, consulté le 14/04/2016 à 12:42

17 Laurent Rigoulet, « MC Solaar, maître rap à la Belle de Mai. Le chanteur a animé un atelier d'écriture dans une cité

région parisienne ; le groupe marseillais IAM – dont l'un des membres, Akhenaton, se rendait régulièrement à New-York – utilisa un échantillon de son morceau « Planet Rock » pour accompagner le texte de « Contrat de conscience », critique du nationalisme et du racisme marquée par la récurrence d'un *leitmotiv* (« Je suis tenu par les liens d'un contrat de conscience ») qui illustrait bien l'idée de responsabilité sociale promue par la *Zulu Nation*.

À la différence du rap états-unien, ancré dans les quartiers afro-américains, le rap en français se développa dans un environnement social et culturel plus hétérogène. Si quelques artistes (Dee Nasty, Akhenaton, Rockin' Squat, Solo) eurent l'opportunité de voyager à New-York, la plupart des amateurs et certains des premiers professionnels qui pratiquèrent le rap dans les années 1990 puisèrent leur inspiration des disques et des clips de rap américain diffusés à la télévision. Ainsi, le « mouvement hip-hop » ne se comprend pas de la même manière en France qu'aux États-Unis même si – comme cela a été montré avec l'exemple de Dee Nasty – la plupart des pionniers du rap en France tentèrent d'imiter le modèle américain. S'ils s'inspirèrent du rôle joué outre-atlantique par la *Zulu Nation*, les rappeurs français du début des années 1990 n'évoluaient pas dans le même environnement ; en conséquence, les valeurs défendues par Afrika Bambaataa furent principalement mises en avant dans les textes de leurs morceaux. Certains rappeurs mirent en effet en avant l'utilité sociale potentielle de leur œuvre à travers l'idée de transmission d'un message. C'était, par exemple, le cas de MC Solaar (« Sans vantardise excessive le rap est l'une des solutions / Pour parler des problèmes sans discrimination / […] Alors bouge, bouge, bouge contre la bêtise[18] ») et des membres du Suprême NTM (« Pas d'idée noire à faire valoir / Et pourtant je sens lentement monter d'un cran la tension / La pression, l'impression d'oppression / La sensation de devoir accomplir une mission d'éducation[19] »). Sur son premier album, MC Solaar reprenait encore à son compte quelques-uns des éléments de la devise « *Peace, love, unity and having fun* » : « Musique poétique, rythmique, angélique / Amusante ou militante, elle déclenche un déclic[20] ». Le concept d'« unité », contenu dans cette devise, fut également mis en valeur dans les textes de certains artistes français, même si, dans le cadre états-unien, il avait probablement à voir avec la particularité du contexte afro-américain et de son modèle communautaire, renvoyant à l'idée que les Noirs devaient s'entraider pour progresser dans la société américaine. L'idée d'unité fut particulièrement mise en valeur par des artistes intéressés par l'histoire noire-américaine, que certains transposaient à la condition de vie des minorités noires en France. Ainsi, le groupe IAM qui consacrait sur le même album un morceau

marseillaise » [En ligne], liberation.fr, 06/05/1995, disponible sur <http://next.liberation.fr/culture/1995/05/06/mc-solaar-maitre-rap-a-la-belle-de-mai-le-chanteur-a-anime-un-atelier-d-ecriture-dans-une-cite-marse_133378>, consulté le 14/04/2016 à 12:39

18 MC Solaar, « Matière grasse contre matière grise », *Qui sème le vent récolte le tempo*, 1991

19 NTM, « De personne je ne serais la cible », *Authentik*, 1991

20 MC Solaar, « À temps partiel », *Qui sème le vent récolte le tempo*, 1991

à l'histoire de l'esclavage transatlantique (« Tam-tam de l'Afrique »), écrivait dans un morceau nommé « Unité » : « Pour accéder à la crédibilité / Que les cités soient versées dans la positivité de notre unité[21] ». L'idée d'unité renvoyait donc à un projet social d'inspiration afro-américaine, mais s'appliquait aussi au monde du rap et à l'idée de « mouvement culturel ». Sur son premier album (1995), le rappeur Fabe écrivait ainsi : « Le mouvement hip-hop à Paris n'est pas uni / États-Unis ceci, États-Unis cela / Les États-Unis, je m'en tape, je vis là ![22] ».

1.2) Le positionnement *underground* ou la revendication d'une marginalité artistique

« En 1983, Solo faisait partie des Paris City Breakers […], moi je taggais comme un fou... puis en 85, Solo et moi avons monté le groupe Assassin[23] », se souvenait Rockin' Squat dans un entretien donné en 1994 au magazine *L'Affiche*. Dans les années 1980, les membres du Suprême NTM pratiquaient le graffiti ; c'est une rencontre avec Rockin' Squat qui poussa Kool Shen et Joey Starr à former un groupe de rap en 1988[24]. Au début des années 1990, les groupes Assassin et NTM symbolisaient ainsi la première génération d'artistes de rap en français, « l'ancienne école » active depuis les années 1980 et le début de l'essor de la culture hip-hop en France. Au contraire du groupe IAM, lui aussi formé dans les années quatre-vingt et qui développa rapidement – comme cela sera montré dans la suite de cette partie – un positionnement divergent, les groupes NTM et Assassin furent les principaux tenants d'une posture artistique « marginale », « *underground* » au sens où ils développèrent un discours critique et méfiant vis-à-vis de l'industrie musicale et des institutions en général. De ce postulat pouvait découler un idéal d'indépendance, une volonté de produire des albums sans l'appui des multinationales de l'industrie du disque et, de fait, le groupe Assassin fut auto-produit. Le Suprême NTM, par ailleurs moins radical dans le discours, sortait néanmoins ses disques sur la filiale d'une *major* du disque, Epic Records.

Le positionnement *underground* de ces deux groupes était principalement mis en valeur dans les textes de leurs morceaux. Sur le premier album studio d'Assassin, Rockin' Squat développait ainsi un discours particulièrement méfiant à l'égard des radios et de l'industrie du disque, les accusant d'abêtir le grand public et de déformer son discours, notamment dans les morceaux « La formule secrète 2 : le retour » (« Les radios dans la ville sont contrôlées par des fils de putain / Le

21 IAM, « Unité », *...de la planète Mars*, 1991
22 Fabe, « C'est un jeu d'enfant », *Befa surprend ses frères*, 1995
23 *L'Affiche*, n°12, mars 1994, p.30
24 Olivier Cachin, « NTM story, 1983-1990 : Les sentiers de la gloire » [En ligne], lesinrocks.com, 09/08/2010, disponible sur <http://www.lesinrocks.com/2010/08/09/musique/ntm-story-1983-1990-les-sentiers-de-la-gloire-1127045/>, consulté le 01/06/2016 à 12h06

underground le sait bien »), « Kicke ta merde » (« Qui peut nier que la corruption existe chez la police / Chez les industriels, l'armée et notre saloperie de justice ? / Personne ! Mais personne ne veut l'entendre / Les radios préfèrent passer des love stories que tu écoutes quand tu vas te pendre ») ou encore « Au centre des polémiques » (« Je brise les stéréotypes et shoote l'industrie du disque ! / Au centre des polémiques, c'est là que je décapite tous les directeurs artistiques / Qui me discréditent au sein de l'industrie du disque[25] »). Dans le morceau « Nouveau massacre », Kool Shen (NTM) écrivait quand à lui « le hip-hop (n'est) pas à vendre / Je ne dis pas que le rap n'est pas large / Mais attention à ne pas dépasser la marge[26] », mettant également en valeur son attachement à un idéal d'indépendance et de marginalité.

Au début des années 1990, le groupe Assassin signa un contrat avec le label Remark Records, qu'il résilia avant même de sortir un album : « Comme on n'était pas du tout d'accord avec eux, on a résilié le contrat... Remark Records, c'est Vanessa Paradis, ça n'a rien à voir avec Assassin[27] ». Le rejet des maisons de disques exprimé par les tenants du positionnement *underground* se comprenait donc aussi, comme cela transparaît dans cette déclaration, à travers un rejet de la variété française et des musiques populaires en général. Ainsi, sur la compilation *Rapattitude* (1990), Rockin' Squat imaginait avoir « tué » « par (ses) rimes les 50 connards du top[28] » ; l'année suivante, sur le premier album du Suprême NTM, Joey Starr se disait « à l'épreuve des balles du commercial[29] » et, sur le second album sorti en 1993, Kool Shen développait un discours similaire à l'égard de la « varièt' » : « Un retard musical de 10 ans, la varièt' nous prends la tête / Que ces bâtards prennent leur retraite / Il faut qu'on jette les vedettes qui végètent[30] ». Ce type de discours n'était pas confiné aux tenants du positionnement *underground* et se retrouvait même dans les textes d'un artiste tel que MC Solaar, peut-être influencé par les critiques auxquelles il avait été exposé en marge du très large succès de son premier album, *Qui sème le vent récolte le tempo* (1991). Ainsi, dans un morceau de l'album suivant, *Prose combat* (1994), le rappeur raillait la « minable Madonna » et disait constater qu'à son époque, « l'on (vendait) des disques avec une culotte et une jupe[31] ». Dans un autre morceau, il déplorait que « la chanson engagée laisse place à la varièt' », mettant en avant le « feeling non mercantile » du jazz dont il faisait « l'étincelle[32] » du rap.

25 Assassin, « La formule secrète 2 : le retour », « Kicke ta merde », « Au centre des polémiques », *Le futur que nous réserve-t-il ? (Vol. 1)* et *Le futur que nous réserve-t-il ? (Vol. 2)*, 1992
26 NTM, « Nouveau massacre », *1993... j'appuie sur la gâchette*, 1993
27 *L'Affiche*, n°12, mars 1994, p.30
28 Assassin, « La formule secrète », *Rapattitude*, 1990
29 NTM, « Freestyle », *Authentik*, 1991
30 NTM, « Sur 24 pistes », *1993... j'appuie sur la gâchette*, 1993
31 MC Solaar, « La claire fontaine », *Prose combat*, 1994
32 MC Solaar, « À dix de mes disciples », *Prose combat*, 1994

Certains artistes se disaient enfin incompris des employés des maisons de disques. Ainsi, en entretien, Rockin' Squat produisait le constat suivant : « il y a des directeurs artistiques qui n'ont rien à foutre dans les maisons de disques. Ils sont là parce qu'ils ont des relations. Au niveau culture musicale, on les met dans le vent de A à Z ![33] ». Un certain « Dan », cité dans un article du journal *L'Affiche*, qu'il est possible d'identifier comme le propriétaire du magasin Ticaret – première boutique parisienne consacrée à la culture hip-hop où se croisèrent la plupart des artistes de rap des années 1990 – et qui entama une carrière éphémère dans le rap, soulignait lui aussi l'incompétence des maisons de disques : « elles sont […] trop lentes : si un disque sort un an après avoir été fait, ça n'a plus d'intérêt, c'est déjà trop vieux[34] ». Quelle qu'ait été la réalité quand à l'incompétence des maisons de disques, des artistes tels qu'IAM, MC Solaar ou Alliance Ethnik sortirent des albums avec des *majors* à la même période sans exprimer de plainte similaire. Ce rejet se comprenait donc comme l'une des composantes du positionnement *underground*, repris à leur compte par d'autres artistes de la fin de la première moitié des années 1990, à une époque où se développèrent de nouvelles structures de production indépendantes. Fabe, signé chez Unik Records, label fondé par les membres du groupe suisse Sens Unik, relayait ainsi le même type de discours dans son premier album (« Lorsque je vois qu'à mon époque le fric dirige la musique je dis « stop » / Et me moque de l'industrie du disque[35] ») à l'instar de Yezi, rappeur invité sur le premier album studio du groupe Ideal J produit par le label val-de-marnais Alariana fondé en 1993 : « Je crache sur le show-biz, brûle les majors et leurs contrats / J'ai mes propres contacts et fait en sorte qu'on parle de moi[36] ».

1.3) Les premières remises en cause du positionnement *underground*

La mise en valeur de la marginalité artistique et la critique appuyée de l'industrie du disque constituaient donc le fond idéologique d'un positionnement important, essentiellement représenté par les groupes Assassin et Suprême NTM au début des années 1990. Inévitablement, des divergences d'opinion individuelles et l'essor artistique et commercial du genre rap firent émerger les premières remises en question du sectarisme des tenants – Rockin' Squat en tête de file – du mouvement dit « *underground* ». Sur la réédition parue en 1994 de leur album *Ombre est lumière*, le groupe IAM fit paraître un morceau inédit, « Reste underground », adressé aux défenseurs de ce positionnement, à l'adresse de qui le refrain prédisait un avenir à la hauteur de leurs ambitions (« Dessous tu es, dessous tu restera ») et dont Shurik'n tournait le discours en dérision :

33 *L'Affiche*, n°12, mars 1994, p.30
34 *L'Affiche*, n°19, novembre 1994, p.18
35 Fabe, « Qui vivra verra », *Befa surprend ses frères*, 1995
36 Ideal J, « Show-business », *O'riginal MC's sur une mission*, 1996

« Encore une galette terrible sur le marché
Mais Chill, attention ! il faudra pas cartonner
On va y passer des heures, des nuits et des journées
Se faire greffer un sampler, tout ça pour ne rien gagner
Oh ! Tu m'a pris pour qui ? Ici-bas rien n'est gratuit
Regarde-moi, est-ce que j'ai l'air d'un Jésus Christ ? (« Non. »)
Bon, j'explique, pourtant c'est logique
J'entame une carrière mais je ne veux pas vendre un disque
Je fais un concert mais vaut mieux pas l'annoncer
J'y fous un bon service d'ordre pour empêcher les gens de rentrer
Deux transistors pour la façade, deux casques de walkman en bain de pieds
« Y'a pas de son ! » Hé, comme les vrais !
Et puis pas de promo, aucun journal
Cela pourrait nuire à notre image
C'est beaucoup trop commercial
Surtout très peu d'ambition
Il ne faudrait pas que le rap déchaîne trop les passions[37] »

Le groupe IAM était alors critiqué, comme MC Solaar avant lui, en raison du succès d'un morceau plébiscité par le grand public, « Je danse le mia », mais aussi et surtout, selon les dires d'un membre du groupe Kabal, pour sa participation à une émission de divertissement présentée par Christophe Dechavanne : « IAM n'a plus rien à prouver […] : personne ne leur reproche d'avoir vendu beaucoup avec le « Mia », mais de s'être comportés en bouffons en passant à la télé sur des ballons sauteurs […] l'image qu'ils ont donnée du hip-hop, ça ne passe pas[38] ».

De plus en plus d'artistes connaissant un succès commercial important, les divergences d'opinion qui existaient entre ceux perçus comme « grands publics » et ceux se réclamant du mouvement *underground* eurent tendance à tourner en la faveur des premiers nommés. En 1995, le groupe Alliance Ethnik vendit son premier album *Simple & funky* à plusieurs centaines de milliers d'exemplaires[39] ; la même année, ses membres se firent en entretien les défenseurs d'IAM (« IAM, ils n'ont pas eu de chance, ils sont tombés sur les ballons sauteurs ! C'est un truc délire, faut arrêter de se prendre au sérieux ») tout en écartant les critiques du milieu dit *underground* : « on ne perdra pas de temps à répondre à celui qui veut savoir si on reste *underground* ou pas[40] ». En 1996, Doc Gynéco devint l'un des meilleurs vendeurs de l'histoire du rap en France avec son premier album *Première Consultation*, dans lequel il anticipait les critiques du même ordre avec le titre « Classez-moi dans la variet ». Le rappeur y évoquait indirectement Rockin' Squat – qui vantait son appartenance à « l'ancienne école » – et les anciens graffeurs Kool Shen et Joey Starr (« T'as rangé ton marqueur et tes bombes de peinture / Car le phénomène de mode est passé à tout allure / Je ne suis pas un charlatan de l'ancienne école »), son indifférence quand aux préceptes de la *Zulu Nation*

37 IAM, « Reste underground », *Ombre est lumière (réédition)*, 1994
38 *L'Affiche*, n°20, décembre 1994/janvier 1995, p.21
39 RFI Musique, « Alliance Ethnik - Biographie » [En ligne], rfimusique.com, 02/1999, disponible sur <http://www.rfimusique.com/artiste/rap/alliance-ethnik/biographie>, consulté le 31/05/2016 à 12h39
40 *L'Affiche*, n°22, mars 1995, p.22

(« Je me moque du hip-hop, ce n'est pas ma dope / Je suis le type au top qui te critique non-stop / Je me fous de la nation Zoulou ») et son intégration décomplexée à l'industrie du disque : « Si la varièt' te prend la tête, moi dessus je fais la fête / Et je pense que tes conquêtes s'éclatent sur mes chansonnettes / Et dans les bacs de la Fnac / Aux cotés des productions AB tu pourras me trouver / Car je préfère être classé dans la varièt'[41] ». Les prises de position de ce type, encore marginales dans la première moitié des années 1990, commencèrent à se généraliser à partir des années suivantes, par exemple dans le morceau « La monnaie » des Nèg' Marrons (1997) : « Nous on ne tchatche pas pour l'argent mais de nos jours rien ne se fait gratuitement / Donc si tu veux nous écouter, payes cash et comptant[42] ».

La première moitié des années 1990 fut ainsi marquée par la construction d'un modèle dominant quand à la définition du genre rap en France. Celui-ci s'inspirait largement des valeurs promues par Afrika Bambaataa, qui avait construit dans les années 1980 l'idée d'un « rôle social » du hip-hop et mis en avant des valeurs de pacifisme et de solidarité. Celles-ci se comprenaient, aux États-Unis, comme un véritable enjeu social dans le cadre du modèle d'organisation communautaire qui était celui des Afro-américains. Les rappeurs français, qui évoluaient dans un cadre social différent, s'inspirèrent de ces idées mais, à défaut de pouvoir les transposer dans la réalité, les mirent principalement en valeur dans leurs textes et leurs discours. Le positionnement *underground*, qui exprimait un idéal d'indépendance et de marginalité artistique et se justifiait par un discours de rejet du « système », fut un autre mode de définition dominant du rap au début des années 1990. Il était notamment défendu par des artistes attachés au milieu amateur dans lequel s'était développé, lors de la décennie précédente, la pratique du graffiti, de la danse, du *scratching* et du rap. Le succès grandissant de ce dernier auprès d'un public de plus en plus large, l'augmentation conséquente du nombre de rappeurs et l'intérêt grandissant que leur portait les maisons de disques amenèrent toutefois aux premières remises en question de ce positionnement. Ceci étant dit, les valeurs promues par le « hip-hop social » d'Afrika Bambaataa influencèrent largement les thèmes sociopolitiques contenu dans les morceaux de rap en français du début des années 1990.

2) L'expression d'un idéal humaniste et libertaire

Les premiers rappeurs français qui bénéficièrent d'une audience nationale furent donc, pour la plus grande partie d'entre eux, influencés par l'idée qu'ils devaient – ou pouvaient – jouer un rôle

41 Doc Gynéco, « Classez-moi dans la variet », *Première consultation*, 1996
42 Nèg' Marrons, « La monnaie », *Rue case nègres*, 1997

social. Des thèmes de société tels que ceux de la précarité, de la délinquance et du racisme tinrent en conséquence une place importante dans les textes de la première moitié des années quatre-vingt dix. À ces constats était liée une critique des institutions de pouvoir, du « système » tenu pour responsables des situations décrites, développée dans une perspective libertaire ayant aussi à voir avec le positionnement *underground*. D'autres thématiques sociopolitiques, mondialisées, apparaissaient dans les textes, à l'instar du pacifisme, de l'écologie et du tiers-mondisme, qui rejoignaient une thématique plus large : la critique du système capitaliste. La plupart des rappeurs de cette période exprimait ainsi un idéal humaniste et libertaire marqué, entre autres, par l'argumentaire sociopolitique de mouvements socialistes, anti-racistes, pacifistes et écologistes. Leurs discours s'inscrivait par ailleurs dans un contexte marqué par la médiatisation des crises internationales – guerres, famines, crises économiques – et par la croissance, en France, de la précarité et d'un sentiment de défiance vis-à-vis des responsables politiques.

2.1) Les descriptions localisées d'un environnement social précaire

Le contenu du morceau « Le monde de demain » est emblématique des idées sur la société que tentèrent d'incarner certains rappeurs au début des années quatre-vingt dix. Le groupe NTM (Joey Starr et Kool Shen) s'y faisait porte-parole de la jeunesse des quartiers populaires (« Les gens tournent le dos / Aux problèmes cruciaux / Aux problèmes sociaux / Qui asphyxient la jeunesse / Qui réside aux abords / Au Sud, à l'Est, à l'Ouest, au Nord »), déplorait un climat de violence urbaine et s'adressait directement aux élites : « Dans mon quartier la violence devient un acte trop banal / Alors va faire un tour dans les banlieues / Regarde ta jeunesse dans les yeux / Toi qui commande en haut lieu[43] ». Ce morceau, qui décrit la pauvreté et la délinquance en pointant la responsabilité des pouvoirs publics, illustre la tendance de certains rappeurs de l'époque à utiliser et associer ces thèmes. D'une manière générale, les rappeurs de la première moitié des années quatre-vingt dix abordèrent en effet la société à travers une grille de lecture politique de gauche, articulant leur discours autour d'idées et de concepts majeurs du socialisme et du marxisme, à l'instar du déterminisme social et de la lutte des classes. Un certain nombre de textes de l'époque furent ainsi consacrés à décrire un monde social précaire. Dans « Le futur que nous réserve-t-il », Rockin' Squat écrivait par exemple sur la précarisation croissante de l'environnement urbain : « À quand 80% de ghettos dans nos villes comme au Brésil ?[44] ». Dans le même ordre d'idées, le marseillais Shurik'n (« Les magasins pour chiens prennent le pas sur les sans-abris / Parce qu'on ne rénove pas les

43 NTM, « Le monde de demain », *Authentik*, 1991
44 Assassin, « Le futur que nous réserve-t-il ? », *Le futur que nous réserve-t-il ? (Vol. 2)*, 1992

immeubles, on préfère les détruire[45] ») et le parisien Fabe (« Je n'aime pas la pluie, ni la neige, le verglas par terre / Je n'aime pas l'hiver, son manteau blanc est une vraie vipère qui anesthésie les sans-logis endormis la nuit[46] ») décrivaient la crise du logement et la misère urbaine. Quatre ans après « Le monde de demain », Kool Shen décrivait encore un environnement marqué par une urbanisation et une précarisation croissante : « Les années passent, pourtant tout est toujours à sa place / Plus de bitume donc encore moins d'espace / Vital et nécessaire à l'équilibre de l'homme / Non personne n'est séquestré, mais c'est tout comme[47] ». Misère et manque de perspectives sociales étaient donc des thématiques récurrentes.

À ces descriptions environnementales s'ajoutait un discours quand à la recrudescence de la violence et de la petite délinquance. Certains artistes en faisaient la conséquence directe de la précarité, reprenant ainsi une idée essentielle des cultures politiques de gauche : le déterminisme social. Kool Shen estimait par exemple que « les jeunes des quartiers » devenaient « hors-la-loi », développaient une « vie parallèle » en « profitant » de la « pénombre » des « cités[48] ». Dans « Mars contre-attaque », les deux principaux membres du groupe IAM créaient, dans le même ordre d'idées, des liens entre petite délinquance et environnement politique, économique et social :

> « De la ville la plus pauvre de France, je ne peux
> Contenir ma colère alors que le Paris éclaire ses feux
> […]
> Ici le premier business c'est le shit
> Normal quand on porte sur le dos 24 milliards de déficit
> L'espoir meurt dans les cages aux étages
> Un mirage, une plage contre 50% de chômage
> […]
> Niveau loisirs c'est encore pire, en plein délire
> C'est l'ennui total pour les jeunes qui pourtant ne désirent
> Que de trouver d'autre choses à faire pendant la semaine
> Que de se tourner les pouces ou de zoner à la plaine
> […]
> La jeunesse dialogue le pouvoir n'entend pas
> Plus de la moitié termine l'aiguille dans le bras
> Faites du sport les mecs ils demandent
> Puis ferment les gymnases et les surveillent comme une banque[49] »

Dans son deuxième album, intitulé *Prose combat* et dans lequel il adoptait un ton revendicateur, MC Solaar associait quand à lui la violence au matérialisme, à la crise économique et à la lutte des classes : « À la récré c'était foot, cache-cache et billes / À la sortie les mini-reufs taxaient les glaces à la vanille / Désormais c'est la crise dans la rue des gens gisent / On piste les traces du Christ quand

45 IAM « Vos dieux ont les mains sales », *Ombre est lumière*, 1993
46 Fabe, « Je n'aime pas (remix) », *Befa surprend ses frères*, 1995
47 NTM, « Qu'est-ce qu'on attend », *Paris sous les bombes*, 1995
48 NTM, « Qui paiera les dégâts ? », *1993... j'appuie sur la gâchette*, 1993
49 IAM, « Mars contre-attaque », *Ombre est lumière*, 1993

le matérialisme se matérialise / Et de la lutte des glaces on passe à celle des classes / Ceux qui taxaient les cônes sont maintenant ceux qui vont faire des casses[50] ». Adoptant le même type de discours, le groupe Expression Direkt estimait que « la voie de la réussite sociale » étant « inaccessible », ses membres n'avaient plus d'autre choix que « dealer pour survivre[51] ».

Dans la continuité de ces descriptions, certains rappeurs du début des années quatre-vingt dix militèrent, du moins dans leurs textes, pour le désenclavement culturel des périphéries urbaines et la réussite scolaire. Rockin' Squat prétendait ainsi vouloir mettre son discours au profit de l'éducation : « Si par chance les jeunes se reconnaissent dans mes paroles / Je ne veux pas d'auréole mais de l'argent pour qu'ils aillent à l'école[52] ». Un certain nombre d'artistes constatait par ailleurs l'impact négatif de la culture audiovisuelle de masse sur les actes et l'intelligence des jeunes. MC Solaar (« Il y a trop de violence au ciné, c'est moche / Ça déteint sur les mioches qui se battent lorsque sonne la cloche / Ils volent les répliques des truands, en font leurs idoles / Dupliquent leurs attitudes qui déplaisent à l'école[53] ») et les membres du groupe IAM (« Les enfants, les égarés sont comme des feuilles / Et l'écran leur offre l'encre de la violence / A la recherche d'une identité, d'une vérité / […] La fiction devient réalité et la réalité un cauchemar[54] ») associaient ainsi les fictions audiovisuelles à la violence juvénile. Fabe, quand à lui, dressait le constat d'une génération abêtie par le petit écran : « Dégénérés, progénitures d'une génération télé / Intellectuellement anesthésiée / « Zapper c'est facile », c'est ça leur solution ?[55] ». Le même rappeur, dans une perspective déterministe, associait inculture, précarité et délinquance (« L'État fait voter des lois, tu n'en entends jamais parler, enfant du prolétariat ils t'ont parqué pour t'exploiter / Si tu refuses l'usine, tu finiras en prison comme tous les gens que tu côtoies qui sont dans ta situation[56] »). Cette réflexion sur la culture et la lutte des classes se retrouvait encore en filigrane de certains textes de Rockin' Squat, comme par exemple dans « L'Odyssée suit son cours » : « Des fois, cut ta télé, change ton quotidien / Rentre dans un musée, ou lis un bouquin / […] Si tu ne t'éduques pas, tu resteras en bas ![57] »).

2.2) Racisme, antiracisme et rejet du Front National

Autre thème social, le sujet du racisme constitua un élément important des textes de rap en

50 MC Solaar, « La claire fontaine », *Prose Combat*, 1994
51 Expression Direkt, « Dealer pour survivre », *La Haine : musiques inspirées du film*, 1995
52 Assassin, « Le vent m'emporte », *Le futur que nous réserve-t-il ? (Vol. 2)*, 1992
53 MC Solaar, « Relations humaines », *Prose Combat*, 1994
54 IAM, « La 25ème image », *La Haine : musiques inspirées du film*, 1995
55 Fabe, « Aucune solution », *Befa surprend ses frères*, 1995
56 Fabe, « La raison », *Befa surprend ses frères*, 1995
57 Assassin, « L'Odyssée suit son cours », *L'homicide volontaire*, 1995

français de la première moitié de la décennie 1990. Sa prégnance peut être expliquée par divers éléments contextuels, au premier rang desquels les origines géographiques ou familiales d'une partie non négligeable des artistes de rap de l'époque. À titre d'exemple, Joey Starr (NTM) était d'origine martiniquaise, à l'instar de Fabe ; Akhenaton et Shurik'n (IAM) étaient respectivement d'origine italienne et malgache-réunionnaise tandis que Passi, né à Brazzaville, avait formé le Ministère A.M.E.R. avec Stomy Bugsy, originaire du Cap-Vert. Second élément de contexte : l'héritage du rap américain, dont certaines des figures majeures – telles Afrika Bambaataa ou Public Enemy – s'étaient intéressés de très près à l'histoire des luttes afro-américaines et inspirèrent sans doute leurs confrères outre-Atlantique. Troisième élément, enfin, le contexte politique et social français marqué, d'une part, par l'essor lors de la décennie précédente de revendications antiracistes (symbolisé par la Marche pour l'égalité et contre le racisme à la fin de l'année 1983) et d'autre part par la montée en puissance du Front National, qui dépassa la barre des 10 % aux élections européennes de 1984, supplanta le Parti communiste à partir de 1988[58] et imposa progressivement, dans l'espace public, ses idées relatives à l'immigration et à l'insécurité.

Ainsi, nombreux furent les rappeurs à aborder le thème du racisme. Dans un morceau portant sur son expérience de conscrit, Joey Starr en faisait l'une des causes principales de son rejet du service militaire : « Je n'oublie pas tous ces gens / Qui un jour ont pu fermer leur porte / Jugeant mes capacités / Sur ma couleur et mon ethnie[59] ». Les deux membres du Ministère A.M.E.R., qui se distinguèrent à cette époque par les prises de position les plus radicales à ce sujet, faisaient quand à eux un parallèle entre leur condition et la situation des esclaves noirs du temps de la domination impérialiste européenne en Amérique : « Dans ces pays des libertés, nos mains sont liées / Attachées dans des sociétés de prisonniers établies / […] Qui es-tu ? Nègre et aigre, vénère, sur les nerfs, du A.M.E.R., non-résignataire[60] ». Et sur le même album de proposer leur interprétation de l'aliénation intellectuelle supposée des peuples occidentaux, cultivée et transmise entre générations : « Tout ce qui est attribué au Noir est synonyme de mauvais / […] le chat noir, les idées / Noires, l'humour noir, magie noire, loup noir qui dévore les agneaux blancs / C'est ce qu'ils racontent à tous leurs enfants[61] ». Dans le second album du groupe, sorti deux ans plus tard, Passi décrivait « Un été à la cité » et glissait une référence aux mots prononcés par le maire de Paris à Orléans le 19 juin 1991, à propos du « bruit et des odeurs » : « Il est midi, la chaleur fait monter chez moi l'odeur du tchep et cantonais du deuxième / Le couscous et colombo du troisième mélangé au saka saka du quatrième /

58 Marie-Claude Blanc-Chaléard, *Histoire de l'immigration*, Paris, La Découverte, 2001, p.83
59 NTM, « Quelle gratitude ? », *Authentik*, 1991
60 Ministère A.M.E.R., « Le savoir », *Pourquoi tant de haine ?*, 1992
61 Ministère A.M.E.R., « Damnés », *Pourquoi tant de haine ?*, 1992

Comme le dit Jacques Chichi, décontractés dans chaque appart' / Ça sent la bouffe[62] ». D'autres artistes évoquèrent la thématique du racisme dans une perspective moins afro-centrée, appuyant la question des luttes sociales et des rapports de domination. Ce fut le cas de Fabe quand il écrivait avoir saisi « qu'en France », il avait « le rôle du méchant », constat qui affirmait sa détermination « à lutter[63] », ou du franco-togolais Ekoué qui, invité sur un album d'Assassin, associait racisme et inégalités sociales : « Quand j'étais petit on ne m'a pas dit / Que la couleur de peau était un frein, que dans ce pays / La notion de profit fait le jeu de la bourgeoisie / Que les conflits de classe persistent et ne datent pas d'aujourd'hui[64] ».

L'évocation du racisme structurel et quotidien était secondée par des textes portant sur l'histoire de la décolonisation et des luttes antiracistes. Le Ministère A.M.E.R. se distingua à nouveau dans ce domaine, dès le premier album du groupe sorti en 1992 qui contenait le morceau « Damnés », ainsi nommé en référence à l'œuvre de Frantz Fanon (*Les damnés de la terre*) et qui portait sur le néocolonialisme : « Comme au Monopoly, Marianne a des rues en / Afrique, des hôtels aux Antilles / C'est ça sa contribution au développement de ses colonies / Passi est donc en terre étrangère / Territoire ennemi enrichi par nos ancêtres[65] ». Outre cette thématique politique, le morceau contenait des références à quelques figures noires symboliques : Frantz Fanon, le footballeur brésilien Pelé, le personnage de fiction Kunta Kinté ainsi qu'Amilcar Cabral, homme politique indépendantiste de Cap-Vert et Guinée-Bissau assassiné en 1973. Stomy Busgy réitéra la référence à Kunta Kinté, personnage du roman *Racines*, dans un morceau du second album du Ministère A.M.E.R., « Plus vite que les balles », dans lequel il comparait sa propre condition à ceux des esclaves du temps des plantations : « Les indigènes sautent les barrières / Les Blancs ne savent pas sauter / Mais ! Qui m'a bluffé ? J'étais Kunta Kinté / On voulait me mettre les fers, serait-ce les coups de sommation / Ou mon exécution ?[66] ». Rockin' Squat eut lui aussi recours à une figure symbolique des mouvements antiracistes en évoquant dans « L'état assassine » la mort très médiatisée d'un étudiant franco-algérien en marge d'une manifestation le 6 décembre 1986 : « Pas un mot sur les crimes quand l'État assassine / […] Personne d'entre nous ne veut finir comme Malik Oussekine[67] ». Le rappeur Akhenaton, enfin, évoqua à deux reprises et dans une perspective antiraciste l'histoire de l'immigration italienne : sur l'album d'IAM *Ombre est lumière*, d'abord (« Cette hypocrisie se lit dans l'avenir de vos fils / Vous étiez voyous, eux finissent dans la

62 Ministère A.M.E.R., « Un été à la cité », 95200, 1994
63 Fabe, « Qui vivra verra », *Befa surprend ses frères*, 1995
64 Assassin, « Quand j'étais petit », *L'homicide volontaire*, 1995
65 Ministère A.M.E.R., « Damnés », *Pourquoi tant de haine ?*, 1992
66 Ministère A.M.E.R., « Plus vite que les balles », *95200*, 1994
67 Assassin, « L'état assassine », *L'homicide volontaire*, 1995

police[68] »), puis sur son premier album solo, *Métèque et mat*, dans lequel il imaginait les raisons qui pouvaient pousser d'ancien immigrés italiens à devenir xénophobes[69]. Une démarche similaire fut celle des membres du Ministère A.M.E.R. lorsqu'ils se demandaient, en 1994, s'ils allaient eux aussi « devenir comme Sarkozy, Martinez ou Poniatowski[70] », trois hommes politiques d'origine étrangère qui se distinguaient à l'époque par des discours sécuritaires et xénophobes.

De la critique du racisme ordinaire et de son histoire découlait ainsi une thématique plus actuelle encore : la percée idéologique des idées réactionnaires, incarnée par l'essor électoral du Front National. Dès le début des années quatre-vingt dix, Akhenaton commentait les scores obtenus par le parti d'extrême-droite à Marseille, renversant l'idéal nationaliste en mettant en valeur l'indépendance de la ville : « Marseille elle-même / A subi des tentatives d'invasions françaises / […] Un blond, haineux et stupide à la fois / Au royaume des aveugles le borgne est roi / Je m'en rappelle ce jour là, la peur / Quand 25% ont collaboré avec l'envahisseur / […] Tu vois le genre de mec, la cervelle en semoule / Qui rapplique avec la croix de feu et la cagoule / Ou le drapeau bleu blanc rouge[71] ». Dans un morceau sur la tolérance, Kool Shen se faisait quand à lui critique des idées radicales véhiculées par l'extrême-droite française et par la *Nation of Islam*, organisation nationaliste et religieuse afro-américaine : « Farrakhan ou Le Pen / Même combat pour la haine / […] Attention danger, ne laisse pas véhiculer / Dans ton esprit, leurs idées / Leurs paroles, leurs volontés, leurs notions d'attardés[72] ». Dans le même ordre d'idées, Rockin' Squat s'interrogeait sur le succès des idées nationalistes (« Comment un mouvement nationaliste xénophobe peut-il encore exister en occident ?[73] »), question à laquelle le Ministère A.M.E.R. faisait écho en évoquant une réponse économique (« De la crise resurgissent les disciples de Mein Kampf[74] ») dans un contexte de multiplication des crises du modèle libéral. S'inscrivant dans l'héritage du groupe punk Bérurier Noir et dix ans après la sortie de l'emblématique « Porcherie » (1985) qui scandait l'équivoque *leitmotiv* « La jeunesse emmerde le Front National ! », Kool Shen invitait la « jeunesse » à « pisser sur la flamme tricolore / Le putain d'étendard du parti des porcs », reprenant la métaphore porcine et élargissant le nombre de ses ennemis à « ceux dérangés par les odeurs et les bruits[75] », référence au chef de l'exécutif du RPR récemment arrivé au pouvoir.

68 IAM, « Où sont les roses ? », *Ombre est lumière*, 1993
69 Akhenaton, « Un brin de haine », *Métèque et mat*, 1995
70 Ministère A.M.E.R., « J'ai fait un rêve », *95200*, 1994
71 IAM, « Planète Mars », *...de la planète Mars*, 1991
72 NTM, « Blanc et noir », *Authentik*, 1991
73 Assassin, « Peur d'une race ! », *Le futur que nous réserve-t-il ? (Vol. 2)*, 1992
74 Ministère A.M.E.R., « Les cloches du diable », *95200*, 1994
75 NTM, « Plus jamais ça », *Paris sous les bombes*, 1995

2.3) Une défiance marquée envers les institutions de pouvoir

Les constats sociaux produits par les rappeurs du début des années quatre-vingt dix amenaient à une autre thématique, celle du rejet et de la méfiance envers les institutions de pouvoir et les fonctionnaires, perçus comme acteurs d'un système politique responsable des problèmes évoqués dans les paragraphes précédents. Ainsi, Joey Starr disait se sentir considéré « comme un barbare », regard extérieur auquel il adressait la réponse suivante : « Donc j'encule tous ces moutons de fonctionnaires / Tous ces pédés de militaires[76] ». Si l'essentiel des critiques adressées au « système » concernait plutôt les hommes politiques, les membres d'une administration – la police – furent particulièrement visés par un groupe, le Ministère A.M.E.R., qui se distingua en 1992 avec le morceau « Brigitte femme de flic », provocation (« Brigitte […] rêve / D'un mec qu'on appelle Mysto avec ce qu'il faut là où il faut / […] Brigitte femme de flic aime les Négros[77] ») qui attira quelques années plus tard l'attention de syndicats policiers et du Ministère de l'Intérieur. L'hostilité des membres du groupe envers ce corps de fonctionnaires pouvait se comprendre comme une réponse aux travers d'une certaine police de proximité ; question que Passi abordait à travers un angle racial en qualifiant de « traîtres » les policiers noirs :

> « T'es le super-héros qui nous tire dans le dos mais pour leur justice
> T'es qu'un condé négro, qui rend service à des lois où l'argent est roi
> […]
> T'es un charlatan qui pour de l'argent, vends ta couleur, ton sang
> Ton honneur aux Blancs, jettes ta grand-mère
> T'es qu'un cerbère qu'ils ont dressé pour me faire taire, traître !
> Je lutte, me dispute contre toi le fils de pute
> La brute butée, mutée dans le camp adverse qui laisse, délaisse la race maîtresse
> Pour mon espèce, je fais des prouesses
> J'défonce les fesses de ces flics nègres et négresses
> Quoi qu'ils puissent être ou paraître, ils n'ont qu'à se le mettre, ce sont tous des traîtres[78] »

Les membres du Ministère A.M.E.R. se distinguèrent encore sur ce sujet avec le morceau « Garde à vue », dans lequel ils exposaient leur point de vue quand aux abus perpétrés dans les commissariats[79], puis sur leur second album *95200* avec une deuxième version de « Brigitte femme de flic » (« Les femmes de commissaires veulent avoir leur gangster / Un Arabe ou un Noir, vicelard au plumard / Les femmes de commissaires demandent à leurs maris / De ramener chaque soir un lascar dans leur lit[80] ») et dans un dernier morceau au titre évocateur, « Sacrifice de poulets », paru sur une compilation réalisée en marge de la sortie du film *La Haine*[81]. Si l'obsession

76 NTM, « Quelle gratitude ? », *Authentik*, 1991
77 Ministère A.M.E.R., « Brigitte femme de flic », *Pourquoi tant de haine ?*, 1992
78 Ministère A.M.E.R., « Traîtres », *Pourquoi tant de haine ?*, 1992
79 Ministère A.M.E.R., « Garde à vue », *Pourquoi tant de haine ?*, 1992
80 Ministère A.M.E.R., « Brigitte femme 2... », *95200*, 1994
81 Ministère A.M.E.R., « Sacrifice de poulets », *La Haine : musiques inspirées du film*, 1995

policière du Ministère A.M.E.R. faisait figure d'exception radicale dans le rap en français des années quatre-vingt dix, elle peut néanmoins être insérée à une thématique plus large partagée par l'ensemble des rappeurs de cette période : la critique des hommes de pouvoir.

Cette critique était notamment perceptible dans des textes traitant de la corruption et de l'impunité des puissants. Ainsi, dans « Le nouveau président », Akhenaton raillait la fonction présidentielle : « Quand j'arriverai voilà tout ce que je désire / Poser mon cul sur un fauteuil en cuir / Et attendre des voyages admirables / Tout ça sur le compte des contribuables, impeccable[82] ». Sur le même album d'IAM figurait « Non soumis à l'État », titre qui traduisait l'idéal libertaire du groupe et dans lequel Shurik'n critiquait les connivences existant entre la justice et les puissants : « Les réels prédateurs ne traînent pas dans les rues / Ils fréquentent les clubs et les cercles bourgeois / Ignorant ce que c'est d'avoir les flics au cul / Ceux-là sont tranquilles, on ne les traquera pas / Car ils sont protégés par la police et l'État[83] ». La critique du deux poids, deux mesures judiciaire se retrouvait aussi sous le stylo de Kool Shen, qui l'inscrivait à son tour dans une opposition entre le peuple et les élites (« Ça la fout mal un diplomate qui business la pe-do / Alors on enterre, on oublie, faux témoignages à l'appui / Pendant ce temps, des jeunes bé-tom pour un bloc de teu-shi / Malheureusement j'entends dans l'assistance / « Écoutez, moi j'ai confiance » / Confiance en qui ? La police, la justice ? Tous des fils[84] »), ou à nouveau chez Shurik'n (« Imaginez un homme très haut placé qui utilise sa position / […] Il a dû comparaître devant la justice et attendre le verdict / Dans sa villa avec un Pastis / Le crime ne paye pas, des fois on en est pas sûr / Allez donc faire un tour à Fréjus sur la Côte d'Azur[85] »). Les oppositions de classe qui sous-tendaient ces injustices étaient également relevées par Passi dans « Nègres de la pègre » : « Les bonnes places sont réservées à ceux issus des milieux aisés / Du lycée de Sarcelles à l'ENA j'ai pas vu ça par ce chemin là / Pas de lascars au Sénat […] / Je comprends pourquoi beaucoup ont lâché les bancs[86] ».

De la critique de l'immoralité des puissants résultait une méfiance et un rejet généralisé vis-à-vis des hommes politiques, qui pouvait prendre des accents paranoïaques. Ainsi, dans « Le pouvoir », Kool Shen se demandait s'il pouvait « continuer de (se) donner le droit de penser / Qu'une classe protégée au pouvoir illimité / Manipule ce maudit monde […] / Sans scrupules ni remords car la raison du plus fort raisonne[87] ». Sur le premier album d'Assassin, Rockin' Squat

82 IAM, « Le nouveau président », *...de la planète Mars*, 1991
83 IAM, « Non soumis à l'état », *...de la planète Mars*, 1991
84 NTM, « Police », *1993... j'appuie sur la gâchette*, 1993
85 IAM, « Affaire en cours », *Ombre est lumière*, 1993
86 Ministère A.M.E.R., « Nègres de la pègre », 95200, 1994
87 NTM, « Le pouvoir », *Authentik*, 1991

évoquait ce qu'il considérait constituer les outils de cette manipulation : l'enseignement d'une histoire officielle (« L'histoire de l'humanité est un sujet facile à manipuler / Sans approfondir le développement des politiques de certains pays / On obtient des générations éduquées comme le pouvoir en a envie[88] ») appuyée par les médias (« Le flot médiatique m'excite, j'en deviens paranoïaque / L'information abuse par sa position et ses actes / Le pouvoir des médias est dangereux pour des gens ignorants[89] »). Évoquant le trafic des armes et des drogues, dont il soupçonnait qu'il pouvait être « organisé » par « les services secrets », Akhenaton résumait en deux vers les raisons de sa défiance envers les hommes de pouvoir : « Le double discours et le vague font parti de leur métier / J'ai appris à m'en méfier[90] ». Sur le même album (*Ombre est lumière*, 1993), les deux leaders du groupe IAM développaient les raisons qui les poussaient à rejeter la parole politique de George Bush Senior, de Saddam Hussein, d'Israël, de l'ayatollah Khomeiny et de l'Occident dans un morceau au titre équivoque (« J'aurais pu croire ») construit sur des oppositions, dans un souci probable d'objectivité intellectuelle – Akhenaton étant un grand amateur d'histoire. Dans le même ordre d'idées – la défiance généralisée envers les puissants – le Ministère A.M.E.R. disait dans « Au-dessus des lois » dire « non aux flics, à l'armée, à l'État, au pouvoir[91] » tandis que Fabe exprimait son rejet du politique, toutes tendances confondues : « Je n'aime ni Le Pen, ni Chirac c'est un fait mec / Tous les politicos mythos m'ennuient […] / Je n'aime pas les co-communistes qui comme les fachos on des idéaux nigauds dépassés à tous les niveaux […] / Je n'aime pas les socialo-mythos mec c'est un tic au fait, en fait je n'aime pas la politique[92] ».

2.4) Des préoccupations mondialisées articulées autour du rejet du système capitaliste

Si les thématiques sociopolitiques relatives au contexte français prenaient une place importante dans les textes de rap des années quatre-vingt dix, de nombreux artistes évoquèrent également l'actualité internationale. La construction d'un système libéral mondialisé – amorcée dans le monde occidental à la fin de la Seconde guerre mondiale et parachevée à l'échelle internationale au moment de la chute de l'U.R.S.S. – ainsi que le développement sans précédent des technologies de communication avaient en effet, depuis quelques décennies déjà, ouvert les peuples – et par extension, les rappeurs – aux récits médiatiques des événements qui se déroulaient dans le monde entier. Au-delà des thématiques nationales, les artistes politisés du début des années quatre-vingt dix

88 Assassin, « À qui l'histoire ? Le système scolaire », *Le futur que nous réserve-t-il ? (Vol.1)*, 1992
89 Assassin, « L'éducation à travers les médias », *Le futur que nous réserve-t-il ? (Vol.1)*, 1992
90 IAM, « Affaire en cours », *Ombre est lumière*, 1993
91 Ministère A.M.E.R., « Au-dessus des lois », *Pourquoi tant de haine ?*, 1992
92 Fabe, « Je n'aime pas (remix) », *Befa surprend ses frères*, 1995

furent ainsi amenés à commenter l'actualité et l'histoire du monde entier, avec un intérêt particulier pour celles des pays dits « sous-développés ». Les idées pacifistes, écologistes et mondialistes qu'ils développèrent dans ce cadre et la transposition de leur critique des institutions politiques nationales aux institutions internationales rejoignait par ailleurs une critique socio-économique globale, celle du capitalisme.

La conscience mondialisée des artistes du début des années quatre-vingt dix se manifesta en premier lieu par des prises de position écologistes et pacifistes. Dans son premier album, MC Solaar écrivait ainsi sur « les pluies acides », la « forêt amazonienne » et « la couche d'ozone[93] ». La protection de l'environnement était également une des préoccupations de Rockin' Squat, qui citait « les essais nucléaires », « la pollution des mers », « les déchets dans l'atmosphère », « Tchernobyl » et la « mer d'Aral » et demandait, l'année de la tenue de la Conférence de Rio et dans une perspective écologiste, à ce que les « grandes puissances » versent « une rente pour les pays aux ressources vitales économiquement au plus bas[94] ». Au thème environnemental s'ajoutait celui de la guerre, contestée et ce quels que soient ses motifs : religieux (« Dieu, Allah n'ont jamais dit « tuez pour nous » / Alors pourquoi des pleurs, des cris, des morts partout / Les religions se veulent apôtres de la paix / Mais en leur nom combien d'enfants sont tombés ?[95] »), économiques ou politiques : « Quel intérêt économique / Idéologique, politique / Mérite que l'on brise les pactes pacifistes ?[96] ». Dans son premier album, *Befa surprend ses frères* (1995), Fabe disait ne pas aimer « les centrales nucléaires, ni les militaires[97] » tandis que Dany Dan (Les Sages Poètes de la Rue) se posait, la même année, les questions suivantes : « Pourquoi tant de fracas, pourquoi tant de bombes ? / Pourquoi tant de ruines, pourquoi tant de tant de tombes ? / Pourquoi cet amour pour le sang ? / […] Dan est arrivé sur la scène à temps / Sache qu'en effet pour la paix il est combattant[98] »

Ces idéaux pacifistes impliquaient également le déploiement d'un regard critique sur l'histoire et l'actualité des pays du monde et particulièrement des pays dits « sous-développés » ou du « Tiers-Monde ». Dans le premier album d'IAM, Shurik'n racontait ainsi l'histoire de la mise en esclavage des populations du continent africain à l'époque moderne dans un morceau intitulé « Tam-tam de l'Afrique[99] », thématique reprise un an plus tard par le Ministère A.M.E.R. dans « Le savoir » : « Cinq siècles auparavant, le commerce triangulaire prend femmes et enfants / Nos parents dans

93 MC Solaar, « La devise », *Qui sème le vent récolte le tempo*, 1991
94 Assassin, « L'écologie : sauvons la planète », *Le futur que nous réserve-t-il ? (Vol. 2)*, 1992
95 IAM, « Wake up », *...de la planète Mars*, 1991
96 NTM, « Paix », *Authentik*, 1991
97 Fabe, « Je n'aime pas (remix) », *Befa surprend ses frères*, 1995
98 Les Sages Poètes de la Rue, « Ne cours pas », *Qu'est-ce qui fait marcher les sages ?*, 1995
99 IAM, « Tam-tam de l'Afrique », *...de la planète Mars*, 1991

l'Occident, vendus pour toutes les vertus / Certains combattirent et moururent dans vos rues / Au cours de la guerre face à Hitler[100] ». Outre l'histoire de l'impérialisme européen en Afrique, certains rappeurs évoquèrent des événements historiques et d'actualité relatifs à la guerre dans les pays du monde entier. Rockin' Squat évoquait ainsi « les enfants qui meurent en Somalie[101] » ; les membres du Suprême NTM consacraient quand à eux une introduction à la crise yougoslave[102] ; Zoxea (Les Sages Poètes de la Rue) évoquait l'apartheid (« Tout le monde lève le poing pour que de Paris à Soweto / Un Noir ne tue plus un Noir dans le ghetto[103] ») et MC Solaar prenait la guerre du Vietnam et l'Holocauste en exemples pour justifier son rejet de la guerre, dont il faisait l'allégorie dans « La concubine de l'hémoglobine[104] ». Dans la continuité de ces thèmes pacifistes, certains rappeurs développèrent par ailleurs des prises de position mondialistes, à l'image de Rockin' Squat dans « Le futur que nous réserve-t-il ? » (« La conception de nation démontre une perception / Restreinte pour une vision humanitaire / J'aime la Terre mais mes adversaires imposent des frontières[105] ») ou du groupe IAM dans « Red, black and green » : « Pourquoi devrais-je avoir un visa ? / La Terre créée par Dieu n'appartient pas / Elle est à toi et à moi ou quiconque s'en voit le droit[106] ».

Les thématiques mondialisées contenues dans les textes de rap du début des années quatre-vingt dix pouvaient enfin être liées à une critique plus générale, qui rejoignait celle des institutions de pouvoir déjà évoquée : la critique du système capitaliste. Ainsi, MC Solaar associait les problèmes du monde à l'argent et au pouvoir : « Guerre, drogue, pollution, conclusion / La situation me scandalise / Leur motivation lorsque je l'analyse / Est que leur seule devise reste la devise[107] ». Les membres du groupe IAM abondaient dans ce sens en associant leur critique du matérialisme à une recherche de solution aux inégalités Nord/Sud : « L'humanité entière, sous le joug de quelques matières / De métaux et de pierres, comment demeurer sincère ? / […] Le Tiers-Monde et sa misère matérielle / L'Occident et sa misère spirituelle / La connaissance mutuelle / Pour qu'il existe un lendemain[108] ». Kool Shen associait le même type d'idées dans « L'argent pourrit les gens » : « Le monde est plein de bombes / Qui creuseront nos tombes / Maintenant tu sais à quoi sert le fric / Qui à lui seul pourrait stopper la famine en Afrique[109] ». Cette critique du capitalisme pouvait enfin prendre des accents postcoloniaux. MC Solaar associait ainsi le « matérialisme économique » à

100 Ministère A.M.E.R., « Le savoir est une arme », *Pourquoi tant de haine ?*, 1992
101 Assassin, « L'éducation à travers les médias », *Le futur que nous réserve-t-il ? (Vol.1)*, 1992
102 NTM, « En direct de Bujolvik », *1993... j'appuie sur la gâchette*, 1993
103 Les Sages Poètes de la Rue, « Un Noir tue un Noir », *Qu'est-ce qui fait marcher les sages ?*, 1995
104 MC Solaar, « La concubine de l'hémoglobine », *Prose combat*, 1994
105 Assassin, « Le futur que nous réserve-t-il ? », *Le futur que nous réserve-t-il ? (Vol. 2)*, 1992
106 IAM, « Red, black and green », *...de la planète Mars*, 1991
107 MC Solaar, « La devise », *Qui sème le vent récolte le tempo*, 1991
108 IAM, « Pharaon reviens », *...de la planète Mars*, 1991
109 NTM, « L'argent pourrit les gens », *Authentik*, 1991

l'« aliénation du Noir[110] » ; Ekoué se faisait le critique du néocolonialisme et du rôle des organisations internationales (« S'installer en Afrique, en Asie est non négligeable / Pour un occidental, là bas, la vie est plus que rentable / On triche, on tue, plus que jamais corrompu / Pas de risque pour un voleur sous l'étiquette de l'ONU[111] ») tandis que Rockin' Squat soulignait le caractère ambigu des actions humanitaires : « On organise de grandes manifestations humanitaires / Solidaires devant la misère quand le banquet est offert / On se masque la réalité en orchestrant la charité / L'aumône n'a jamais réglé les problèmes d'un Soudan affamé[112] ».

Au début des années 1990 dominèrent ainsi, dans les textes de la majorité des artistes de rap, des thèmes sociopolitiques relatifs à la précarité urbaine, à l'essor de l'extrême-droite et à des sujets d'histoire et d'actualité internationale qui rejoignaient un rejet plus large du « système », c'est-à-dire des institutions de pouvoir et du modèle économique dominant. Certains de ces thèmes étaient étroitement liés aux positionnements artistiques qui dominaient le discours des rappeurs français du début des années 1990 ; ainsi, le rejet des institutions de pouvoir pouvait être perçu comme le reflet logique du positionnement *underground*, tandis que les descriptions de la précarité urbaine pouvaient être liées à l'idée de « rôle social » omniprésente dans les discours de l'époque. Sur le plan idéologique, les thèmes relatifs à l'environnement urbain, décrit comme précaire, et au racisme, étaient probablement inspirés de ceux que privilégiaient, à la même époque, les rappeurs américains. La récurrence du thème du racisme renvoyait aussi à des faits propres au contexte français, parmi lesquels l'histoire de la colonisation et l'essor d'idées xénophobes dans l'espace public, et s'inscrivait dans la continuité des revendications portées par certains mouvements antiracistes depuis les années 1980. La précarité sociale était, quand à elle, généralement abordée à travers l'angle de la lutte des classes. Outre les sujets portant sur un contexte national, de nombreux rappeurs écrivirent sur des thèmes internationaux, mobilisant des idéaux pacifistes, écologistes ou mondialistes. D'une manière générale, l'ensemble des thèmes portés par les artistes de rap de cette époque furent ainsi sous-tendu par des idéaux humanistes et libertaires, qui se rejoignaient à travers une critique des institutions de pouvoir et du système économique dominant.

3) Le rap, un objet marginal dans l'espace public

Les prémisses du développement d'une scène nationale professionnelle de rap en France

110 MC Solaar, « La fin justifie les moyens », *Prose combat*, 1994
111 Assassin, « L'Odyssée suit son cours », *L'homicide volontaire*, 1995
112 Assassin, « L'entrechoque des antidotes », *L'homicide volontaire*, 1995

s'accompagnèrent, au début des années 1990, d'une attention croissante des médias et des institutions culturelles pour ce genre musical. Une partie des médias spécialisés dominants eut tendance à poser un regard méprisant sur ce genre musical nouveau. Si le traitement qui était fait du rap par certains journaux, émissions et radios était globalement négatif, la recrudescence de médias spécialisés offrit toutefois aux artistes de rap des espaces d'expression et de promotion alternatifs. En ce qui concerne le traitement du rap par les médias généralistes, ceux-ci ne s'intéressèrent pas spécifiquement au rap en tant que musique, le traitant souvent à travers un prisme essentiellement sociopolitique, en faisant notamment l'expression sociopolitique de populations marginalisées par leur statut social ou par leur origine culturelle et géographique. Les thèmes sociopolitiques contenus dans les textes de rap furent néanmoins généralement ignorés dans l'espace public, à l'exception notable de ceux qui concernaient les institutions policières, qui furent le point de départ de premières polémiques conservatrices initiées par des syndicats policiers et des hommes politiques.

3.1) Un objet de polémique pour la critique musicale

Dans la première moitié des années 1990, le rap en français n'était pas encore un genre musical professionnel, bien que des artistes tels qu'IAM et MC Solaar aient eu l'opportunité d'enregistrer des albums en studio et rencontré un succès commercial et d'estime important. Le rap était généralement perçu comme une mode, un genre musical marginal, marginalité par ailleurs revendiquée par les tenants du positionnement *underground*. Musique récente, représentée par un nombre d'artistes professionnels extrêmement faible, le rap fut régulièrement l'objet d'analyses superficielles dans les radios et journaux spécialisés dominants, installés dans le paysage médiatique français. Quelques personnalités du monde des médias et de la musique adoptèrent par ailleurs une posture de mépris. Cité par Olivia Maironis, Karim Hammou relaie par exemple dans son *Histoire du rap en France* des propos tenus par Max Guazzini, directeur général de la radio NRJ, en 1990 : « Nous ne passerons pas de rap parce que nous aimons les choses mélodiques. Et pour nous, à NRJ, le rap n'est pas mélodique, donc nous on n'en passera pas[113] ».

Parmi les critiques formelles adressées au genre rap figurait celle qui concernait la pratique du *sampling*, perçue comme une violation du droit d'auteur, ou plus simplement comme une facilité artistique. Allant dans ce sens, un journaliste du magazine *Les Inrockuptibles*, cité par un contributeur de *L'Affiche*, écrivit dans un article paru au début des années 1990 que « le *sampling*

113 Olivia Maironis, « Skyrock et l'émergence du rap français » [en ligne], industrie-culturelle.fr, disponible sur <http://industrie-culturelle.fr/industrie-culturelle/skyrock-emergence-rap-francais/> , consulté le 31/05/2016 à 13h37

était l'équivalent musical du sida[114] ». Le rappeur Akhenaton (IAM) évoqua dans un entretien donné en 1991 cette mauvaise considération de la pratique du *sampling*, estimant que certains musiciens étaient « les plus gros hypocrites de la terre. Ils samplent eux aussi, dans le sens où ils rejouent toujours quelque chose qu'ils ont entendu avant. Sans parler des sombres crétins de la musique française qui se sont contentés pendant 10 ans de plagier la musique ricaine, qui font maintenant partie de la SACEM et disent « ouais, les échantillons... »[115] ». En 1993, à l'occasion d'un nouvel entretien, les membres d'IAM se firent à nouveau critiques de la mauvaise perception du rap dans le monde de la musique. À la question d'un journaliste de *L'Affiche* portant sur le passage humoristique d'un morceau de l'album *Ombre est lumière* (« Que vous a fait Charles Trenet pour que vous lui piquiez, à lui et pas à un autre, le micro dans « Donne-moi le micro » ? »), Akhenaton et Shurik'n commentèrent les déclarations télévisées du célèbre chanteur populaire : « Aux infos de France 2, il a juste déclaré que les jeunes qui faisaient du rap ne savaient pas parler, qu'il n'y avait pas de poésie dans le rap... […] Il a médit sur une chose dont il ne connaissait rien, à laquelle il n'a jamais prêté une oreille[116] ».

L'émission musicale Taratata, présentée à partir de 1993 par l'animateur Nagui et diffusée sur France 2, invita quelques rappeurs en 1994 et 1995 : Soon E MC, MC Solaar, IAM, Dee Nasty et Fabe. Avant que ce dernier n'interprète « Ça fait partie de mon passé », morceau issu de son premier album *Befa surprend ses frères* (1995), Nagui et son invité Robert Charlebois introduisirent la séquence par une discussion caricaturale sur le rap. Le dernier cité improvisa en effet une parodie de *beatboxing* (imitation vocale d'un rythme de batterie) agrémentée de nombre de mots présents de manière stéréotypée dans le rap américain (« yeah », « fuck », « yo »). Dans l'entretien qui suivit la performance de Fabe, ce dernier refusa de répondre aux questions de Nagui, critiqua la représentation caricaturale du rap dont il venait d'être le témoin, puis quitta le plateau[117]. Interrogé quelque temps avant l'enregistrement de cette émission par un journaliste de *L'Affiche*, Fabe imaginait déjà pouvoir être confronté à ce type de situation : « Je vais sûrement faire des télés. Mais si je tombe sur un con avec une casquette à l'envers qui me fait « yo ! », je vais m'en aller du plateau tout de suite ! Soit les gens ont du respect pour toi et tu en as pour eux, là ça se passe bien, soit on te prend pour un cake et tu n'y va pas. Je ne fais pas la charité, je ne tiens pas à passer pour un con sinon ce sont les gens que je représente qui passent pour des cons[118] ».

114 *L'Affiche*, n°43, novembre 1992, p.13
115 *L'Affiche*, n°29, mai 1991, p.6
116 *L'Affiche*, n°9, novembre 1993, p.5
117 Taratata, « Interview Fabe / Robert Charlebois (1995) » [en ligne], MyTaratata, disponible sur <http://www.mytaratata.com/emission/taratata-n97/video/3509/interview-fabe-robert-charlebois-1995>, consulté le 31/05/2016 à 15h01
118 *L'Affiche*, n°24, mai 1995, p.20

En parallèle des caricatures développées par les médias « installés », et sans doute pour les contrebalancer, se développèrent de nouveaux médias spécialisés. En 1984, Sidney – qui fut par ailleurs l'un des premiers animateurs noirs de l'histoire de la télévision française – proposa une émission, *H.I.P. H.O.P.*, qui fut diffusée sur TF1. De 1988 à 1990 fut également diffusée l'émission, déjà citée, de Dee Nasty sur Radio Nova. À la suite de ces initiatives pionnières, Morgan Jouvenet note que « plusieurs magazines diffusant de 40 000 à 70 000 exemplaires » apparurent « à partir du milieu des années 1990 : *Radikal*, *L'Affiche*, *RER*[119] ». Ces médias étaient organisés autour de journalistes et de passionnés, dont Olivier Cachin, créateur et présentateur de l'émission *Rapline* – diffusée de 1990 à 1995 sur la chaîne M6 – et qui devint la figure la plus importante du journalisme spécialisé dans le rap en France. Par ailleurs rédacteur en chef du magazine *L'Affiche*, Olivier Cachin milita pour la reconnaissance médiatique et culturelle du rap dès le début de la décennie. En 1990, ce militantisme s'exprimait par exemple dans un éditorial consacré à la signature du groupe NTM sur le label Epic : « MC Hammer. NTM chez Epic. Deux bonnes raisons pour être content si l'on apprécie le rap. Sauf si l'on est assez intégriste pour considérer que seuls les corrompus et les impurs pénètrent dans le royaume des cieux et des majors[120] ».

Le journal *L'Affiche*, auparavant sous-titré « Bi-mensuel gratuit des arts et du spectacle », devint à partir de ce numéro 25 « Le magazine des autres musiques » et fut vendu au prix de 20 francs. Il ne consacra toutefois pas immédiatement un nombre important de pages au rap en français, faute d'une actualité importante, et se concentra principalement sur son pendant américain. Olivier Cachin, qui était l'auteur d'une grande partie des articles et entretiens diffusés dans son journal, abordait souvent le rap en français dans une perspective iconoclaste. Probablement touché par certaines des critiques – évoquées auparavant – développées à l'encontre du rap, il écrivait ainsi au sujet du groupe IAM et de son premier album *...de la planète Mars* (1991) qu'« explosant comme un flacon d'éther dans le monde embryonnaire du rap français sur vinyle noir, le sextet marseillais IAM […] (montrait) que l'intelligence et le rap (pouvaient) cohabiter[121] ». Ce ton militant se retrouvait chez d'autres collaborateurs du journal ; réagissant à l'article des Inrockuptibles qui assimilait le *sampling* au sida, un journaliste écrivit ainsi une tribune sur les « rock fascistes », développant, à l'instar de Cachin, des idées progressistes :

> « On a toujours eu le diptyque Stones/Beatles et la passion/haine entre les chapelles du rock, mais demeuraient

119 Morgan Jouvenet, *Rap, techno, électro... le musicien entre travail artistique et critique sociale*, Paris, éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2006, p.38
120 *L'Affiche*, n°25, 1990, p.3
121 *L'Affiche*, n°29, mai 1991, p.5

> des consensus miraculeux ou improbables. On parlait de rock. Désormais, on parle de rock et de rap. […] on s'aperçoit en lisant le courrier des lecteurs de ces icônes rock que les militants de l'électricité ont trouvé un ennemi aussi facilement repérable qu'un étranger pour un lepéniste : le rap. […] la cruelle surprise de cette décennie mal partie, c'est de voir que les Ayatollahs ont désormais entre 30 et 40 ans, et revendiquent leurs « valeurs » avec la même clairvoyance que les ministres de l'Intérieur sous les gouvernements Giscard : les rappeurs sont bêtes […] et ils ne font pas de la musique. Venu de ceux qui tiennent Bruce Springsteen pour Marcel Proust et John Mellencamp pour Faulkner, voilà qui ferait rire les plus réceptifs à l'humour noir[122] »

Et ce même journaliste d'ajouter : « personne n'a jamais demandé à un musicien – de rap ou de rock – d'être intelligent », « juste de faire rêver ou danser leur public », s'inscrivant dans la même perspective de légitimation du rap comme art – populaire, s'il en est, mais digne d'intérêt.

Ainsi, le rap, genre musical récent et formellement novateur, fut l'objet de mépris et de caricatures diffusées dans les médias culturels dominants. Leur discours, plutôt conservateur, fut contrebalancé par celui de nouveaux médias spécialisés, dont les journalistes du magazine *L'Affiche* furent les principaux auteurs dans la presse écrite du début de la décennie. Malgré son traitement polémique dans les médias spécialisés, l'aura du genre rap progressait auprès du grand public ; cet était de fait amena les industries de la culture en France à distribuer à ses artistes quelques marques de reconnaissance : aux Victoires de la Musique de l'année 1992, MC Solaar fut ainsi récompensé par la « victoire du groupe de l'année » – récompense également obtenue par IAM trois ans plus tard – puis à nouveau en 1995 pour le meilleur clip, celui de « Nouveau western »[123]. Ainsi, si les rappeurs du début des années 1990 furent les sujets d'un traitement polémique dans la presse musicale spécialisée, ils reçurent également des marques de reconnaissance qui accompagnaient naturellement leurs succès auprès du public et les prémisses de leur professionnalisation.

3.2) L'expression d'un malaise social pour les médias généralistes

Au début des années 1990, la presse généraliste ne s'intéressait pas particulièrement au rap, perçu comme une mode, à l'exception de quotidiens « progressistes » tels que *Libération*. Deux types d'attitude semblaient dominer à cette époque : celle de médias marqués à gauche, dont le discours s'inscrivait dans la continuité des politiques culturelles menées sous la présidence de François Mitterrand, et celle des médias neutres ou conservateurs qui ne s'intéressaient pas encore

122 *L'Affiche*, n°43, novembre 1992, p.13
123 Morgan Jouvenet, *Rap, techno, électro... le musicien entre travail artistique et critique sociale*, Paris, éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2006, p.38

de près à un genre encore marginalisé dans la presse musicale. Marqué à gauche depuis sa création, le quotidien *Libération* adoptait ainsi un ton progressiste pour traiter de ce genre musical émergent, dont la plupart des thèmes rejoignaient de fait ses opinions socialistes et humanistes. Il fut aussi l'un des premiers médias généralistes à s'intéresser de près à la dimension musicale du rap et certains une contributrice de *L'Affiche*, la journaliste Stéphanie Binet, écrivit d'ailleurs des articles pour *Libération*. Le point commun de la plupart des grands médias était toutefois qu'ils n'abordaient que rarement le rap à travers un prisme exclusivement musical. Perçu comme une musique populaire et urbaine, il était surtout traité à travers une approche politique et sociale.

La plupart des médias généralistes dits « progressistes » ou « de gauche » interprétaient souvent le rap comme l'expression d'un malaise social dans les périphéries urbaines. Cette idée n'était pas entièrement fausse mais avant tendance à confiner les artistes de rap à une seule appartenance géographique, culturelle ou sociale. L'idée du rap comme expression d'un groupe social marginalisé était à la fois inspirée du modèle états-unien – où le rap était alors en effet confiné dans les milieux afro-américains et pouvait être perçu comme tel – et par le travail du sociologue Georges Lapassade, auteur en 1990 d'une enquête sociologique menée en Seine-Saint-Denis et intitulée *Le rap ou la fureur de dire*. Ce travail se retrouva par exemple cité dans un article du *Monde diplomatique* datant de la même année intitulé « Le rap, complainte des maudits », dans lequel le journaliste Rabah Mezouane associait le rap à « la tradition orale » d'Afrique et du Maghreb et à « la chanson de geste du Moyen-Âge », le décrivant par ailleurs comme « une sorte de poésie du pauvre[124] ». Dans un article paru l'année suivante dans le même journal et intitulé « Retrouver la violente beauté de la symphonie urbaine », le journaliste Pierre Armand écrivait dans le même ordre d'idées que le rap exprimait « la quête d'une identité chez des jeunes qui (aspiraient) également à une reconnaissance sociale », « (préfigurait) une culture multi-ethnique » et « (cristallisait) les espérances d'intégration sociale d'une jeunesse sans avenir[125] ».

Olivier Cachin, dans les années 2000, critiqua rétrospectivement l'influence des travaux de sociologie qui avaient traité du rap au début des années 1990 :

> « Le rap vu par les sociologues, c'était vraiment des espèces de trucs édifiants, avec ce côté « les jeunes dans les villes de grande solitude »… La sociologie en soi, c'est très bien, mais appliquée au rap, c'est souvent une vision qui n'est pas très pertinente, qui passe à côté de l'essentiel, à savoir la musique. C'est évident que la sociologie a à voir avec le rap : on ne peut pas comprendre le rap si on ne s'intéresse qu'à la musique, mais je pense que ce sera plus facile de le comprendre en parlant de musique plutôt qu'en ne parlant que de sujets sociétaux. Ça donne tout de suite du misérabilisme, et les sociologues sont des gens qui […] vont prendre au premier degré

124 Rabah Mezouane, « Le rap, complainte des maudits », *Le monde diplomatique*, décembre 1990, pp.4-5

125 Pierre Armand, « Retrouver la violente beauté de la symphonie urbaine », *Le monde diplomatique*, novembre 1991, p.28

des trucs qui n'ont pas forcément vocation à l'être »

Et l'ancien rédacteur en chef du journal *L'Affiche* de commenter, dans le même entretien, l'influence de ces travaux sur le traitement médiatique du rap à la même époque :

> « Il faut voir qu'historiquement, le journalisme rap en France est né dans cette comparaison du rap et son aspect sociétal. Maintenant, c'est possible de trouver des articles qui parlent de musique et de flow, mais pendant très longtemps, le journalisme musical français, quand il s'intéressait au rap, c'était uniquement sous l'angle « ces bandes qui terrorisent la banlieue »… […] tu regardes les articles sur le rap français à l'époque – à l'exception des magazines spécialisés où quelques aliens comme moi essayaient de parler d'autre chose – c'était « Ha, tiens, une voiture brûle, une banlieue va mal, parlons de rap ! ». Il a fallu attendre vraiment longtemps pour qu'on puisse en parler sous un angle autre que sociétal « lié à ces banlieues oubliées où les jeunes tiennent les murs »… Les grands trémolos, quoi[126] »

Comme cela transparaît dans ce dernier extrait, l'approche médiatique du rap fut donc à cette époque dominée par deux grilles de lecture : les médias de gauche eurent tendance à l'analyser comme l'expression d'un malaise social ; les médias plus conservateurs, quand à eux, eurent tendance à l'associer à des situations de violence urbaine. Ces deux approches *a priori* divergentes partageaient toutefois un point commun : elles assimilaient le rap à la « banlieue ». Évoquant cet état de fait, Karim Hammou estime dans la postface écrite à l'occasion de la réédition de son *Histoire du rap en France* que « la médiatisation du rap dans les années 1990-1991 n'est pas un temps qui en aurait dévoilé la vérité – quitte à la caricaturer » ni « un temps qui serait venu dévoyer le rap par une opération n'exprimant que l'arbitraire du pouvoir », mais « le moment où une technique vocale, l'interprétation rappée, et un genre musical naissant, appropriation française d'une esthétique musicale hip-hop, se (virent) annexés par un dispositif d'interpellation et d'assignation racistes » à travers leur association à la banlieue, « métaphore territorialisant des peurs sociales[127] ». De fait, la fin de la première moitié des années 1990 fut également le moment des premières polémiques sécuritaires, relayées par les médias, impliquant des artistes de rap et des hommes politiques issus de milieux conservateurs.

3.3) Le temps des premières polémiques

Le premier groupe de rap qui provoqua une polémique dans l'espace public fut le Ministère A.M.E.R., dont les membres avaient – cela a été montré dans la partie précédente – écrit des textes très radicaux sur la police. Dans son édition du 3 mars 1993, *Le Canard Enchaîné* publia un article

126 Abcdrduson, « Interview – Olivier Cachin » [En ligne], abcdrduson.com, 14/01/2007, disponible sur <http://www.abcdrduson.com/interviews/olivier-cachin-interview/>, consulté le 04/01/2016 à 16:25

127 Karim Hammou, « Une histoire du rap en France. Postface à l'édition 2014 » [En ligne], hypotheses.org, 09/05/2014, disponible sur <http://surunsonrap.hypotheses.org/2860>, consulté le 22/08/2016 à 17h02

intitulé « Quand les dealers prennent en main l'animation des banlieues » dans lequel était associée la Secte Abdulaï, collectif artistique créé par Kenzy, porte-parole du Ministère A.M.E.R., à « une organisation de jeunes revendeurs de drogue, antillais et africains[128] », plaque tournante du trafic de stupéfiants dans le département du Val-d'Oise. Kenzy répondit en écrivant une lettre ouverte, diffusée dans quelques magazines alternatifs et dans laquelle il décrivit cet article comme « un délirant mélange d'histoires sorties du *Nouveau Détective*, de fictions à la sicilienne et de sensationnalisme digne d'*Ici Paris* », producteur d'« un récit calomnieux impliquant Ministère A.M.E.R. », créateur de « fantasmes criminels » et dénonçant sans aucun fondement les « présumées activités délictueuses de la Secte Abdulaï[129] ». Au même moment, en avril 1993, un groupe de CRS toulousains s'émut des thèmes contenus dans l'album *Pourquoi tant de haine ?* et chercha à porter une plainte, qui n'aboutit pas. Il reprochait au groupe sa « haine anti-flic », comme le précise un des CRS interrogé à la radio : « C'est un ami de mon fils âgé de 15 ans, lequel m'a révélé l'existence du groupe de rap Ministère A.M.E.R. et notamment une de leurs créations qui est un véritable appel à la haine anti-flic[130] ».

En juin 1995, les membres du Ministère A.M.E.R. donnèrent une série d'entretiens à la suite de la parution de leur second album, *95200*, et de la sortie de la compilation des musiques inspirées du film *La Haine* qui contenait le morceau – au titre équivoque – « Sacrifice de poulets ». Dans le magazine *Rock & Folk*, l'un des membres du groupe tint un discours provocateur vis-à-vis des policiers, disant souhaiter pour eux « l'élimination systématique, une balle et basta[131] ». Le 19 juillet, suite aux plaintes émises par les membres de plusieurs syndicats policiers, le ministre de l'Intérieur Jean-Louis Debré décida d'attaquer le groupe en justice. Interrogé par le journal *Libération*, Kenzy assumait le caractère provoquant de ces déclarations et des morceaux du groupe, atténuant leur portée en brandissant l'argument du droit à la fiction : « Les flics prennent les mecs de banlieue pour une race inférieure, ils pensent que les gens ne font pas la différence entre une œuvre artistique et la réalité[132] ». En décembre 1995, alors que la procédure judiciaire était entamée, reprenant les arguments de l'article du *Canard Enchaîné* paru deux ans plus tôt, le quotidien *France-Soir* publia un article sur la « secte Abdoulaye », organisation de « trafic de drogue » se

128 Olivier Cachin, « 2014, l'année du Ministère Ämer (Part 2) : De 1989 à aujourd'hui, les dates clé » [En ligne], metronews.fr, 30/01/2014, disponible sur <http://www.metronews.fr/blog/olivier-cachin/2014/01/30/2014-l%E2%80%99annee-du-ministere-amer-part-2-de-1989-a-aujourd%E2%80%99hui-les-dates-cle/>, consulté le 02/06/2016 à 16h25

129 Ibid.

130 Ibid.

131 Franck Johannes, « Ministère de l'intérieur contre Ministère Amer. Une plainte a été déposée contre le groupe de rap » [En ligne], liberation.fr, 31/08/1995, disponible sur <http://www.liberation.fr/france-archive/1995/08/31/ministere-de-l-interieur-contre-ministere-amer-une-plainte-a-ete-deposee-contre-le-groupe-de-rap_140412>, consulté le 02/06/2016 à 16h36

132 Ibid.

réclamant de « l'islam » et du « Black Power » dont les membres les plus jeunes se seraient livrés « au vol à main armée, aux attentats à la pudeur, aux cambriolages, agressions et viols[133] ».

Dans le contexte des diverses polémiques ayant impliqué le Ministère A.M.E.R., ce fut au tour du groupe NTM de s'attirer des ennuis avec la justice. Le 14 juillet 1995, Kool Shen et Joey Starr participèrent à un concert organisé par l'association S.O.S. Racisme à la Seyne-sur-mer, dans le Var, dont l'objectif affiché était de protester contre l'élection d'un membre du Front National à la mairie de Toulon. Lors de leur prestation, les membres du groupe attaquèrent verbalement les policiers chargés de la sécurité du concert : « Nique ta mère, je nique la police, j'encule et je pisse sur la justice […] Où sont ces enculés de bleus et la justice qui nous emmerdent toute l'année ? [...] Les fascistes ne sont pas qu'à Toulon, ils sont en général par trois, ils sont habillés en bleu, ils ne sont pas loin derrière vous, à l'entrée. Vous voyez de qui je veux parler[134] ». Ces déclarations amenèrent à la déposition, devant la justice, d'une plainte par plusieurs syndicats policiers. L'année 1995 marqua donc une rupture quand à la perception du rap dans l'espace public, qui fut dès lors marquée par la survenue de ces polémiques. Deux procès avaient été intentés à l'encontre de deux groupes de rap, ne visant pas le contenu de l'œuvre des artistes concernés, mais des paroles prononcées hors du cadre discographique. Opposé aux institutions, le rap fut ainsi associé à un mouvement contestataire, violent, voire criminel pour les opinions les plus conservatrices.

Au début des années 1990, le rap était donc une forme musicale nouvelle, objet d'analyse de journalistes, intellectuels et hommes politiques qui contribuèrent à façonner sa représentation publique. Dans un premier temps, le rap fut un objet de polémique pour la presse musicale spécialisée. La plupart des médias spécialisés dominants fut amenée à rejeter un genre qui ne l'intéressait pas et qu'elle opposait à d'autres formes de musique populaire. En parallèle, dans la continuité de projets menés lors de la décennie précédente, émergea un journalisme spécialisé dans le rap, dont *L'Affiche* fut la tête de file et qui développa un discours contradictoire. Dans les médias généralistes, le traitement du genre rap était également contrasté. D'une part, les médias marqués à gauche tels que *Libération* ou *Le monde diplomatique* confinèrent le rap à sa dimension sociopolitique, construisant la représentation du rap comme expression du « malaise social » des périphéries urbaines. D'autre médias, plus conservateurs, eurent tendance à ignorer le phénomène

133 Olivier Cachin, « 2014, l'année du Ministère Ämer (Part 2) : De 1989 à aujourd'hui, les dates clé » [En ligne], metronews.fr, 30/01/2014, disponible sur <http://www.metronews.fr/blog/olivier-cachin/2014/01/30/2014-l%E2%80%99annee-du-ministere-amer-part-2-de-1989-a-aujourd%E2%80%99hui-les-dates-cle/>, consulté le 02/06/2016 à 16h25

134 Franck Johannes, « NTM : trois mois de prison ferme pour délit de grande gueule » [En ligne], liberation.fr, 16/11/1996, disponible sur <http://next.liberation.fr/musique/1996/11/16/ntm-trois-mois-de-prison-ferme-pour-delit-de-grande-gueule_188357>, consulté le 03/06/2016 à 11h11

ou à le relayer à travers une approche sécuritaire, posant les bases, à l'instar des médias dits « progressistes », de l'assimilation médiatique du rap à la « banlieue ». Si les thèmes sociopolitiques que contenaient les textes de rap furent rarement analysés en profondeur dans l'espace public, l'un d'entre eux – la critique de l'institution policière – attira l'attention de syndicats et d'hommes politiques conservateurs. Au début des années 1990, le genre rap fut ainsi essentiellement représenté comme une musique contestataire, expression d'un malaise social ou d'un discours provocateur radical associés à la « banlieue », dans un espace public au sein duquel la parole des rappeurs était absente ou confinée aux marges de la presse spécialisée.

Dans la première moitié des années quatre-vingt dix, si le monde du rap en France n'était pas un ensemble homogène d'artistes et de points de vue, le genre fut ainsi principalement conçu et perçu comme un genre « engagé » du fait des éléments qui dominaient le discours et le contenu de l'œuvre des artistes et de certains modes de représentation produits dans les médias. Dans un premier temps fut construite, par la majorité des artistes, l'idée du rap comme une forme musicale marginale investie d'un rôle social, dans la continuité des discours produits par certains rappeurs américains à la fin de la décennie précédente. Une large partie des rappeurs français s'inspira en effet plus ou moins directement du discours et de la démarche de personnalités majeures de la scène rap outre-atlantique des années 1980 et notamment du musicien et militant Afrika Bambaataa. Leurs discours sur le rap, notamment diffusés dans la presse spécialisée et dont certains éléments se retrouvaient dans leurs textes, appuyaient en effet l'idée d'un « rôle social » incarné par leur musique, tout en mettant en avant une marginalité artistique perceptible à travers leur critique de l'industrie du disque et de la musique populaire grand public. À ces discours renvoyèrent certains des thèmes sociopolitiques contenus dans les textes de rap. Dans leur ensemble, ceux-ci mettaient majoritairement en valeur des thématiques sociopolitiques relatives à des idéaux humanistes et libertaires. La plupart des textes politisés traitaient d'une part de sujets nationaux et notamment de la précarité urbaine, du racisme et de la montée de l'extrême droite ; d'autre part, de sujets mondialisés relatifs à la guerre, à l'histoire de l'impérialisme, au fait religieux et à l'environnement. L'ensemble de ces thèmes étaient constitutifs d'une critique plus large : celle des institutions de pouvoir et du système capitaliste. La plupart de ces sujets, dont certains étaient très précis et d'autre plus abstraits, ne trouvèrent pas de résonance dans l'espace public ou furent réduits, dans les médias généralistes, à l'expression d'un « malaise » ou de la « violence » des « banlieues ». Les médias spécialisés qui émergèrent à cette époque furent, quand à eux, concentrés sur une entreprise de légitimation musicale du genre rap et ne s'intéressèrent qu'épisodiquement au discours politique

contenu dans les textes. La critique des institutions policières fut la première thématique sociopolitique du rap à rencontrer une forte résonance dans l'espace public, du fait de sa forme provocatrice et des réactions qu'elles suscita dans les milieux policiers. Dans le contexte de ces procès et polémiques, à une époque où l'exposition médiatique du rap n'était pas très importante, c'est ainsi dans un rôle d'accusés que le Ministère A.M.E.R. et NTM devinrent les premiers groupes de rap à incarner une parole politique dans l'espace public.

II) L'essor du courant réaliste (1995-2003)

Comme l'a montré Karim Hammou dans son étude sur la pratique du *featuring*[135], la seconde moitié des années 1990 fut celle de la constitution finale d'un « monde social professionnel du rap français » cohérent et structuré. En 1995, un embryon de scène professionnelle s'était déjà constitué à l'échelle parisienne et regroupait les artistes produits par Jimmy Jay et ceux du label Unik Records (Fabe, Sens Unik). La recrudescence du nombre d'albums produits en France mena paradoxalement, en 1996, à « un affaiblissement de (la) cohésion structurale[136] » de cette scène, mais aussi à son élargissement, comme en témoignèrent les nouvelles connexions établie par la micro-scène constituée par les artistes cités ci-avant avec d'autres artistes parisiens (La Rumeur, Assassin, Stomy Bugsy) et le groupe marseillais IAM. Un corps professionnel du rap français, fortement connecté, se constitua finalement l'année suivante : liant les artistes par la pratique du *featuring*, il « atteint une taille en 1996-1997 » qui le plaça « en situation d'être sans rival » en rassemblant plus des trois-quarts des artistes ayant sorti un disque sur cette période. De nouveaux labels indépendants émergèrent, faisant apparaître de nouvelles micro-scènes, regroupées, donc, autour des labels Secteur Ä – la « Secte Abdulaï » du Ministère A.M.E.R. – (Doc Gynéco, Neg' Marrons, Ärsenik), Alariana (113, Rohff, Ideal J) et Côté Obscur (Fonky Family). Ces artistes collaboraient ensemble mais n'étaient pas pour autant producteurs de la « cohésion structurale croissante » de la scène nationale. Cette cohésion était le fait d'artistes « passeurs[137] » de la première génération dont le principal représentant était en 1997 le groupe IAM, auteur de nombreuses collaborations et fondateur du label Côté Obscur. Les échanges entre la première et la seconde génération amenèrent ainsi à la constitution d'un « monde social professionnel du rap en France ». Les deux années qui suivirent ce tournant important furent marquées par le renforcement de cette scène professionnelle, symbolisé par la montée en puissance du collectif Mafia K'1 Fry, structuré autour des membres du label Alariana (Ideal J, 113). De nouveaux « artistes-passeurs » émergèrent par ailleurs, à l'instar d'Oxmo Puccino, qui dans son album *Opéra Puccino* (1998) collabora avec des artistes aussi variés qu'Akhenaton (IAM), Le Rat Luciano (Fonky Family), Pit Baccardi (Time Bomb) et Lino (Secteur Ä). Karim Hammou note ainsi qu'en 1998, « l'inter-reconnaissance » entre les artistes de rap « ne s'arrêt(ait) pas aux découpage tracés par les labels[138] » dont ils étaient membres.

135 Terme emprunté à l'industrie musicale américaine, désignant une collaboration, sur un morceau, entre au moins deux artistes. Karim Hammou constate que ces collaborations lient de manière directe et indirecte une grande proportion d'artistes, qui finissent par former une scène professionnelle interconnectée et cohérente.
136 Karim Hammou, « Des raps en français au « rap français » », *Histoire et mesure*, XXIV-I, 2009, pp.94-95
137 Karim Hammou, « Des raps en français au « rap français » », *Histoire et mesure*, XXIV-I, 2009, p.97
138 Karim Hammou, « Des raps en français au « rap français » », *Histoire et mesure*, XXIV-I, 2009, p.99

Jusqu'en 1999, les ventes de disques de rap français continuèrent à augmenter, avant de subir une première baisse, comme le note Morgan Jouvenet : « Cette vague de succès retomb(a) [...] à la fin de la décennie, et les albums des groupes annoncés comme la « relève » du rap français n'(atteignirent) pas (ou pas aussi vite) les chiffres escomptés, alors même que les coûts de production des œuvres (avaient) considérablement augmenté[139] ». Après trois ans d'une période faste sur le plan économique, l'industrie du rap en France subissait de fait une première période de stagnation. La « crise » économique que connut le rap français à l'aube du troisième millénaire doit être relativisée : elle correspond plutôt à une période de stabilisation du monde social professionnel du rap français ; stabilité dont la conséquence fut la relative difficulté pour les nouvelles générations de rappeurs de rejoindre un milieu désormais constitué d'acteurs expérimentés, dans un contexte où le rap n'apparaissait plus comme un effet de mode ni comme une mine d'or pour les *majors* du disque, refroidies par le nombre considérable d'échecs commerciaux ou de « *one-song-artists* » produits dans les années 1990. L'étude de Karim Hammou sur la pratique du *featuring*, qui s'étend jusqu'en 2004, note une diminution de la « cohésion structurale » du monde social professionnel du rap français et explique celle-ci par les « premiers fléchissements des ventes d'albums de rap en français », ces derniers ayant été « de nature à intensifier la concurrence entre artistes pour la visibilité publique, et donc à brider l'intérêt associé à la pratique du featuring[140] ». Les artistes qui intégrèrent le monde social constitué par les artistes de 1990 furent de fait beaucoup moins nombreux à partir de l'année 1999. Le rap français professionnel bénéficia toutefois d'une exposition de plus en plus importante, incarnée par la montée en puissance du média Skyrock. Si le rap était devenu une musique professionnelle, il était aussi devenu un monde plus hermétique, état de fait qu'essaya dans le même temps de contourner une scène alternative particulièrement fertile.

Sur le plan artistique, la seconde moitié des années quatre-vingt dix fut marquée par l'émergence, en France, d'un genre importé des États-Unis, le *gangsta-rap*, marqué par des textes fictionnels inspirés du monde du crime et des films de genre. Cette époque correspond également à l'essor de l'esthétique *hardcore*, forme musicale et d'écriture marquée par la récurrence de termes provocateurs et par l'utilisation d'ambiances instrumentales sombres. L'essor de ces deux tendances fut le catalyseur de nouvelles divergences et de nouveaux positionnements au sein du monde du rap. Certains rappeurs furent ainsi amenés à critiquer ouvertement les artistes de *gangsta-rap*, estimant que leur œuvre décrédibilisait certains des thèmes sociopolitiques mis en valeur par le rap du début des années 1990. En réaction à l'émergence de cette forme narrative et à la conception d'univers

139 Morgan Jouvenet, *Rap, techno, électro... le musicien entre travail artistique et critique sociale*, Paris, éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2006, p.39

140 Karim Hammou, « Des raps en français au « rap français » », *Histoire et mesure*, XXIV-I, 2009, p.101-104

esthétiques de plus en plus violents se développa ainsi le positionnement « conscient », défendu par des artistes qui prétendirent les contrebalancer en s'adressant à la jeunesse et en mettant en valeur des principes éthiques et un idéal de progression sociale. Malgré ces divergences, l'ensemble de la scène rap de cette époque mis en valeur l'idée de « réalisme ». Dans le contexte de l'intégration progressive du rap à l'industrie du disque, le postulat réaliste pouvait notamment se comprendre comme une stratégie d'authenticité, élaborée alors que la professionnalisation des artistes avait tendance à les éloigner des idéaux de marginalité et d'indépendance mis en valeur par le positionnement *underground* lors des années précédentes.

La critique « consciente » dirigée à l'encontre du *gangsta-rap* amena à la récurrence, dans les textes de rap de cette période, de thèmes sociaux relatifs à la précarité, à la violence et à la paix sociale par ailleurs caractérisés par des adresses moralistes à la jeunesse, une tendance à exhorter des principes éthiques et des idéaux de respect, de travail et de persévérance. La démarche réaliste, quand à elle, amena à la récurrence de descriptions environnementales d'un milieu représenté comme précaire. Elle induisait également une focalisation, plus importante que dans les années 1990, sur des sujets d'actualité nationale ; de plus, le contexte de la montée, dans les urnes, des partis politiques de droite et d'extrême-droite ainsi que les premières manifestations d'ampleur du terrorisme islamique en France amenèrent à une présence de plus en plus importantes des thèmes liés au racisme et à l'islamophobie. Certains des textes de *gangsta-rap* et de rap *hardcore*, qui mettaient l'identité perçue des artistes en valeur et jouaient avec les stéréotypes raciaux pouvaient enfin être perçus comme la composante radicale d'une critique postcoloniale qui émergeait alors dans les textes de rap en français de cette période.

Dans l'espace public, enfin, le traitement et l'exposition médiatique du rap en France furent transformés par la crise de la presse écrite et par l'essor de la radio Skyrock, qui devint progressivement le premier média grand public spécialisé dans le rap. Les rappeurs professionnels, de plus en plus nombreux, disposaient ainsi d'un espace de diffusion et de promotion plus important qu'au début des années 1990. L'année 1995 correspond par ailleurs à un tournant conservateur dans l'espace public, symbolisé par le retour de la droite au pouvoir et par le nouvel essor du Front National. Certains responsables d'extrême-droite utilisèrent le rap comme objet de leurs discours nationalistes – qui trouvaient un écho dans les médias généralistes – en l'assimilant à une culture exogène. Dans ce contexte, à partir du milieu des années 1990 s'observe une recrudescence de procès et de polémiques sur le rap initiés par des hommes politiques issus de milieux conservateurs, prenant à parti des artistes qui ne disposaient pas de droit de réponse dans les médias généralistes. À

partir du début des années 2000, ce discours polémique sur le rap prit des accents culturalistes, marquant l'influence croissante de l'extrême-droite sur le débat public en France.

1) L'essor de nouveaux genres et de nouveaux débats

Au début de la seconde moitié des années 1990, le positionnement *underground* se trouva bouleversé par l'essor économique du rap que marquèrent les succès commerciaux d'albums d'artistes aussi divers que MC Solaar, IAM ou Doc Gynéco. L'idée de « rôle social » du rap, articulée autour d'idéaux pacifistes, fut par ailleurs bouleversée par l'émergence de l'esthétique *hardcore*, forme violente sur le plan musical et textuel, que certains observateurs associèrent aux catégories « *gangsta-rap* » ou « rap *hardcore* ». L'esthétique *hardcore*, qui pouvait servir de support à une dénonciation politique, était aussi utilisée dans le *gangsta-rap*, genre narratif en pleine expansion qui valorisait des figures fictionnelles de gangsters ou de mafiosi. En France, à partir du milieu des années 1990, émergèrent ainsi de nouveaux genres importés des États-Unis, dont l'influence était déjà perceptible, par exemple, dans certains morceaux du Ministère A.M.E.R. et dont s'emparèrent les nouvelles générations de rappeurs, à l'instar des membres d'Ideal J ou du collectif Time Bomb et de son représentant le plus illustre : Lunatic. Anciens et nouveaux rappeurs se disant attachés aux valeurs fondatrices du mouvement hip-hop réagirent à l'émergence de ces nouvelles formes, et principalement à celle du *gangsta-rap* en défendant le « sens » de leurs textes et l'idée d'un rap ancré dans une réalité sociopolitique, investi d'un devoir de représentation populaire. Ces rappeurs, dits « conscients » s'attachèrent dès lors à tenter de reproduire leurs conditions de vies, mettant en avant une esthétique et des textes « réalistes ». Le postulat réaliste était paradoxalement aussi celui des artistes de rap *hardcore*, qui prétendaient retranscrire la violence de leur environnement, et des artistes de *gangsta-rap*, qui aimaient cultiver l'ambiguïté entre réalité et fiction. L'idée de « réalisme », omniprésente dans le discours de l'ensemble des rappeurs, pouvait aussi se comprendre comme une stratégie d'authenticité, élaborée à mesure de l'évolution économique d'un monde désormais constitué d'artistes professionnels éloignés de l'environnement précaire, violent ou criminel qu'ils prétendaient représenter.

1.1) L'émergence de la forme *hardcore* et du *gangsta-rap*

Parmi les artistes américains – qui furent les sources d'inspiration principales des rappeurs

français – se développa l'esthétique *hardcore* à partir de la fin des années 1980. Le début des années 1990, aux États-Unis, marqua toutefois l'essor du genre, symbolisé par le succès d'artistes issus de la scène californienne (N.W.A., Tupac Shakur) et new-yorkaise (Biggie Smalls, Mobb Deep). Rétrospectivement, de nombreux rappeurs français se souvinrent de l'influence du groupe Mobb Deep sur la scène hexagonale. Ainsi dans un entretien du début des années 2000, Lino rappelait que « quand Mobb Deep est arrivé [...], tout le monde (commença) à sampler des pianos, ou des ambiances sombres[141] ». Dans le même ordre d'idées, Soprano évoquait « l'époque Mobb Deep », quand « tout le monde samplait du classique, l'âge d'or du piano-violon[142] » et Youssoupha estimait que « le délire majoritaire du rap français (venait) du Queens et de tous ses artistes emblématiques (Mobb Deep, Twin Gambino, Big Noyd) » tout en déplorant les carences culturelles du public francophone au sein duquel se serait développé l'idée que « Lunatic (avait) inventé ce style.[143] » De fait, le groupe Lunatic (composé des rappeurs Ali et Booba) qui émergea à la fin des années 1990 fut l'une des figures les plus marquantes du rap *hardcore* et du *gangsta-rap* hexagonal. Il n'était toutefois pas le premier groupe, en France, à se distinguer de ses prédécesseurs par la forme provocatrice de son propos ou l'écriture de fictions criminelles.

Dans la première moitié des années 1990, le Ministère A.M.E.R. se distinguait déjà dans ce domaine avec un morceau tel que « Nègres de la pègre » : « Le bien, 1e mal peu importe sais-tu ce qu'ils font à l'Élysée ? […] À droite ça vend à gauche ça vole tout s'achète tout se revole / Les jours sont longs quand t'as pas de pognon quel coup Passi pourrait faire ? / Pour enfin devenir milliardaire au sommet dans la pègre un putain de Nègre[144] ». En 1996, Kery James (Ideal J) reprenait le même fantasme dans « J'dois faire du cash » et le transposait dans un cadre plus réaliste encore, affirmant son appartenance au « ghetto » : « J'dois faire du cash sinon j'suis plus rien / Le système me nique, je stagne, je ne progresse plus / Des embrouilles me tombent dessus, je perds le respect dans la rue / Si je ne tue, tire pas sur certains trous du cul / J'pars en couilles et c'est chaud / Ma signature dans le business n'est qu'illusion j'habite toujours le même ghetto[145] ». La même année, la sortie de la compilation *Hostile 1996* confirmait le chemin stylistique emprunté par une nouvelle génération de rappeurs, qui comptait en son sein des groupes tels qu'Ärsenik, La Clinique, les X-Men ou enfin Lunatic, qui devinrent des figures emblématiques de ce mouvement dès la sortie de leur premier

141 Abcdrduson, « Ärsenik: « Le rap, ça ne va pas mourir, c'est trop gros » » [En ligne], abcdrduson.com, 17/04/2002, disponible sur <http://www.abcdrduson.com/interviews/arsenik-interview/>, consulté le 10/12/2015 à 16:04

142 Abcdrduson, « Interview - Soprano » [En ligne], abcdrduson.com, 03/10/2010, disponible sur <http://www.abcdrduson.com/interviews/soprano/>, consulté le 20/01/2016 à 11:53

143 Abcdrduson, « Interview – Youssoupha : « J'ai toujours voulu faire du rap français décomplexé » » [En ligne], abcdrduson.com, 25/10/2009, disponible sur <http://www.abcdrduson.com/interviews/youssoupha/>, consulté le 09/01/2016 à 18:04

144 Ministère A.M.E.R., « Nègres de la pègre », *95200*, 1994

145 Ideal J, « Je dois faire du cash », *O'riginal MC's sur une mission*, 1996

morceau, « Le crime paie », dont le refrain interprété simultanément par Ali et Booba reprenait la thématique criminelle : « Tu me connais je suis assez bestial pour de la monnaie et / N'aimant que manier l'acier pour des billets[146] ». L'année 1996 marquait ainsi, en France, le début de l'essor du *gangsta-rap*, dont les artistes privilégiaient souvent l'usage de la forme *hardcore*.

Les années qui suivirent furent marquées par une recrudescence d'albums et de morceaux reprenant les codes du *gangsta-rap*. Passi, ancien membre du Ministère A.M.E.R., s'inscrivait dans ce courant lorsqu'il sortit son premier album solo, *Les tentations* (1997), dans lequel il reprenait les thématiques les plus archétypales du genre en écrivant des morceaux sur la prison (« Le maton me guette »), en utilisant le lexique mafieux (« Le sang de la vendetta ») ou en se référant au film *Scarface* (« Le monde est à moi[147] »). Dans la même année 1997, DJ Kheops (IAM) produisit la compilation *Sad hill*, référence au film *Le bon, la brute et le truand*, dont les morceaux s'inspiraient des thèmes du genre cinématographique du western et à laquelle collaborèrent des artistes aussi divers que les X-Men, le Ministère A.M.E.R., Fabe ou encore Oxmo Puccino[148]. Toujours en 1997, l'éphémère groupe parisien Mafia Trece sortit son premier album, intitulé *Cosa nostra* en référence à la mafia sicilienne[149]. En 1998, le groupe KDD, qui avait dans un passé proche sorti des morceaux plutôt légers et dansants, adoptait dans l'album *Résurrection* une esthétique musicale et des textes plus sombres proche de ceux des américains de Mobb Deep[150]. La même année, les X-Men sortirent leur premier album studio, *Jeunes, coupables et libres*, qui fut un grand succès d'estime et contenait diverses fictions criminelles[151]. Les références au monde du crime devinrent ainsi, à partir de la fin des années 1990, un élément récurrent dans certains textes de rap en français. L'essor de ce genre, en France, fut par ailleurs appuyé par la vitalité de la scène *gangsta-rap* aux États-Unis, marquée par le succès international d'anciennes mais aussi de nouvelles générations d'artistes à l'instar du rappeur 50 Cent au début des années 2000.

1.2) La critique du *gangsta-rap*

Dans la seconde moitié des années 1990 et dans une dynamique d'appropriation des succès du rap américain de la même époque, un certain nombre d'artistes français adoptèrent donc le genre *gangsta.* Ils furent rapidement confrontés à la critique de rappeurs qui défendaient une démarche

146 Lunatic, « Le crime paie », *Hostile 1996*, 1996
147 Passi, *Les tentations*, 1997
148 Kheops, *Sad hill*, 1997
149 Mafia Trece, *Cosa nostra*, 1997
150 KDD, *Résurrection*, 1998
151 X-Men, *Jeunes, coupables et libres*, 1998

divergente. La critique du *gangsta-rap* se manifestait dans un premier temps à travers les déclarations d'une partie des artistes de rap, diffusées dans la presse spécialisée de la seconde moitié des années 1990. À une question posée par Olivier Cachin portant sur « le cliché du gangsta rapper », Doc Gynéco répondait ainsi : « C'est des menteurs, ils ont tous une femme et des enfants, une grande maison. Ils racontent des conneries, les types qui sont dans leurs clips ils les connaissent même pas[152] ». Pour le rappeur Fabe, qui répondait, dans un entretien donné en 1997 à une question d'ordre similaire, le *gangsta-rap* constituait un genre inauthentique qui risquait de décrédibiliser l'image des artistes de rap (« Les gangsters du rap sont de faux MC's au même titre que ceux du rap commercial qu'ils sont les premiers à critiquer. Ils entretiennent les stéréotypes. Je pars du principe que les gangsters n'ont pas le temps de rapper »), estimant par ailleurs que les rappeurs qui le constituaient « (véhiculaient) l'image du gars qui tue ses frères et qui traite ses sœurs comme des putes[153] ». La même année, le rappeur Rocca (La Cliqua) évoquait quand à lui les « risques » que pouvaient induire l'émergence de ce genre : « Le risque quand tu rappes sur la violence c'est d'en faire l'apologie. Et en France comme il n'y a pas la même envergure qu'aux USA certains s'inventent des histoires pour faire style vécu, mais c'est dangereux[154] ». Un autre membre du groupe La Cliqua, Daddy Lord C, rejoignait ce positionnement dans un autre entretien, mené en 1999 : « Quand tu as vécu la vraie violence, tu n'en fais pas l'apologie. Quand t'as un proche ou un frère qui la subit, tu ne peux pas être insensible[155] ».

Les artistes qui critiquèrent l'essor des narrations criminelles le firent en entretien mais aussi dans leurs propres textes. Fabe, qui fut la tête de file de cette critique, s'adressait déjà aux artistes de *gangsta-rap* dans son premier album, *Befa surprend ses frères* (1995) : « Avis aux chanteurs qui se prennent pour des meurtriers / Si t'es un gangster, t'as pas l'temps d'rapper[156] ». Ekoué, sur le premier projet de La Rumeur (1997), effectuait la même distinction entre écrivains et criminels : « Écrire, dire c'est bien, faire c'est mieux / Peut-on paraître dangereux sans parler de pistolet à feu ? / S'inventer un passé de brigand, les proxos les plus chauds / Ont certainement autre chose à foutre que de parler de ça au micro[157] ». Dans une perspective éthique, Kohndo (La Cliqua), invité sur un morceau du rappeur East, déplorait lui aussi l'aspect inauthentique des narrations criminelles : « Deux ans qu'le hip-hop part en dérive / Y'a plus d'morale / Le rap n'est plus que meurtre et freestyle / Plans mythos d'histoires bateau[158] ». Dans le morceau « Des durs, des boss...

152 *L'Affiche*, n°33, avril 1996, p.24
153 *L'Affiche*, n°43, mars 1997, p.36
154 *L'Affiche*, n°44, avril 1997, p.22
155 *L'Affiche*, n°67, avril 1999, p.64
156 Fabe, « Joe la monnaie », *Befa surprend ses frères*, 1995
157 La Rumeur, « Personne n'est moins sourd », *Premier volet : le poison d'avril*, 1997
158 East, « On se retrouvera », *Eastwoo (Maxi)*, 1997

des dombis ! », issu de son deuxième album *Le fond et la forme* (1997), Fabe s'adressa insidieusement à Booba (Lunatic), alors emprisonné à la suite d'une altercation avec un chauffeur de taxi (« Concours du plus con des MC's / Qui se font la guerre sur des maxis / Parlent d'avoir du cash, n'ont pas assez pour prendre un taxi ») et à Stomy Bugsy, bien habillé sur la pochette de l'album *Le calibre qu'il te faut*[159] (« Lève la tête : t'es beau en stard-co, dommage que tu te la pètes ![160] »). Sur *Quelques gouttes suffisent* (1998), premier album du groupe Ärsenik, Lino opposait le genre *gangsta* à la valeur d'unité promue à l'époque du rayonnement d'Afrika Bambaataa et de la Zulu Nation : « On m'dit que c'est rétro de parler d'unité dans l'rap paraît-il / Imiter les cainris, jouer les tarés parait plus facile[161] ». Sur le second projet du groupe La Rumeur, enfin, Ekoué déplorait, comme Fabe avant lui, la récupération négative qui pouvait être faite du genre *gangsta* dans l'espace public : « Si pour faire de la maille faut jouer le bouffon, le cobaye / La grosse tapette ou la grosse racaille / On a vite fait de voir qui d'entre nous s'égare de trop / Et c'est les mêmes bâtards qui font du fric sur notre dos / Du torchon d'hebdomadaire pour jeunes en mal de clichés / Aux putes de journaleux qui cherchent l'erreur pour nous casser[162] ».

La critique des fictions criminelles était ainsi axée sur des idées d'authenticité et de crédibilité, et comportait un caractère moral. Une contre-critique se développa contre elle, émanant de nouvelles générations d'artistes qui admettaient ou non leur affiliation à la catégorie *gangsta-rap*. Oxmo Puccino – dont l'appartenance de l'ensemble de l'œuvre à un tel genre peut aisément être contestée – faisait partie du collectif Time Bomb, auquel était aussi affilié le duo Lunatic et avait sorti, en 1997, un morceau de *gangsta-rap* (« Pucc Fiction ») réalisé en collaboration avec l'un de ses membres, Booba. Dans un entretien donné au magazine *L'Affiche*, il tourna en dérision les critiques développées en réaction au contenu du morceau : « Beaucoup de gens sont venus me dire que « Pucc Fiction » était un titre qui incitait à la violence, patati patata… J'ai voulu enfoncer le clou avec « Hitman » à coup de refrains hardcore avec flinguages et explosions. Un pied de nez aux détracteurs[163] ». Vers la fin des années 1990 d'autres artistes, à l'instar des membres du groupe 113, revendiquèrent le droit à une certaine liberté et à s'émanciper de catégories construites : « On a chacun notre attitude, on n'est pas des mythos. C'est les gens qui nous définissent caillera, ce n'est pas nous qui disons faire du rap de caillera. Les gens nous regardent et nous étiquettent. On fait du rap offensif avec des mots bien de chez nous[164] ». Sur l'unique album de Lunatic, *Mauvais Œil* (2000), Booba produisit dans le même ordre d'idées une référence ironique aux critiques qui

159 Annexes, p.140
160 Fabe, « Des durs, des boss... des dombis ! », *Le fond et la forme*, 1997
161 Ärsenik, « Jour 2 tonnerre », *Quelques gouttes suffisent*, 1998
162 La Rumeur, « Les perdants ont une voix », *Deuxième volet : le franc-tireur*, 1998
163 *L'Affiche*, n°54, avril 1998, p.52
164 *L'Affiche*, n°73, octobre 1999, p.62

concernaient l'influence potentielle des textes de *gangsta-rap* : « Mon rap remplit pas les prisons, c'est l'juge[165] ». En marge de la sortie de cet album, le même artiste nia le caractère « apolitique » de ses textes que soulignait la question posée par un journaliste de *L'Affiche* : « Je trouve qu'on a un propos révolutionnaire. On livre un constat de ce qu'on ressent, de ce qu'on vit[166] ». Dans un entretien donné quinze ans plus tard, il revendiqua rétrospectivement le droit au fantasme en réponse à une question d'un journaliste portant sur les échanges textuels qui l'avaient opposé à Fabe à la fin des années 1990 :

> « Il faisait le relou, genre rap conscient. Mais viens, on va te niquer ta mère tu vas voir si on rigole ! Certains mecs, à l'époque, ne comprenaient pas notre rap. Ils voulaient quoi ? Qu'on se filme en train de tuer des gens ? Avec Lunatic, on était dans un état d'esprit mais si tu nous mettais dans un certain mode, on ne faisait pas que du rap… On était dans la rue, tous les jours. On n'a jamais dit qu'on était Al Capone, mais on avait un certain style de vie. Évidemment, il y avait du fantasme dans nos textes et on extrapolait beaucoup de choses. C'est un truc que je faisais dès mes premiers textes d'ailleurs. Tout le monde extrapole dans le rap. Sur « Cash flow », je parlais des limousines et de l'argent que je n'avais pas[167] »

Le même artiste admettait par ailleurs, à cette époque, se poser en faux et s'affranchir des valeurs promues par les tenants de l'idée d'un « rôle social » du rap, selon ce qu'il écrivait en qualité d'invité sur la réédition parue en 2002 du second album du groupe 113 : « B2oba gravé sur le missile / Afrika Bambaataa m'cherche pour homicide[168] ».

1.3) La construction du rap « conscient »

La critique du *gangsta-rap* alla de pair avec la mise en valeur d'idées constitutives de ce qui fut postérieurement appelé « rap conscient » : le sens du propos et une réflexion introspective vis-à-vis de l'environnement de vie « réel » d'artistes qui, pour certains d'entre eux, sentirent le besoin de justifier leur démarche en niant le caractère moralisateur de leur œuvre. Les défenseurs du positionnement « conscient » le définirent principalement à travers la notion de « sens », qu'ils mettaient en valeur en tant que telle ou qu'ils investissaient d'un caractère sociopolitique. Ils définissaient en tout cas la question du « sens » comme un principe, en opposition aux textes qui en étaient *a priori* dénués. Dans un entretien donné en marge de la sortie de son album *Je suis l'arabe* (1996), le rappeur Yazid évoquait son attachement à cette notion et inscrivait son œuvre dans la continuité de celle d'autres artistes politisés : « Franchement, sans Joey et NTM, sans IAM et quelques autres comme Ekoué d'Assassin qui rappent parce qu'ils ont des choses à dire, je n'aurais

165 Lunatic, « Têtes brûlées », *Mauvais œil*, 2000
166 *L'Affiche*, n°86, novembre 2000, p.60
167 Azzedine Fall et David Doucet, « Booba : l'interview vérité sur toute sa carrière » [En ligne], lesinrocks.com, 15/03/2015, disponible sur <http://www.lesinrocks.com/2015/03/15/musique/booba-interview-verite-sur-toute-sa-carriere-11589515/2/>, consulté le 24/06/2016 à 15h54
168 113, « Banlieue », *Dans l'urgence*, 2002

pas eu envie d'écrire des textes[169] ». Quelques mois plus tard, Fabe développait un discours radical sur cette question en évoquant l'œuvre de MC Solaar, régulièrement assimilé à un poète *a priori* apolitique : « Pour moi tu as beau être reconnu pour ton talent, ta finesse d'esprit et tout le baratin de la gauche caviar plus deux trois intellos paternalistes qui aiment les singes savants, il ne faut pas oublier d'où tu viens, ce que tu y as vu et ce qui s'y passe. Tu as un devoir d'informer, même si jouer avec les mots est plus facile que de leur faire dire quelque chose[170] ». Dans le même ordre d'idées et à la même époque, Rocca estimait que le « sens » constituait l'essence du rap : « Quand le rap est dénué de sens ce n'est plus rien. C'est comme un roman policier sans policiers, ça devient autre chose. Je ne dis pas que ce que je fais est mieux, mais au moins c'est vrai[171] ».

Cette notion de « sens » s'inscrivait dans la continuité de l'idée de « rôle social » du rap, défini comme inscrit dans un monde réel, marqué par des événements sociopolitiques que les artistes se faisaient le devoir de commenter. Dans un morceau du Suprême NTM sorti en 1998, Kool Shen produisait ainsi, à l'instar de Fabe, une critique du décalage sociopolitique des thèmes du rap « *cool* » en faisant référence au rappeur Ménélik et au titre à succès « Tout baigne » : « Mes yeux ont vu le pire et je vous jure / Qu'il est indécent de crier que tout baigne / Alors qu'autour de nous, y'a tant de gens qui saignent[172] ». Dans un entretien réalisé en 1998, Fabe abondait dans le même sens en soulignant le devoir du rap de traiter de sujets ancrés dans la réalité : « On ne peut pas faire du hip-hop sans avoir un avis. La spécificité du rap, c'est que ceux qui en font sont censés être ancrés dans la réalité. Et dans la réalité il y a pas mal de problèmes qui touchent la politique, donc on est obligés d'en parler[173] ». L'année suivante, cet aspect contraignant et nécessaire de la prise de position était également souligné par Rocca : « Le rap, depuis le début ça reste une musique à messages. Une musique anti-conformiste […]. Je pense qu'on ne peut pas être un MC sans opinion[174] ». Au début de la décennie 2000, le rappeur Mystik rejoignait l'ensemble de ces positions dans en faisant référence à une phrase de Calbo (Ärsenik) issue de l'album *Quelques gouttes suffisent* (1998) : « Qui prétend faire du rap sans prendre position ? Le rap est une musique contestataire, la musique du pauvre, à partir de là il y a toujours des choses à dire[175] ».

Certains artistes construisirent donc, en réaction à l'émergence de nouveaux sous-genres, la définition d'un rap ancré dans une réalité dont le questionnement sociopolitique était perçu comme

169 *L'Affiche*, n°40, novembre 1996, p.48
170 *L'Affiche*, n°43, mars 1997, p.38
171 *L'Affiche*, n°44, avril 1997, p.22
172 NTM, « Hardcore sur le beat », *Suprême NTM*, 1998
173 *L'Affiche*, n°61, novembre 1998, p.75
174 *L'Affiche*, n°67, avril 1999, p.63
175 *L'Affiche,* n°76, janvier 2000, p.46

nécessaire. Dans la continuité des discours évoqués ci-avant, quelques musiciens furent amenés à développer le fond de cette démarche « consciente ». Ainsi, dans un entretien donné au début de la première moitié des années 1990, le rappeur Hakeem (KDD) fut amené à expliciter sa démarche en répondant à la question « Vos textes font-ils dans le social ? » : « Ce n'est pas le but à la base. Mais on est obligé de donner un avis sur ce qui se passe. […] On vit la même réalité que n'importe qui. La musique permet juste de prendre du recul. On s'interroge en réfléchissant : on ne vit qu'une fois, comment y arriver au mieux ? C'est un déconditionnement[176] ». À la même époque, le rappeur Rocé inscrivait lui aussi son discours dans le champ du réel, en militant pour une évolution de la société qu'il associait à un effort d'introspection individuel : « Plutôt que de voir les problèmes de société, il faudrait s'interroger sur les problèmes de l'homme pour essayer de remettre les choses dans l'ordre. Comprendre l'individu peut faire évoluer le groupe, l'inverse n'est pas forcément vrai[177] ». En marge de la sortie de son premier album solo (1999), Freeman (IAM) faisait également de son œuvre le miroir d'une réalité environnementale et sociale qu'il était amené à questionner : « Nos textes se veulent non seulement le reflet d'une époque mais également une analyse de fond offrant des perspectives. Ils traduisent aussi la situation de gens ghettoisés […]. La vie réelle, ce n'est pas seulement rêver d'être un Zidane, un Jordan ou un Tyson. Il faut entamer une réflexion[178] ». Sur son premier album solo, *Si c'était à refaire* (2001), Kery James consacra un morceau entier à l'explication de sa démarche, qu'il assumait empreinte de valeur morales. En introduction de « Parce que », une voix posait ainsi la question suivante : « À l'écoute de l'album, il est clair qu'un véritable changement s'est opéré. Ne craignez-vous pas que les jeunes […] vous jugent trop moraliste ? ». Question à laquelle le rappeur répondait : « Parce que je ne suis pas là pour leur dire ce qu'ils veulent entendre / […] Je veux changer le rap, autrement dit le rap je vais le changer / Parce que le rap a mis trop de nos petits re-frés en danger / Parce que tant d'inconscients s'emparent du micro / Et semblent oublier la douleur de nos ghettos[179] ».

Comme le montre ce dernier extrait, les aspects contraignants de la démarche des rappeurs attachés à l'idée d'un questionnement sociopolitique du réel amenèrent au développement de critiques quand à leur caractère « moralisateur ». Anticipant ou répondant à ces critiques, un certain nombres d'artistes justifièrent leur posture en rejetant l'utilisation d'un tel qualificatif. À une question d'un journaliste qui notait des similitudes « éthiques » entre les textes de Fabe et ceux d'IAM, Akhenaton répondait ainsi : « J'apprécie beaucoup la manière d'écrire de Fabe, c'est vrai.

176 *L'Affiche*, n°34, mai 1996, p.62
177 *L'Affiche*, n°58, août 1998, p.54
178 *L'Affiche*, n°74, novembre 1999, p.34
179 Kery James, « Parce que », *Si c'était à refaire*, 2001

[…] On fait du rap moral, pas moralisateur. On n'a pas honte d'avoir des principes[180] ». Dans plusieurs morceaux de leur premier album *Si Dieu veut…* (1998), les membres de la Fonky Family anticipaient eux aussi ce type de critique, à titre d'exemple dans « Sans rémission » (« On se prétend pas profs, donc on donne pas de leçons ») ou « Une seule fois » : « J'ai pas de leçons à faire ou de morale à recevoir / Juste des mots qui sortent du cœur et mes yeux pour voir des passants stressés[181] ». Dans un entretien donné en marge de la sortie de cet album, ils exprimaient le même type de position : « On n'est pas dans le rap pour faire la morale aux gens. On fait nos morceaux, on dit ce qui est, après chacun le prend comme il veut[182] ». En 1999, Daddy Lord C et Rocca (La Cliqua), développaient un discours similaire : « On ne prêche pas la bonne parole, on fait du rap. On n'est pas des missionnaires. […] On n'est pas des saints non plus[183] ».

1.4) L'essor du courant réaliste

Quoi qu'il en ait été des débats opposant tenants du « rap conscient », artistes de *gangsta-rap* ou défenseurs du « droit au fantasme », l'époque étudiée ici correspond en tout cas à la mise en avant de l'idée de réalisme, qui se manifesta dans la musique et le discours de nombreux artistes de cette époque. À première vue lié à la démarche des rappeurs « conscient », qui prétendaient écrire sur la réalité en opposition aux artistes de *gangsta-rap*, le postulat réaliste n'était pourtant pas nécessairement cantonné à leur œuvre, comme le synthétise l'extrait d'un entretien réalisé avec Kohndo par *L'Abcdrduson* au début des années 2000 : « Booba représente quelque chose, le rap hardcore, et c'est absolument nécessaire qu'il soit présent. […] Ce sont deux visions du rap, et deux visions de la vie et du monde. Il montre une réalité dans laquelle des milliers de personnes se retrouvent. Moi, je voulais insister là-dessus, afin de dire que si cette vision très négative, bien que réaliste, existe, moi je peux montrer une autre réalité[184] ». La mise en avant du réalisme pouvait par ailleurs se comprendre comme une stratégie d'authenticité, développée dans le cadre de la perte de crédibilité d'artistes désormais intégrés à l'industrie du disque vis-à-vis d'un public encore attaché aux idées – alors encore associées au rap – d'indépendance et de marginalité. Ainsi, la mise en avant du réalisme pouvait constituer une réponse aux remises en question auxquelles était confronté le positionnement *underground* depuis le début de la décennie.

180 *L'Affiche,* n°45, mai 1997, p.22
181 Fonky Family, « Sans rémission » et « Une seule fois », *Si Dieu veut...*, 1998
182 *L'Affiche*, n°53, février 1998, p.26
183 *L'Affiche* n°67 avril 1999, p.63
184 Abcdrduson, « Kohndo : Pour moi, pour être fort, pas besoin d'être dur » [En ligne], abcdrduson.com, 22/10/2002, disponible sur <http://www.abcdrduson.com/interviews/kohndo/>, consulté le 27/06/2016 à 15h25

Dans le courant des années 1990, de plus en plus de rappeurs s'affranchirent des valeurs d'indépendance mises en valeur par le positionnement *underground*. Doc Gynéco, qui écrivait dans son album *Première consultation* (1996) se « classer dans la varièt' », fut amené à s'en justifier dans la presse et assuma jusqu'au bout sa position : « Moi, Jacques Martin il m'appelle, ou Dorothée, j'y vais. J'y vais mais pour faire mes affaires, pas sauter sur un ballon ou jouer à des jeux. J'y vais faire ma promo, chanter ma chanson[185] ». C'était également le cas d'Abd al Malik qui, interrogé la même année en marge de la sortie de *La racaille sort un disque*, le premier album de son groupe NAP, assuma ses ambitions mercantiles en réponse à la question d'un journaliste qui évoquait « un arrière-goût commercial suscité par l'ambiance funk omniprésente » : « Il est clair qu'on fait de la musique pour vendre, on ne l'a jamais caché[186] ». Dans le même ordre d'idées, Oxmo Puccino adopta une position pragmatique lorsqu'il lui fut demandé d'évoquer les raisons qui l'avaient poussé à sortir son album *Opéra puccino* (1998) chez Virgin records : « Dès que j'ai commencé à rapper, j'ai voulu intégrer une major, c'est là qu'il y a les moyens pour avoir ce que je veux, même si souvent ça veut dire quelques sacrifices. L'indépendance coûte très cher, on le voit avec les groupes underground qui galèrent. On est tous dans une course et quand tu vois que tu as été dépassé parce que tu voulais rester intègre ou quelque chose comme ça, ça rend aigri. J'ai voulu éviter ça[187] ».

Si certains artistes ne se sentaient pas obligés de justifier les relations qu'ils entretenaient avec l'industrie du disque, d'autres éprouvaient encore la nécessité de le faire. Au début des années 2000, le rappeur Mystik exprimait ainsi des sentiments mitigés vis-à-vis de l'évolution économique du rap : « Le rap prend une telle ampleur qu'on est obligés de faire des putains de clips, d'avoir une image assez correcte, de faire attention à ce qu'on raconte en interview. Ça perd son côté spontané. Moi-même, sur la conception des morceaux, il y a du calcul obligatoirement[188] ». En 2001, dans le même ordre d'idées, Rocca se sentant également contraint de justifier son statut d'artiste professionnel : « Cet album a été fait avec de l'argent et je n'aurais pas pu le faire autrement si je n'avais pas eu cet argent-là. Je te parle de la qualité des mixes, du mastering, des orchestrations, je n'aurais pas eu ça en indépendant. Utiliser les moyens d'une grosse production pour faire passer un message, oui. L'argent est important pour ça. […] Mais il faut avoir une éducation pour bien gérer l'argent et ne pas tomber dans certains pièges. […] Il faut gérer ces paradoxes[189] ». Ainsi se dessine la situation paradoxale à laquelle se retrouvèrent confrontés certains artistes de rap : ceux-ci avaient l'occasion de vivre de leur musique et de la produire dans de meilleures conditions mais étaient en

185 *L'Affiche*, n°33, avril 1996, p.24
186 *L'Affiche*, n°36, juillet/août 1996, p.57
187 *L'Affiche*, n°54, avril 1998, p.49
188 *L'Affiche*, n°76, janvier 2000, p.46
189 *L'Affiche*, n°93, juin 2001, p.57

conséquence exposés à la critique d'un public encore en partie attaché aux idées de marginalité qu'avait incarné le rap comme contre-culture au début des années 1990.

La démarche réaliste émergea dans ce contexte, à la fois marqué par la critique de l'écriture fictionnelle et par le repositionnement de la majorité des artistes vis-à-vis de l'industrie du disque. Cette démarche fut notamment mise en valeur dans les textes. Sur le premier projet de La Rumeur, Ekoué disait ainsi écrire « Des lyrics conscients, des textes francs[190] ». Dans le morceau « Demain c'est loin », paru sur *L'école du micro d'argent* (1997), Shurik'n écrivait quand à lui : « Je parle du quotidien, écoute bien, mes phrases font pas rire[191] ». Dans un refrain interprété en duo, Fabe et East mettaient en valeur une démarche autobiographique (« J'me dis qu'on vit pour dire c'qu'on pense / Les mots vrais traversent le temps / Mais pas les mauvais[192] »), que le premier nommé évoquait encore sur son troisième album, *Détournement de son* (1998) : « Comme le tout pour le tout, si j'peux pas être riche en disant vrai / J'mentirai pas, de toutes façons / J'sais que j'm'en tirerai pas / La mort dans l'âme, j'continuerai / J'me dis toujours qu'on vit pour dire c'qu'on pense / Parce que c'est trop vrai[193] ». Cette démarche se manifestait également dans les textes de rappeurs utilisant la forme *hardcore*. La même année, Kery James (Ideal J) mettait ainsi en valeur le caractère « sincère » de ses textes dans un morceau issu de l'album *Le combat continue* : « Vie hardcore entraîne textes hardcore / Narrateur des dernier temps / Grave les événements du moment / Sur ton papier / Puis signe, authentifie ta sincérité[194] ». La métaphore de la gravure se retrouvait dans la phrase, devenue célèbre, de Calbo (Ärsenik) dans le morceau « Boxe avec les mots » : « Pe-ra sanglant, rimes taillées dans la roche […] / J'ai hérité d'la violence, ça afflue sur mes compositions / Qui prétend faire du rap sans prendre position ?[195] ». Sur son dernier album, *La rage de dire* (2000), Fabe produisait enfin un néologisme parlant pour définir son style d'écriture : « Excusez-nous, on s'autocensure / Réalittérature / En vrai on rêve tous de grosses voitures ![196] ».

Outre sa mise en valeur dans leurs morceaux, la démarche réaliste était enfin décrite par les artistes dans les entretiens qu'ils menaient avec les journalistes de la presse spécialisée. En marge de la sortie de leur premier album *Si Dieu veut…* (1998) et à la question « Comment pourriez-vous définir votre album ? », les membres de la Fonky Family en soulignaient la dimension autobiographique : « C'est comme un album de famille : on voit les membres grandir. C'est ce qui

190 La Rumeur, « De l'eau dans mon vitriol », *Premier volet : le poison d'avril*, 1997
191 IAM, « Demain c'est loin », *L'école du micro d'argent*, 1997
192 East, « Mots vrais », *Eastwoo (Maxi)*, 1997
193 Fabe, « Détournement de son », *Détournement de son*, 1998
194 Ideal J, « Si je rappe ici », *Le combat continue*, 1998
195 Ärsenik, « Boxe avec les mots », *Quelques gouttes suffisent*, 1998
196 Fabe, « Excusez-nous », *La rage de dire*, 2000

nous ressemblait le plus à cette période là. C'est nos vies[197] ». La même année, Kery James racontait les détails d'un événement qu'il disait avoir retranscrit dans le morceau « Une poignée de dollars », et expliquait que cette retranscription servait à la mise en valeur de son image de rappeur populaire : « Dans le premier couplet, j'ai voulu montrer que je viens de la rue et que je sais ce que c'est. C'est un truc qui m'avait marqué. J'étais chez les keufs, un rebeu se faisait savater, un policier est sorti et a dit « Putain il m'a sali ». Ils étaient à huit dans sa cellule[198] ». Le rappeur Ekoué poussait quand à lui cette démarche autobiographique jusqu'à s'empêcher d'adopter un style de diction artificiel : « Le flow doit être quelque chose qui se rapproche le plus de ton parler usuel et de ta personnalité[199] ». L'idée de retranscription du réel se retrouvait encore au début des années 2000, par exemple dans le discours d'Ol' Kainry, auteur en 2001 d'un premier album intitulé *Au-delà des apparences* (« Je privilégie principalement les textes fondés sur du vécu, inspirés de faits qui ne se sont jamais produits très loin de moi[200] ») ou d'Oxmo Puccino, qui racontait la même année le processus d'écriture du morceau « Demain peut-être » : « J'essaie de décrire les choses telles qu'elles sont, crues, véridiques. Comme ça, personne ne peut plus échapper à la réalité. Peu importe ta manière de voir face à des faits irréfutables. Un mur blanc est blanc, un mort est un mort. Le texte fonctionne comme ça[201] ». Ce type de démarche produisait des effets concrets sur les auditeurs, comme cela transparaît dans le discours empreint d'admiration que tint Black Renégat (Sniper) à propos de Kery James, au moment de la sortie de l'album *Si c'était à refaire* (2001) : « Il te met dans le morceau, quand il rappe tu sens qu'il a mal. Il t'ouvre vraiment les yeux[202] ».

Dans le courant des années 1990, l'essentiel des débats internes au monde social professionnel du rap en France s'organisa donc autour d'un élément de contexte artistique : l'émergence et le succès du *gangsta-rap*. Aux artistes qui s'épanouirent dans l'écriture de narrations criminelles s'opposèrent des artistes qui mettaient en valeur la notion de « sens », posant ainsi les bases d'un rap dit « conscient » empreint de principes éthiques et d'idéaux de progression sociale. Ceux-ci furent toutefois confrontés à une contre-critique des artistes de *gangsta-rap*, qui percevaient dans la démarche « consciente » un caractère moraliste et revendiquaient le droit à la fiction et au fantasme. Le discours de l'ensemble des artistes de la période étudiée concorda néanmoins à travers une position dominante : celle de la mise en valeur du réalisme, dont l'influence était perceptible dans les textes, définis comme autobiographique, mais aussi dans la forme musicale, comme cela transparaît avec l'émergence de l'esthétique *hardcore*. Le positionnement réaliste pouvait enfin se

197 *L'Affiche*, n°53, février 1998, p.26
198 *L'Affiche*, n°61, novembre 1998, p.60
199 *L'Affiche*, n°65, février 1999, p.40
200 *L'Affiche*, n°90, mars 2001, p.66
201 *L'Affiche*, n°94, juillet 2001, p.24
202 *L'Affiche*, n°94, juillet 2001, p.31

comprendre comme une stratégie d'authenticité, inscrite dans le contexte de la professionnalisation des artistes de rap qui, pour une partie d'entre eux, commençait à induire un éloignement vis-à-vis des classes moyennes et populaires, incompatible avec les valeurs de marginalité et de subversion qu'ils avaient pu mettre en valeur ou incarner au début des années 1990.

2) Des thématiques localisées centrées sur des questions sociales et identitaires

L'essor des fictions criminelles et le débat quand au rôle social des rappeurs qu'il avait suscité amenèrent à une récurrence dans les textes de thématiques dites « conscientes » se voulant représentatives d'une certaine réalité environnementale et sociale, adressées à la jeunesse et valorisant certains principes éthiques. Par ailleurs, des éléments de contexte politique tels que la présence de plus en plus marquée des idées réactionnaires sur la scène politique, le retour de la droite au pouvoir ou encore les manifestations brutales du terrorisme islamique en France au milieu des années 1990 amenèrent la veine proprement revendicative du rap en français à se focaliser sur des thématiques antiracistes. Enfin, il semble pertinent de s'interroger sur les significations politiques produites par les artistes de rap *hardcore*, qu'ils aient été ou non portés sur l'écriture de narrations criminelles : leur choix d'une forme provocatrice pouvait en effet se comprendre comme partie d'une démarche caricaturale, dont la finalité était de renverser les stéréotypes associés à l'Afrique et aux immigrés et fils d'immigrés africains.

2.1) Les descriptions réalistes, support des thématiques « conscientes »

Dans la continuité des positionnements évoqués dans la partie précédente, une partie des rappeurs français s'attacha donc à produire une reconstitution « réaliste » de leurs conditions de vie ; dans cette optique, ils décrivirent un environnement particulièrement anxiogène. Dans « Le ghetto français », morceau issu du premier album d'Ideal J (1996), Kery James écrivait ainsi sur la sensation d'asphyxie qu'il associait à son lieu de vie : *«* On ne vit que de violence et de haine / Étouffés par les murs car en fait prisonniers du système[203] ». Dans « Demain c'est loin », morceau-fleuve de plus de neuf minutes écrit sur le mode du constat, les membres d'IAM associaient eux aussi la « réalité » à une « prison » : « La réalité tape trop dur, besoin d'évasion […] On veut s'échapper de la prison, une aiguille passe, on passe à l'action[204] ». Les deux membres de 2 Bal 2

203 Ideal J, « Le ghetto français », *O'riginal MC's sur une mission*, 1996
204 IAM, « Demain c'est loin », *L'école du micro d'argent*, 1997

Neg comparaient quand à eux le « corps social » à un espace vidé de son oxygène : « En apnée sous l'eau, vite, file ou enfile ce qui te sert de survie / Au bord de l'asphyxie, la zone harasse, ma race se fixe au point de t'y perdre / Coincé dans les déchirures du corps social, je suis comme tout seul / Seul, les yeux brûlés par la cruauté des sales actes[205] ». Un sentiment d'asphyxie auquel Kool Shen (« Sache que ce à quoi j'aspire, c'est que les miens respirent ») et Joey Starr (« J'ai besoin de ce souffle / Capable d'écarter les murs[206] ») faisaient à leur tout allusion dans un morceau de leur quatrième album, *Suprême NTM* (1998).

Outre son caractère anxiogène, l'environnement décrit par les rappeurs était également violent et précaire. Dans le morceau éponyme de son album *Où je vis* (1998), Shurik'n décrivait ainsi un environnement marqué par l'omniprésence de la violence (« Je parie que chez vous les jours s'écoulent / Inexorablement, calmes / Ici, pas un jour ne passe sans qu'un gosse trépasse / Les larmes succèdent aux lames ») et du matérialisme : « Ici l'argent fait la loi / Les lois sont faites par et pour ceux qui en ont[207] ». Deux ans plus tard, dans « La routine », Haroun (Scred Connexion) dressait également un tableau précaire de son environnement : « Murs délabrés, épaves, tox' et caniveaux encombrés / Type d'environnement et de contexte m'inspirant qu'à esquiver / Et me demande pas pourquoi j'ai pas le sourire / Les tours me dépriment à mourir[208] ». Dans le même ordre d'idées, MC Solaar produisait la description suivante de ce qu'il appelait « le ghetto » dans un morceau de son album *Cinquième as* (2001) : « Viens faire un tour dans ce qu'on appelle le ghetto / De la pisse dans l'ascenseur, si tu daignes quitter ta Merco[209] ».

Prenant ces descriptions pour support, certains artistes développèrent un discours empreint de valeurs morales, qu'ils adressaient à la jeunesse. Le morceau « Petit frère » (1997) du groupe IAM, critique de l'influence des médias et de la société de consommation sur la jeunesse, en devint rétrospectivement l'illustration la plus célèbre[210]. Dans le morceau « La monnaie », sorti la même année, les Nèg' Marrons évoquaient à leur tour l'omniprésence de l'argent et ses impacts sur la société, accompagnant ce constat d'une injonction dirigée vers l'auditeur : « Un minimum de monnaie dans ta main ne ferait pas de mal / Mais seulement surtout pas en volant et ni en tuant / À partir de ce moment seulement tu es fier de ton argent[211] ». Le rappeur Rocca, qui sortit son premier album à la même époque, y faisait figurer dans le même ordre d'idées « Garçon », un pendant au

205 2 Bal 2 Neg, « Le temps des opprimés », *Ma 6-T va cracker (Bande originale du film)*, 1997
206 NTM, « That's my people » et « Respire », *Suprême NTM*, 1998
207 Shurik'n, « Où je vis », *Où je vis*, 1998
208 Scred Connexion, « La routine », *Scred selexion 99/2000*, 2000
209 MC Solaar, « Dégats collatéraux », *Cinquième as*, 2001
210 IAM, « Petit frère », *L'école du micro d'argent*, 1997
211 Nèg' Marrons, « La monnaie », *Rue case nègres*, 1997

« Petit frère » d'IAM, et « La morale », dans lequel il faisait consister son art en « une évasion, un simple moment de repos, une escale / Une voix dans la rue, une morale[212] ». Dans leur quatrième album, qui fut aussi leur plus grand succès commercial (1998), les deux membres du Suprême NTM firent figurer des morceaux aux titres évocateurs, inscrits dans la même veine moraliste, à l'instar de « Laisse pas traîner ton fils » ou « Pose ton gun[213] ». Dans le second et dernier album de son groupe Ideal J, *Le combat continue*, Kery James écrivit un morceau sur les conséquences « physiques et morales » de la toxicomanie – qui eut d'ailleurs un impact réel sur ses auditeurs selon les paroles tenues rétrospectivement par son auteur : « j'ai reçu plusieurs témoignages de gens qui assuraient avoir cessé de fumer du haschich après avoir écouté mon texte « Un nuage de fumée »[214] ». Le mode de l'adresse morale à un auditeur perçu comme jeune et issu d'un environnement précaire se retrouvait encore par exemple sur le premier album de Zoxea, sorti en 1999, dont le morceau « Contrôle » écrit en collaboration avec Kool Shen portait sur le thème de la délinquance juvénile[215] , ou encore sur le premier album de Kery James, *Si c'était à refaire* (2001), où figurait le morceau « Deux issues » : « Pas un voyou qui fasse long feu, t'es prévenu / À peine tu viens d'ouvrir les yeux que t'es détenu / La mort ou la prison t'as que deux issues[216] ».

Le mode de l'adresse directe à l'auditeur ne fut pas seulement utilisé dans le cadre d'injonctions morales, mais également pour valoriser des idéaux de persévérance et de progression sociale. Dans « Lèves-toi, bats-toi », les Nèg' Marrons incitaient ainsi leurs auditeurs à « ne pas s'apitoyer sur (leur) sort, ne pas être pleurnichard(s) », leur rappelant que « vivre dans le ghetto ne signifie pas vivre comme des rats[217] ». La même année (1997), Rocca s'adressait aux « jeunes de l'univers » dans un morceau éponyme, les exhortant à persévérer dans leurs projets et à sortir du désœuvrement : « Croire, vouloir se battre pour avoir ce qui t'es dû / N'est jamais cause perdue / Le monde est devant toi, n'attends pas qu'il débarque / Sors de ton cul-de-sac, du cycle infernal du jeune que le béton détraque[218] ». Dans leur premier album, *Si Dieu veut…* (1998), les membres de la Fonky Family exhortaient leurs auditeurs à « avancer soudés » afin d'échapper à la misère et à la marginalisation, appuyant leur propos par une référence à l'histoire de l'immigration : « Même nos parents ont souffert / A nous d'leur montrer qu'on est capables / D'avancer soudés / Arrêter la

212 Rocca, « Garçon » et « La morale », *Entre deux mondes*, 1997
213 NTM, « Laisse pas traîner ton fils » et « Pose ton gun », *Suprême NTM*, 1998
214 Stéphanie Binet, « Rappeur, banlieusard et responsable » [En ligne], liberation.fr, 04/04/2009, disponible sur <http://next.liberation.fr/culture/2009/04/04/rappeur-banlieusard-et-responsable_550862>, consulté le 11/05/2016 à 13h53
215 Zoxea, « Contrôle », *À mon tour d'briller*, 1999
216 Kery James, « Deux issues », *Si c'était à refaire*, 2001
217 Nèg' Marrons, « Lèves-toi, bats-toi », *Rue case nègres*, 1997
218 Rocca, « Les jeunes de l'univers », *Entre deux mondes*, 1997

violence / Pour qu'on ait plus de chance en France[219] ». La même année, dans le morceau « Nuage sans fin », Fabe se faisait critique de discours qu'il considérait victimaires et démagogiques : « Les riches sont gras, les pauvres ont faim, se bouffent entre eux / Sans te raconter d'conneries on la connaît celle-là ! / Maintenant, faudrait passer à autre chose, changer de disque, de répliques[220] ». Au début des années 2000, ce discours trouvait encore un écho chez les Nèg' Marrons : dans les albums *Le bilan* (« Tu dois positiver la vie au maximum, laisser les moments monotones / Rugir comme un lion dans cette jungle pour pouvoir shooter Babylone / Comporte-toi comme un soldat comme on te l'a dit baisse pas les bras / Un jour ou l'autre ce souffle arrivera[221] ») et *Héritage* (avec les morceaux « Tout le monde debout » et « Donnes-toi les moyens[222] ») ; chez Sniper avec le morceau « On s'en sort bien » (« Ça ne sert à rien de pleurer sur son sort, celui qui veut s'en sort[223] ») ou encore chez Kery James qui idéalisait de grands projets pour « les jeunes africains » et critiquait l'idée de déterminisme social : « Je veux que les jeunes africains relèvent la tête / Que leur parcours scolaire soit pas synonyme de défaite / Que la France voit naître une génération d'ingénieurs / Ne soient pas qu'footballeur, acteur ou bien chanteur / Que les jeunes du ghetto cessent de dire que l'État les oppresse / Et que c'est pour ça qu'ils pratiquent l'illicite business[224] ».

2.2) Le thème du racisme et l'émergence d'un questionnement identitaire

Outre la récurrence des descriptions réalistes et des thématiques dites « conscientes » dominèrent dans le rap de cette époque des thématiques antiracistes. Celles-ci s'inscrivaient dans la continuité des dénonciations du même ordre contenues dans les textes du début des années 1990, mais entraient plus directement en résonance avec l'actualité. Dans un contexte marqué par un essor, dans l'espace public, de discours identitaires et culturalistes notamment cristallisés par des événements tels que la « conquête » par le Front National de trois mairies du sud de la France[225], le retour de la droite au pouvoir ou la survenue de la vague d'attentats perpétrés par le Groupe Islamique Armé (1995-1996), la thématique antiraciste fut exacerbée et pris, en plus des dénonciations du racisme ordinaire, les contours d'un questionnement identitaire. Alors que les rappeurs politisés du début des années 1990 écrivaient leur rejet du politique en général, ceux qui

219 Fonky Family, « Sans faire couler le sang », *Si Dieu veut...*, 1998
220 Fabe, « Nuage sans fin », *Détournement de son*, 1998
221 Nèg' Marrons, « Un nouveau souffle », *Le bilan*, 2000
222 Nèg' Marrons, « Tout le monde debout » et « Donnes-toi les moyens », *Héritage*, 2003
223 Sniper, « On s'en sort bien », *Du rire aux larmes*, 2001
224 Kery James, « Des terres d'Afrique », *Si c'était à refaire*, 2001
225 Corinne Laurent, « En 1995, le FN l'emporte à Toulon, Marignane et Orange » [En ligne], lacroix.com, 12/09/2013, <http://www.la-croix.com/France/En-1995-le-FN-l-emporte-a-Toulon-Marignane-et-Orange-2013-09-12-1014024>, consulté le 18/05/2016 à 10h34

écrivirent à partir de la seconde moitié de la décennie centralisèrent progressivement leur propos sur une dénonciation du racisme, la critique de la droite et de l'extrême-droite, l'évocation de l'histoire des luttes coloniales et postcoloniales ainsi qu'une critique du traitement médiatique de la religion musulmane.

Le thème du racisme ordinaire fut de plus en plus présent et commenté. Le rappeur Yazid le critiquait dans le morceau éponyme de son album *Je suis l'Arabe* (1996) : « Prenez garde, je suis l'Arabe, détournez vos regards / Vos regards fugitifs, je ne veux plus les voir[226] ». Dans son troisième album, *Détournement de son* (1998), Fabe liait sa critique du racisme à son rejet de l'idéal d'intégration républicaine : « Avec la notoriété, ils ont oublié que ma peau est pigmentée / Mais moi j'oublie pas, c'est ma rancœur face aux a priori / […] Je m'intègre pas, je suis né sur terre, j'ai du respect pour l'homme / Mais le Dieu que j'adore n'est pas un billet vert[227] ». Sur une compilation sortie en 1999 et réunie à l'initiative d'une partie des artistes majeurs du moment, Kery James abondait dans ce sens en faisant du racisme le facteur de son rejet de l'idée d'intégration : « Tu crois que ton intégration on y croit, mais tes actes racistes ont pris du poids / Animalement vôtre, ton pays c'est pas le nôtre[228] ». L'image, véhiculée dans les médias, d'une équipe nationale « black-blanc-beur » après la victoire de l'équipe de France de football lors de la Coupe du monde 1998 fut dans le même sens déconstruite par certains artistes. Dad PPDA (KDD) y fit allusion en évoquant les unions mixtes (« Papa n'aime pas les bicots et les négros sauf dans le sport[229] ») ; Fabe critiqua le contraste qui existait entre l'amour de cette équipe et le rejet effectif des noirs dans la société (« Ils gagnent un match de foot et ils sont tous debout / […] les buts sont tous de nous / Mais en dehors du stade, la France flippe de nous[230] »), à l'instar d'Akhenaton qui déplorait dans son *Black album* (2002) le fait que l'effervescence médiatique de 1998 n'ai pas été suivie d'effets : « La France a besoin de peu pour réveiller ce racisme historique / Il y a quatre ans c'était l'euphorie, Les yeux dans les bleus story / Depuis, des journalistes ont ramené la vie sociale vers un faux rythme[231] ». Dans certains textes, l'expérience du racisme était donc liée à un questionnement du concept d'intégration, par exemple perceptible lorsque Disiz la Peste s'interrogeait sur sa place de « mulâtre » (« On veut pas d'moi dans c'monde, paraît-il, faut qu'j'm'intègre / J'suis l'mélange dans l'shaker / […] J'sais que j'provoque la question du siècle / À savoir s'il faut vivre en mosaïque ou en secte[232] ») ou quand Tunisiano (Sniper) évoquait son ressenti de bi-national : « Ici un danger, là-bas j'suis un intrus / Et

226 Yazid, « Je suis l'arabe », *Je suis l'arabe*, 1996
227 Fabe, « Au fond de nos coeurs », *Détournement de son*, 1998
228 Kery James, « Animalement vôtre », *Première classe vol. 1*, 1999
229 KDD, « Jungle fever », *Une couleur de plus au drapeau*, 2000
230 Fabe, « L'emmerdeur public n°1 », *La rage de dire*, 2000
231 Akhenaton, « Écœuré », *Black album*, 2002
232 Disiz la Peste, « J'irai cracher sur vos tombes », *Le poisson rouge*, 2000

là où j'aimerai m'ranger / J'suis vu comme un étranger[233] ».

Aux constats de l'existence du racisme ordinaire s'ajoutait ceux de l'essor du racisme politique, perçu à travers la montée en puissance des idées xénophobes et sécuritaires incarnées par l'extrême-droite et dans une moindre mesure par les partis de gouvernement. Faisant référence au meurtre d'Ibrahim Ali, jeune français d'origine comorienne âgé de 17 ans et abattu à Marseille le 21 février 1995 par des colleurs d'affiche du Front National, Akhenaton imaginait les conséquences de la montée de la « haine » : « La haine, elle, augmente / Et nous aussi on bute un colleur d'affiche[234] ». Dans « On est encore là », Kool Shen critiquait également la montée de l'extrême-droite, qu'il percevait à travers des événements divers (le procès dont avaient fait l'objet les deux membres du groupe NTM, l'élection d'un maire FN à la mairie d'Orange (1995) et l'adoption, en avril 1997, de la « loi Debré » qui modifiait les conditions de séjour des étrangers en France) : « Deux mois de sursis, cinq barres d'amende, on est condamnés / […] Ça correspond au climat bizarre / À l'odeur étrange / Qui émane du côté d'Orange / Le Sud est contaminé, remarque, y a pas que la droite, aussi / Les lois Debré tu crois que c'est quoi sinon une pâle copie ? / De celui qu'on ne censure pas / De celui qui parle de race supérieure et qu'on invite à tous les débats[235] ». Kery James, dans un morceau sur le système carcéral, faisait de la montée des idéaux d'extrême-droite l'une des raisons de sa défiance envers la justice : « Mais de quel droit ton devoir est de me juger ? / Décider de me priver de ma liberté / […] Quand sur ton visage blême / J'ai lu l'emblème de la droite extrême ?[236] ». Les références au Front National, déjà présentes dans les textes du début des années 1990, devinrent de plus en plus fréquentes. En 2000, Monsieur R commentait par exemple l'actualité politique du parti d'extrême-droite (« Depuis que Le Pen s'est séparé de Mégret certains semblent moins aigris / Mais llée-gri reste ma tête, trouver un appart' un casse-tête[237] ») tandis que le groupe IAM, sur l'album *Revoir un printemps* (2003), consacra un titre entier au premier tour de l'élection présidentielle de 2002, le 21 avril, qui vit Jean-Marie Le Pen arriver au second tour[238]. La critique du racisme politique était également dirigée à l'encontre des institutions ; sur le second album du groupe Sniper, *Gravé dans la roche* (2003), Aketo écrivait par exemple sur sa crainte du racisme gouvernemental et policier : « Avec Sarko les boys-cow sont plus chauds que jamais / C'est miné j'imagine que désormais ces p'tits deps / Vont nous mener la vie dure, faut qu'on s'adapte[239] ».

233 Sniper, « Entre deux », *Gravé dans la roche*, 2003
234 IAM, « C'est donc ça nos vies », *Ma 6-T va cracker (Bande originale du film)*, 1997
235 NTM, « On est encore là », *Suprême NTM*, 1998
236 Ideal J, « J'ai mal au coeur », *Le combat continue*, 1998
237 Monsieur R, « Quoi ma gueule », *AntiCONstitutionnellement*, 2000
238 IAM, « 21.04 », *Revoir un printemps*, 2003
239 Sniper, « Hall story », *Gravé dans la roche*, 2003

Un autre thème relatif au racisme fut celui de l'islamophobie, dont la présence dans les textes de rap pouvait être liée, à cette époque, aux conséquences médiatiques et politiques de la vague d'attentats perpétrée en France par le Groupe Islamique Armé (GIA) dans les années 1995 et 1996. Ainsi, en 1996, Yazid faisait la critique des amalgames produits entre religion, immigration et périphéries urbaines : « Ma religion est mise en cause voilà le drame / Le pays de la laïcité ne tolère pas l'Islam / Le chômage ravage, on parle d'immigration / Et lorsque la banlieue s'enflamme, on nous parle d'intégration[240] ». Sur le même album, *Je suis l'arabe*, le rappeur consacrait un morceau entier à la défense de sa religion qu'il estimait tenaillée entre ses détracteurs (« les blasphémateurs ») et les « mauvais traducteurs », ceux qui interprétaient les textes à l'extrême et se faisaient « juges » alors que « Dieu seul […] (avait) le droit de se faire justice[241] ». Sur son second album, *Le fond et la forme* (1997), Fabe produisait quand à lui une référence directe aux attentats du G.I.A. et en faisait le signe d'un complot adressé à lui et ses semblables : « La France tu sondes, après tu poses une bombe / Et dans ton piège elle tombe / Faisant de moi un ennemi public[242] ». Plusieurs artistes – qu'ils soient ou non originaires de pays arabo-musulmans – firent référence à ces attentats dans un esprit provocateur : Le Rat Luciano (Fonky Family) disait « (se poser) comme une bombe dans le RER[243] » tandis que les membres de la Scred Connexion disaient « (faire) flipper la France comme la bouteille de gaz[244] ». Le thème de l'islamophobie ordinaire fut épisodiquement évoqué, notamment par les artistes musulmans Yazid et Diam's (« C'est quoi qui t'gènes ? / Qu'on ait le même Dieu et pas les mêmes prières ?[245] ») ; sa présence eut tendance à devenir récurrente dans les textes de rap, cela sera montré, après les attentats qui survinrent à Manhattan en septembre 2001.

En sus de ces descriptions et critiques du racisme ordinaire, médiatique et institutionnel, les rappeurs les plus productifs à ce sujet se firent également le relais de questions ayant trait à l'histoire coloniale, postcoloniale et aux luttes afro-américaines, y dédiant parfois des morceaux entiers. Ainsi, sur la période étudiée, au moins deux morceaux furent entièrement consacrés à l'histoire de la guerre d'Algérie : « Souvenir 62 » de Yazid (1996) – qui écrivit également un morceau sur la guerre civile algérienne[246] – et « Premier matin de novembre » de La Rumeur (2002)[247], deux morceaux ainsi nommés en référence aux dates de début et de fin de la guerre d'indépendance d'Algérie. Dans le premier disque sorti par le groupe La Rumeur, le franco-togolais Ekoué affirmait son double rôle d'artiste et d'historien : « Il paraît que notre merde est un engrais / Se fertilise dans le bitume et crée

240 Yazid, « Je suis l'arabe », *Je suis l'arabe*, 1996
241 Yazid, « Islam », *Je suis l'arabe*, 1996
242 Fabe, « Lettre au président », *Le fond et la forme*, 1997
243 Fonky Family, « Tu nous connais », *Si Dieu veut...*, 1998
244 Scred Connexion, « Bouteille de gaz », *Scred selexion 99/2000*, 2000
245 Diam's, « C'est toi qui m'gênes », *Premier mandat*, 1999
246 Yazid, « Souvenir 62 » et « Au pays », *Je suis l'arabe*, 1996
247 La Rumeur, « Premier matin de novembre », *L'ombre sur la mesure*, 2002

des ronces dans vos bouquets / De fleurs de lys, d'années d'histoire de France vues et corrigées / Rectifiées par la plume et le vécu de fils d'immigrés[248] ». Dans le morceau « Regarde », issu de l'album *L'école du micro d'argent* (1997), Akhenaton (IAM) s'adressait de manière récurrente à un personnage nommé « Angela », référence probable à Angela Davis (intellectuelle afro-américaine rendue célèbre par ses engagements marxistes et féministes) que le rappeur admirait au même titre que d'autres figures historiques des luttes afro-américaines : « Ma mère était un peu révolutionnaire sur les bords, elle lisait des livres d'Angela Davis. À partir de 15 ans, je suis parti aux États-Unis chaque été où je me suis intéressé à Malcolm X, puis à tous les leaders de la conscience noire : de Marcus Garvey à Huey Newton, en passant par Elijah Muhammad ou Booker T. Washington[249] ». En 1998 eurent lieu les commémorations du cent-cinquantième anniversaire de l'abolition de l'esclavage ; la même année, Fabe sortit l'album *Détournement de son* et avec lui le morceau « Code noir », qui contenait des références à Malcolm X et Aimé Césaire et dont le refrain scandait « Code noir, crime contre l'humanité ! / Esclavage, crime contre l'humanité ![250] ». La même année, plusieurs artistes firent référence à l'histoire contemporaine des relations entre l'Afrique et le monde occidental. Ainsi, le clip du morceau « Hardcore » d'Ideal J fut dédié à Abdoulaye N'Diaye, dernier tirailleur sénégalais décédé en novembre[251] ; le groupe Ärsenik nomma un morceau (« Une saison blanche et sèche ») en référence au roman d'André Brink publié en 1979 et dont le sujet était l'apartheid sud-africain[252] ; Abd al Malik, dans un morceau de son groupe N.A.P., mentionna enfin le nom du fondateur du royaume zoulou, Shaka Zoulou, figure symbolique de la résistance à la Grande-Bretagne au XIX^{e} siècle[253].

2.3) Une interprétation postcoloniale du rap *hardcore*

S'il exista bien, dans la seconde moitié des années 1990, une opposition entre rappeurs « conscients » et rappeurs « *gangsta* » sur la question du sens des textes, les rappeurs qui privilégièrent la forme *hardcore* étaient, pour la plupart, difficilement classables dans l'une de ces deux catégories. C'était le cas, par exemple, de Kery James qui, au sein du groupe Ideal J (1992-1998) alternait l'écriture de narrations criminelles et de textes moralistes tout en abordant des sujets

248 La Rumeur, « Personne n'est moins sourd », *Premier volet : le poison d'avril*, 1997
249 Yannick06, « Une interview collector d'IAM extraite du livre Yo ! Révolution Rap » [En ligne], Le Blog IAM, 10/01/2013, disponible sur <http://groupe-iam.blogspot.fr/2013/01/une-interview-collector-diam-extraite.html>, consulté le 29/02/2016 à 13h41
250 Fabe, « Code noir », *Détournement de son*, 1998
251 Malekery42, « Ideal J - Hardcore Clip TV Pas De Censure Audio » [En ligne], youtube.com, 12/06/2010, disponible sur <http://www.youtube.com/watch?v=jOvWRpqi_0Q », consulté le 18/05/2016 à 14h37
252 Ärsenik, « Une saison blanche et sèche », *Quelques gouttes suffisent*, 1998
253 N.A.P., « Au sommet de Paris », *La fin du monde*, 1998

politiques. Ses morceaux partageaient toutefois une même direction formelle : celle de la violence, perceptible à travers l'utilisation de certains champs lexicaux, la manière d'interpréter le texte et le choix du fond sonore. Le terme de rap « *hardcore* » fut ainsi utilisé, souvent par les artistes eux-mêmes[254], pour marquer leur appartenance à ce courant esthétique sombre et provocateur. Le chercheur Franck Freitas a défendu, dans un article paru en 2011 dans la revue *Volume !*, une définition du *gangsta-rap* américain comme l'expression d'un « nihilisme noir » au caractère subversif puisque remettant en cause, par sa provocation, des idéaux dits « progressistes[255] ». Est-il possible, dans une perspective qui tiendrait compte de l'influence de penseurs francophones du colonialisme et du racisme, tels Aimé Césaire et Frantz Fanon, et des particularités du rap en français, de proposer une interprétation politique de la violence formelle du rap *hardcore* – et, dans une moindre mesure, du *gangsta-rap* – en en faisant l'expression cathartique des frustrations ressenties – ou mises en mémoire – par des artistes concernés par l'histoire de l'immigration post-coloniale ? Est-il possible de considérer le rap *hardcore* comme une démarche artistique et politique d'incarnation provocatrice des stéréotypes coloniaux, dont la finalité aurait été de dénoncer leur survivance ?

Le contenu du morceau « Le crime paie » (1996) du groupe Lunatic, qui fut lors de sa sortie l'objet de nombreuses critiques morales, appartenait au genre *gangsta*. Est-ce toutefois à dire qu'il était dénué de sens sociopolitique ? Booba y utilisait des termes xénophobes pour se présenter (« Voici le métis café crème / L'MC cappuccino ») tandis qu'avec Ali, le deuxième membre du groupe, il appuyait sans complexe dans le refrain une image stéréotypée de criminel : « Tu me connais je suis assez bestial pour de la monnaie et / N'aimant que manier l'acier pour des billets[256] ». Or, en établissant un lien entre ces deux descriptions stéréotypées (concernant l'identité « raciale » et l'identité sociale), il est possible d'émettre la théorie interprétative suivante : Ali et Booba, en incarnant des stéréotypes coloniaux (l'Africain essentialisé en raison de sa couleur de peau et perçu comme un criminel, voire un animal – « je suis assez *bestial* pour de la monnaie »), ne le faisaient-ils pas dans une perspective postcoloniale d'affirmation de leur identité, dans la continuité des idées d'Aimé Césaire qui détournait à son compte le qualificatif de « Nègre » ? Cette affirmation identitaire, qui s'inscrivait par ailleurs dans le cadre de l'émergence, en France, de revendications postcoloniales, servait elle à la dénonciation d'un racisme encore vécu ou perçu ? Dans un entretien paru en 2015, Ali expliquait rétrospectivement la violence de ses premiers textes : « C'est vrai que sur les mixtapes de Cut Killer, j'étais très hardcore. J'avais des rages intérieures, des frustrations, des

254 « J'fais du rap hardcore sur violents breakbeats », Ideal J, « Sur violents breakbeats », *Le combat continue*, 1998
255 Franck Freitas, « Blackness à la demande », *Volume !*, 8 : 2 | 2011, 93-121.
256 Lunatic, « Le crime paie », *Hostile 1996*, 1996

choses que j'avais vécues comme le racisme que j'avais envie d'extérioriser[257] ». Dans le morceau introductif du premier album de Lunatic (2000), le même Ali (« Homme noir, on a trop subi / On vient récupérer notre dû ») et Booba (« Y'a bien longtemps, on était rois / Aujourd'hui c'est niqué / Mais on va pas leur servir de proie / Combattre on sait faire que ça / Et on repartira avec leur argent, leur sang et leurs pes-sa[258] ») reprenaient la question de l'héritage de la colonisation. Sur le premier album de La Rumeur (2002), le rappeur Ekoué se plaçait dans une posture semblable : « Indésiré dans ces zones dites protégées / Où l'odeur du fric ne masque pas l'haleine fétide / D'un vieux flic dépouillé prêt à me descendre / Et j'ai appris à me défendre comme un grand / Rendre ces coups de bâton infligés à nos parents / Car dans la forêt de béton la végétation est dense[259] ».

Dans le morceau cité ci-avant, Ekoué se comparait à un animal en se désignant comme « Le prédateur isolé ». À son instar, de nombreux rappeurs de cette époque se désignèrent par des qualificatifs *a priori* péjoratifs renvoyant à une imagerie raciale ou coloniale. Dans « Le coup monté » (1997), les quatre membres de La Rumeur se présentaient ainsi : Ekoué était le « togolais d'essence », Hamé le « cramé de la République », Mourad « la figure de paria » quand « le visage » du Bavar annonçait « un mauvais présage[260] ». Dans un morceau portant sur son refus de participer au service militaire, Kery James – qui monta au même moment le collectif artistique Mafia K'1 Fry ou « Mafia africaine » – se dénommait en 1998 « Alix, originaire des terres d'Afrique », « de l'esclave le fils » quand, sur le même morceau, l'invité Lil Jahson s'auto-désignait « métis terroriste[261] ». Sur le morceau « Avertisseurs », Booba désignait sa personne et ses semblables comme des « babouins » tout en soulignant le caractère inévitablement tragique de leur avenir : « Fais ton chemin bien, qu'tu choisisses le mauvais ou l'droit / J'm'en fous moi, j'dis ça pour nous / Faut viser l'top avant l'fourneau ou l'fourgon[262] ». Dans un autre morceau, le même Booba affirmait sa différence en faisant référence à l'esclavage et à ses origines sénégalaises, en utilisant le vocabulaire des anciens colons : « Eh oh ! j'ai les crocs, Négro, j'suis venu faire mal, parole de Soninké / Vous auriez dû m'laisser mes chaînes[263] ». Le renversement identitaire opéré par l'usage de pseudonymes stéréotypés se manifestait aussi par l'incarnation d'autres lieux communs racistes. Ainsi, dans le morceau « Retour aux pyramides » (1997), les X-Men appuyaient le cliché de la taille des organes génitaux des noirs : « Ma famille, mon cocon, choquons nos ex-colons / Embrochés du

257 David Doucet, « Ali : « être pacifié ne m'a pas rendu passif » » [En Ligne], lesinrocks.com, 01/04/2015, disponible sur <http://www.lesinrocks.com/2015/04/01/musique/ali-etre-pacifie-ne-ma-pas-rendu-passif-11641236/>, consulté le 23/06/2016
258 Lunatic, « Introduction », *Mauvais oeil*, 2000
259 La Rumeur, « Le prédateur isolé », *L'ombre sur la mesure*, 2002
260 La Rumeur, « Le coup monté », *Premier volet : le poison d'avril*, 1997
261 Ideal J, « R.A.S. 1 », *Le combat continue*, 1998
262 Lunatic, « Avertisseurs », *Mauvais oeil*, 2000
263 Booba, « On m'a dit », *Temps mort*, 2002

cul au cou par des sexes trop longs[264] ». Dans une description fantasmée et ultra-violente de la mise à mort d'un policier, Le Bavar (La Rumeur) incarnait des stéréotypes relatifs au tribalisme, à la violence et au cannibalisme : « Sorcellerie, magie noire et vaudou / Et on fait bouillir la marmite et on danse autour / Sur une rythmique tribale, ce soir j'ai l'âme du cannibale / Et la rage de l'animal qui vise les parties vitales / Comment se porte le commissaire avec les organes à l'air ? / Quand on traîne ta carcasse jusqu'au prochain cimetière / Et toutes les sales races assistent à tes gémissements / Pendant que tu graves ton blaze sur ta pierre avec ton sang[265] ».

Le retournement des stéréotypes racistes opéré par les rappeurs *hardcore* devenait enfin le support de provocations liées aux valeurs et au modèle républicain. La clé interprétative de ces provocations pourrait être celle qu'en faisait anachroniquement Frantz Fanon : « La violence avec laquelle s'est affirmée la suprématie des valeurs blanches, l'agressivité qui a imprégné la confrontation victorieuse de ces valeurs avec les modes de vie ou de pensée des colonisés font que, par un juste retour des choses, le colonisé ricane quand on évoque devant lui ces valeurs. […] Dans la période de décolonisation, la masse colonisée se moque de ces […] valeurs, les insulte, les vomit à pleine gorge[266] ». Les saillies provocantes du rap *hardcore* étaient de fait hautement chargés de symboles. Cela a déjà été montré, un nombre importants de rappeurs s'amusèrent à agiter les peurs xénophobes provoquées par les attentats de 1995 et 1996. C'est en relation avec ces événements que Passi écrivait par exemple son souhait de « devenir quelqu'un », « être plus célèbre que Kelkal[267] ». Outre ces provocations liées à l'actualité, certains rappeurs défiaient directement des symboles forts, associés à l'histoire de France ou au modèle républicain, détournés dans le cadre de textes provocateurs. Un membre de La Rumeur comparait par exemple la France à une « salope en bonnet phrygien[268] » ; sur la pochette de l'album *Le combat continue* (Ideal J) figurait une main noire saisissant le drapeau tricolore[269] , tandis que Lino (Ärsenik) comparait dans un texte « l'égalité » à une « pute[270] ». Dans un autre morceau, ce dernier faisait des stéréotypes racistes (« Ils m'appellent dealer de crack, braqueur de banques / Le black, l'arracheur de sac en manque, le mac, le fiché à la BAC ») le moteur de son refus de l'injonction à l'assimilation : « On m'a dit « oublies les pharaons car faut s'intégrer » / Longue vie au caméléon j'suis aigri donc j'nique Napoléon et Mégret[271] ». Ekoué (La Rumeur) synthétisait enfin les tenants et les aboutissants de cette démarche provocatrice : « Mec, j'essuie cet échec qui nous colle à la peau / En me torchant le cul avec les

264 X-Men, « Retour aux pyramides », *Ma 6-T va cracker (Bande originale du film)*, 1997
265 La Rumeur, « Je connais tes cauchemars », *L'ombre sur la mesure*, 2002
266 Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, Paris, La Découverte, 2002, p.46
267 Passi, « Ex-nihilo », *Genèse*, 2001
268 La Rumeur, « Le coup monté », *Premier volet : le poison d'avril*, 1997
269 Annexes, p.141
270 Ärsenik, « Rue de la haine », *Quelque chose a survécu*, 2002
271 Ärsenik, « Ils m'appellent », *Quelques gouttes suffisent*, 1998

valeurs intrinsèques / De ce grand pays de fachos ou de flicaille[272] ».

Dans le courant des années 1990, les principales thématiques sociales du rap furent donc des thématiques dites « conscientes » qui, prenant pour support des descriptions réalistes, promouvaient des valeurs éthiques et un idéal de progression sociale. Sur le terrain de la critique proprement politique, les engagements textuels des artistes se focalisèrent sur la dénonciation du racisme et de l'islamophobie, qu'ils associaient à l'extrême-droite dans un contexte d'essor électoral du Front National. Cette critique prit par ailleurs les contours d'un questionnement identitaire, notamment incarné par l'œuvre de certains rappeurs *hardcore*. En effet, si la forme violente ou fictionnelle de certaines œuvres dérangea certains artistes attachés à l'idée de « rôle social » qu'aurait dû jouer le hip-hop, il n'est pas exclu que certains textes de rap *hardcore* et de *gangsta-rap* aient eu, dans une perspective postcoloniale, une signification sociopolitique. Exprimés avec moins de virulence, certains de ces éléments critiques se retrouvaient également dans les textes de rap « conscients » et devinrent, à partir du courant des années 2000, une thématique dominante des textes du rap politisé.

3) Un genre de plus en plus accessible et polémique

À partir du milieu des années 1990, le monde du rap fut transformé par l'émergence de la radio Skyrock, qui devint en quelques années le média spécialisé dans le rap le plus important de France. En parallèle de la crise que subissait la presse écrite, Skyrock devint en effet un média de référence et un tremplin de choix pour les artistes professionnels. Alors que le rap en français disposait de ce nouvel espace de diffusion et de promotion, qu'il était écouté par un nombre de plus en plus important d'auditeurs, un discours conservateur notamment incarné par des responsables politiques d'extrême-droite prit au même moment son essor. En réaction à ce discours, mais aussi aux débats sur l'immigration que tenait alors la droite de gouvernement, un certain nombre de rappeurs multiplièrent les initiatives collectives pour affirmer, dans l'espace public, leur opposition à ce tournant conservateur par l'intermédiaire de la réalisation de compilations ou d'actions citoyennes. Dans le même temps furent continués les procès et polémiques opposant des rappeurs à la justice ; outre les condamnations prononcées par les tribunaux à l'encontre du Ministère A.M.E.R. et du Suprême NTM, de nouvelles procédures visèrent des artistes en raison de propos tenus à l'encontre d'institutions publiques. À la fin de la période étudiée survint enfin la polémique opposant Nicolas Sarkozy au groupe Sniper, dont la teneur annonçait les prémisses d'une crispation

272 La Rumeur, « La théorie du tonton », *Nous sommes les premiers sur... (maxi)*, 2003

idéologique et politique identitaire articulée autour d'arguments culturalistes.

3.1) Un nouveau réseau de diffusion spécialisé et grand public

Si le début de la décennie 1990 avait vu émerger quelques magazines spécialisés, les années qui suivirent furent marquées par l'intérêt croissant de réseaux plus larges pour le rap en français. Outre le fait que de plus en plus de clips étaient diffusés sur les chaînes musicales de la télévision privée, un événement majeur de l'histoire du rap en France sur le plan médiatique fut le choix effectué en 1995 par la radio Skyrock de « (transformer) sa programmation musicale jusqu'à diffuser » en 1998 « 80 % de rap, majoritairement francophone[273] ». Cette décision pouvait être liée à l'adoption de la loi n° 94-665 du 4 août 1994 relative à l'emploi de la langue française, dite « loi Toubon », qui imposait aux radios musicales privées de diffuser – aux heures de grande écoute – au moins 40 % de chansons en langue française. À cette époque, Skyrock n'était pas encore l'une des radios les plus écoutées de France, mais acquit sa popularité en même temps qu'elle devint l'espace privilégié de diffusion du rap à partir de la fin des années quatre-vingt dix. En 1996 furent lancées les émissions *Total Kheops* et *Couvre-feu*, animées par des acteurs majeurs de la scène rap du moment, Kheops (IAM) et Jacky (Neg' Marrons). En 1999 fut diffusée pour la première fois l'émission *Sky B.O.S.S.*, enregistrée au domicile de Joey Starr. Témoin de la progression rapide de la radio, un consultant pour l'industrie du disque cité par Morgan Jouvenet estimait qu'à la fin des années 1990, « Skyrock (faisait) plus d'auditeurs que Hot 97 à New-York et Power 106 à Los Angeles[274] », ses principales homologues américaines.

En quelques années, Skyrock devint ainsi un média de référence pour la diffusion du rap en français. Sa perception du rap était plutôt éloignée des idéaux *underground* d'une partie de la scène du début des années 1990. Un journaliste de *Libération*, qui consacrait en 1996 un portrait à Pierre Bellanger, le directeur de la station, le présentait comme un entrepreneur acquis au modèle libéral du financement des médias privés par la publicité : « Bellanger […] n'a jamais cru aux radios associatives, s'est toujours méfié du bénévolat, a toujours voulu vivre de la publicité. […] « La révolution des ondes se fera quand elle sera rentable », professait Bellanger. Ou bien : « La nouvelle unité révolutionnaire, c'est l'entreprise » Et surtout : « free minds and free markets » (esprits libres et marchés libres), ce qui synthétise au mieux la pensée de ce libéral-libertaire badigeonné

273 Olivia Maironis, « Skyrock et l'émergence du rap français » [en ligne], industrie-culturelle.fr, disponible sur <http://industrie-culturelle.fr/industrie-culturelle/skyrock-emergence-rap-francais/>, consulté le 06/06/2016 à 11h38

274 Morgan Jouvenet, *Rap, techno, électro... le musicien entre travail artistique et critique sociale*, éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2006, p.37

d'américanisme[275] ». Le portrait fait par le journal du directeur de la radio tendait à créditer l'une des principales accusations qui fut postérieurement adressée à Skyrock par certains artistes et auditeurs de rap : celle d'une récupération du genre, de son formatage commercial. Laurent Bouneau, directeur des programmes de la radio, n'avait d'ailleurs pas de complexes à assumer cette récupération, comme cela transparaît à travers des propos tenus dans le même journal en 1997 : « Il y a une vague rap et je me suis inscrit dans ce mouvement parce qu'il existe[276] ». Quelle qu'ait été l'issue de ce débat, le fait que la radio joua un rôle majeur dans l'élargissement du rap au grand public est incontestable. En 2002, elle coorganisa par exemple le premier concert collectif de rap donné au Stade de France, Urban Peace, qui réunit des artistes tels qu'Ärsenik, les Psy 4 de la Rime, la Fonky Family, les membres du Suprême NTM, Oxmo Puccino ou Kery James. Avec l'apparition du média Skyrock, le monde du rap disposait donc d'une audience nouvelle auprès du grand public.

Dans le même temps continuèrent la diffusion et la création de médias dits « alternatifs ». *L'Affiche* continua à être publié jusqu'en 2002. Le magazine *Radikal* fut créé en 1996 et fut, un temps, dirigé par Olivier Cachin après la dissolution de *L'Affiche*. La même année sortit le premier numéro du magazine *R.E.R.*. Ces journaux, qui intéressaient un public assez restreint, faisaient face à la crise de la presse écrite et disparurent tous dans le courant des années 2000. Ce fut par exemple le cas de l'éphémère magazine *Get Busy*, qui ne parvint à sortir que cinq numéros dans le courant de l'année 2001. Un certain nombre de passionnés décidèrent en conséquence de se tourner vers internet, à l'instar des fondateurs de *L'Abcdrduson*, webzine spécialisé sur le rap et pionnier francophone du genre, mis en ligne au mois de septembre 2000. La plupart de ces médias réalisèrent des entretiens avec des acteurs variés de la scène du rap en français, mettant en valeur certains artistes au succès plus marginal que ceux qui étaient diffusés sur Skyrock. S'ils furent critiqués pour certains de leurs choix entrepreneuriaux, ces magazines eurent néanmoins le mérite de mettre en valeur les débats artistiques du moment, de parler esthétique et références culturelles quand les médias généralistes continuaient à traiter le rap comme un objet sociopolitique. Une situation paradoxale alors qu'en 1998, l'album d'IAM *L'école du micro d'argent* avait été désigné « album de l'année » aux Victoires de la musique et que MC Solaar avait, la même année, été désigné membre du jury du Festival de Cannes[277], marques de reconnaissance émises par les milieux culturels officiels à l'égard du rap qui contribuèrent à affirmer sa légitimité culturelle.

275 Luc Le Vaillant, « Marche à l'onde » [En ligne], liberation.fr, 17/12/1996, disponible sur <http://www.liberation.fr/portrait/1996/12/17/marche-a-l-onde_190904>, consulté le 17/06/2016 à 14h58

276 Sylvie Briet, « Chanson française : les quotas radios font moins de couacs » [En ligne], liberation.fr, 21/01/1997, disponible sur <http://www.liberation.fr/medias/1997/01/21/chanson-francaise-les-quotas-radio-font-moins-de-couacs_193474>, consulté le 17/06/2016 à 14h59

277 Libération, « Solaar à Cannes » [En ligne], liberation.fr, 09/04/1998, disponible sur « http://next.liberation.fr/culture/1998/04/09/solaar-a-cannes_235254 », consulté le 06/06/2016 à 12h06

3.2) Un tournant conservateur dans le monde politique

En France, la date de 1995 fut une date charnière sur le plan politique. Le milieu des années 1990 fut à la fois le moment du retour de la droite au pouvoir – avec l'élection de Jacques Chirac à la présidence – et celui des vagues d'attentats perpétrés par le GIA, qui contribuèrent à un renouveau d'idées conservatrices et sécuritaires. Par ailleurs, le Front National progressait, sur le plan idéologique et dans les urnes, et le candidat Le Pen obtint 15 % des suffrages exprimés lors du premier tour de l'élection du 23 avril 1995. L'essor du parti d'extrême-droite induisait, pour les grands partis traditionnels, une remise en question de leurs stratégies idéologiques et électorales. Ainsi, en juin 1998, Édouard Balladur provoqua les réactions indignées d'élus de gauche et du centre en proposant la création d'une commission sur la « préférence nationale » à laquelle il n'excluait pas de faire participer des membres du partis d'extrême-droite[278] et, du côté du Front National, Bruno Mégret milita à la même époque pour inciter son parti à former des alliances avec la droite traditionnelle. Le nombre d'élus frontistes fut de plus en plus nombreux dans le courant des années 1990 et le parti réussit par exemple à obtenir, aux élections de 1999, cinq sièges au Parlement européen[279]. Un nouveau cap fut franchi lorsque, le 21 avril 2002, Jean-Marie Le Pen devança le socialiste Lionel Jospin en se qualifiant au second tour de l'élection présidentielle.

Alors que les idées du Front National étaient de plus en plus influentes dans l'espace public, le sujet de l'immigration fut régulièrement mis à l'ordre du jour de l'agenda politique. Cet état de fait s'inscrivait dans une dynamique longue de quelques années déjà, qui remontait aux années 1980 et à l'arrivée régulière sur le territoire français de migrants originaires d'Afrique subsaharienne. Le 9 septembre 1986, le ministre de l'Intérieur Charles Pasqua fit ainsi adopter une loi qui restreignait le nombre d'étrangers candidats à l'obtention d'un titre de séjour et assouplissait les conditions d'expulsion de ceux qui se trouvaient en situation irrégulière. Le 24 août 1993, une loi promue par le même ministre instaura le principe de refus du titre de séjour aux étrangers polygames et durcit les conditions du regroupement familial. Dans le courant des années 1990, d'autres événements nourrirent les débats sur le sujet de l'immigration : en août 1996, trois cents migrants originaires d'Afrique subsaharienne furent par exemple délogés de l'église Saint-Bernard, qu'ils avaient

278 Gilles Bresson et Vanessa Schneider, « Il veut créer une commission sur la préférence nationale. Balladur drague en eaux FN... » [En ligne], liberation.fr, 16/06/1998, disponible sur <http://www.liberation.fr/france/1998/06/16/il-veut-creer-une-commission-sur-la-preference-nationale-balladur-drague-en-eaux-fn-megret-et-millon_238795>, consulté le 17/06/2016 à 12h46

279 Caroline Sägesser, « Les résultats des élections européennes de juin 1999 », *Courrier hebdomadaire du CRISP*, 13 : 2000 , p.34

occupée pour protester contre le durcissement des conditions d'obtention de papiers d'identité[280]. Dans ce contexte marqué, par d'autres manifestations de sans-papiers, une nouvelle loi fut promue par le ministre de l'Intérieur Jean-Louis Debré et promulguée le 24 avril 1997. Elle permit notamment à l'administration de retirer le passeport des étrangers ne disposant pas de titre de séjour et de relever et mémoriser les empreintes digitales de ceux qui en sollicitaient l'obtention[281].

Certains artistes de rap se sentirent concernés par l'essor électoral idéologique du Front National et par les actes et discours qui prônaient le renforcement des conditions de vie des étrangers en France. Ils furent ainsi amenés, à la fin des années 1990, à s'investir dans des projets politiques et artistiques relatifs à ces sujets. Une première initiative fut celle du réalisateur Jean-François Richet, réalisateur du film *Ma 6-T va cracker*, qui en 1997 initia la conception d'un maxi intitulé *11'30 contre les lois racistes*. Réalisé avec Maître Madj, le producteur du groupe Assassin, ce morceau collectif qui réunit des rappeurs tels qu'Akhenaton, Ménélik, Passi, Stomy Bugsy, Yazid, Rockin' Squat, Freeman ou Fabe s'opposait directement à la loi Debré, promulguée la même année. En introduction, les deux concepteurs du projet synthétisaient leurs revendications : « Régularisation immédiate de tous les immigrés sans papiers et de leurs familles / Abrogation de toutes les lois racistes régissant le séjour des immigrés en France / Nous revendiquons l'émancipation de tous les exploités de ce pays / Qu'ils soient Français ou immigrés[282] ». Les revenus issus de la vente du disque furent versés au Mouvement de l'immigration et des banlieues, organisation liée à la Marche pour l'égalité et contre le racisme de 1984 dont l'objectif principal était de lutter contre le racisme institutionnel. Sur le même modèle, trois compilations intitulées *Sachons dire non* auxquelles collaborèrent des artistes tels que Diam's, Sinistre, Sefyu, Monsieur R, Ol' Kainry, Youssoupha, Ärsenik ou encore Abd al Malik furent également réalisées pour protester contre les idées du Front National, en 1998, 2001 et 2002. Entre les deux tours des élections présidentielles de 2002, Akhenaton réalisa enfin un court-métrage, distribué sur VHS, afin de sensibiliser au vote et convaincre les abstentionnistes de s'opposer au Front National[283].

L'essor du parti d'extrême-droite et la médiatisation croissante de ses idées eut enfin une

280 Le Monde, « Les dates-clé de l'immigration en France » [En ligne], lemonde.fr, 06/12/2002, disponible sur <http://www.lemonde.fr/societe/article/2002/12/06/les-dates-cles-de-l-immigration-en-france_301216_3224.html>, consulté le 17/06/2016 à 11h47

281 Larousse, « La loi Debré sur l'immigration », [En ligne], larousse.fr, 1998, disponible sur <http://www.larousse.fr/archives/journaux_annee/1998/12/la_loi_debre_sur_l_immigration>, consulté le 17/06/2016 à 13h37

282 Collectif, *11'30 contre les lois racistes*, 1997

283 Stéphanie Binet, « Quand les rappeurs font de l'incitation civique » [En ligne], liberation.fr, 07/04/2007, disponible sur <http://www.liberation.fr/evenement/2007/04/07/quand-les-rappeurs-font-de-l-incitation-civique_89800>, consulté le 17/06/2016 à 14h52

incidence sur la perception du rap dans l'espace public. Pour justifier ses choix de programmation, la radio Skyrock tenait régulièrement un discours porté sur l'idée de mise en valeur des « cultures urbaines » et des talents nouveaux. Ce lexique était aussi utilisé par les organisateurs de manifestations culturelles telles que les Rencontres des cultures urbaines de La Villette, dont la première édition eut lieu en 1997[284]. À ce discours s'opposa celui de membres du Front National, qui associaient au rap des termes renvoyant à l'origine géographique et culturelle d'une partie de ses artistes. Ainsi, en marge d'une journée dédiée à la culture que le parti organisa à Paris en 1996, le quotidien *Libération* relaya les propos tenus par des militants à propos du genre musical émergent. Un journaliste, Serge de Beketch, y déclarait ainsi : « un bon militant nationaliste français ne doit pas se laisser boucher les oreilles par MC Solaar parce que c'est de la merde […] Il y a suffisamment de bonne musique française pour ne pas perdre son temps avec cette cochonnerie » ; Jean-Marie Le Pen, également présent, abonda dans le même sens en définissant le rap comme une « excroissance pathogène[285] ». Le rap, opposé à la tradition musicale française dans une perspective culturaliste, était donc accusé par les militants d'extrême-droite de constituer pour elle une menace. Bruno Mégret, cité par le même journal, accusa ainsi les rappeurs de produire « des messages visant à détruire notre société, notre culture, notre civilisation[286] ». Le rejet du rap se traduisait dans les discours, mais aussi dans les actes politiques de quelques élus du parti de la flamme : Jacques Bompard, maire d'Orange, refusa par exemple en 1999 de subventionner des associations consacrées à la culture hip-hop. Il se justifia en qualifiant les pratiques artistiques qui en étaient issues d'« enfermement ethnoculturel[287] ».

3.3) Les premières condamnations d'artistes et de nouveaux procès

La seconde moitié du début des années 1990 et le début des années 2000 furent donc marqués par un essor des idées xénophobes du Front National et par un retour de la droite au pouvoir, qui s'illustra notamment par des décisions politiques contestées en matière d'immigration. Dans ce

284 Marie-Christine Vernay, « Rencontre des cultures urbaines. Deuxième édition du festival parisien... » [En ligne], liberation.fr, 10/10/1998, disponible sur <http://next.liberation.fr/culture/1998/10/10/rencontres-des-cultures-urbaines-deuxieme-edition-du-festival-parisien-qui-propose-un-mois-durant-un_250412>, consulté le 17/06/2016 à 11h23

285 Renaud Dely, « Contre rap et tags, le président du FN sort ses canons culturels... » [En ligne], liberation.fr, 03/06/1996, disponible sur <http://www.liberation.fr/france-archive/1996/06/03/contre-rap-et-tags-le-president-du-fn-sort-ses-canons-culturels-face-aux-jeunes-du-parti-le-pen-a-pr_175481>, consulté le 17/06/2016 à 13h01

286 Antoine Guiral, « La culture, cible préférée du lepénisme » [En ligne], liberation.fr, 07/10/1997, disponible sur <http://www.liberation.fr/evenement/1997/10/07/la-culture-cible-preferee-du-lepenisme_218824>, consulté le 17/06/2016 à 13h08

287 Olivier Bertrand, « L'État punit Orange la lepéniste. Le contrat de ville avec la mairie ne sera pas reconduit » [En ligne], liberation.fr, 26/05/1999, disponible sur <http://www.liberation.fr/france/1999/05/26/l-etat-punit-orange-la-lepeniste-le-contrat-de-ville-avec-la-mairie-ne-sera-pas-reconduit_274009>, consulté le 17/06/2016 à 13h13

contexte politique, la seconde moitié des années 1990 fut aussi le moment des premières condamnations judiciaires de membres de groupes de rap. Le procès ouvert en 1995 à l'encontre du groupe NTM aboutit en effet à la condamnation de Kool Shen et de Joey Starr à trois mois de prison ferme[288] ; les deux rappeurs firent appel et, en juin 1997, leur peine fut réduite à deux mois de prison avec sursis et 25 000 francs d'amende[289]. En novembre 1997, Kenzy et Stomy Bugsy, membres du Ministère A.M.E.R., furent condamnés à des amendes respectives de 30 000 et de 15 000 francs. Dans le cas de ces deux procès, les faits reprochés n'avaient pas rapport à des morceaux ; dans le cas du Ministère A.M.E.R., il s'agissait de propos tenus lors de divers entretiens de presse. Un journaliste du magazine *Entrevue*, Aziz Zemouri, fut lui aussi condamné pour avoir montré « son adhésion au discours du groupe » ; le journaliste se défendit en invoquant l'argument de la discrimination raciale : « En tant que journaliste, je ne suis complaisant avec personne. Il faut juger sur pièces. J'ai été condamné parce que je m'appelle Aziz[290] ». À la même époque, le rappeur Akhenaton (IAM), qui avait sorti son premier album solo *Métèque et mat* (1996) dans lequel figurait un morceau intitulé « Éclater un type des Assedic », fut lui aussi placé dans le viseur de la justice, sans toutefois être condamné : « comme les NTM j'ai été attaqué en pénal. Pour « Assedic » je risquais de la prison ferme. Un juge, sur ordre de monsieur Juppé […] et à la demande des Assedic, a carrément écrit chez moi. […] Seulement, comme je n'ai pas répondu médiatiquement, leur mauvaise tactique s'est effondrée comme un souffle. […] L'avocat a argumenté et le juge a laissé tomber[291] ».

Ces actions en justice et polémiques, qui transformèrent sans doute la perception, dans l'espace public, du rap dans son ensemble, furent appréhendées comme des actes de censure, et quelques artistes écrivirent sur ce sujet à la fin des années 1990. Ainsi, sur *L'école du micro d'argent* (1997), les membres du groupe IAM firent figurer le morceau « Dangereux », dont le texte portait sur ce climat sécuritaire et que Shurik'n concluait en défendant la liberté d'expression : « Je me suis vu qualifier de rebelle d'une société / Hypocrite, où certains ont tant de pouvoir / Qu'en toute impunité, ils peuvent cracher sur l'histoire / Ce noir constat m'oblige à prendre des risques / À

288 Franck Johannes, « NTM : trois mois de prison ferme pour délit de grande gueule » [En ligne], liberation.fr, 16/11/1996, disponible sur <http://next.liberation.fr/musique/1996/11/16/ntm-trois-mois-de-prison-ferme-pour-delit-de-grande-gueule_188357>, consulté le 15/06/2016 à 16h52

289 Gilles Renault, « Prison avec sursis pour NTM. Les rappers ont écopé de deux mois en appel » [En ligne], liberation.fr, 27/06/1997, disponible sur <http://next.liberation.fr/culture/1997/06/24/prison-avec-sursis-pour-ntm-les-rappers-ont-ecope-de-deux-mois-en-appel_208802>, consulté le 15/06/2016 à 16h54

290 David Dufresne, « Le rap mis à l'amende. Les trois musiciens sont condamnés pour provocation au meurtre de policiers » [En ligne], liberation.fr, 15/11/1997, disponible sur <http://www.liberation.fr/societe/1997/11/15/ministere-amer-le-rap-mis-a-l-amende-les-trois-musiciens-sont-condamnes-pour-provocation-au-meurtre-_219874>, consulté le 15/06/2016 à 17h02

291 *L'Affiche*, n°45, mai 1997, p.22

libérer ma pensée, à devenir un journaliste / Un fugitif, un dénonciateur, un haut-parleur[292] ». Pour les membres de la Fonky Family, proches du groupe IAM, la défense de la liberté d'expression était encore plus nécessaire dans un contexte d'essor des idées d'extrême-droite ; ils écrivirent ainsi, dans « La résistance » (1998) : « FF rap vérité, on sait que nos mots irritent, nos textes sont terroristes / Le droit de parler librement doit pas servir qu'aux racistes[293] ». La réaction vis-à-vis de la censure dépassait le monde du rap marseillais : en 1998, le collectif Cercle Rouge prit l'initiative d'un « seize minutes trente contre la censure » auquel collaborèrent des artistes aussi variés que Sinistre, Ménélik, Akhenaton, Yazid, Le Rat Luciano, Mystik, Driver ou Prodige Namor. Les actes de censure que dénonçaient ces artistes étaient liés à des décisions politiques, mais pouvaient aussi constituer une conséquence de l'élargissement de la diffusion du rap auprès du grand public. Au début des années 2000, le média privé – et dépendant de ses revenus publicitaires – qu'était Skyrock fut ainsi amené à censurer les passages de plusieurs morceaux, et notamment une phrase du morceau « Destinée » (*Temps mort*, 2002) dans lequel Booba avait écrit être « d'humeur palestinienne », phrase dont l'artiste nia par ailleurs le caractère politique (« ça rimait tout simplement avec hyène[294] »).

De nouveaux procès et polémiques, au début des années 2000, marquèrent un nouveau tournant dans l'histoire des relations du monde du rap avec les hommes politiques et la justice. En 2002, un nouveau procès opposa une institution publique à un rappeur. Le nouveau ministre de l'Intérieur, Nicolas Sarkozy, porta en effet plainte pour diffamation publique à l'encontre du rappeur Hamé (La Rumeur) pour un texte publié dans le fanzine *La Rumeur Mag* et retranscrit dans le livret de l'album *L'Ombre sur la mesure*[295]. Intitulé « Insécurité sous la plume d'un barbare », le texte dénonçait les assassinats et « humiliations policières régulières » subis par les jeunes immigrés et fils d'immigrés[296]. Alors que les actions en justice citées auparavant avaient concerné la forme violente de discours prononcés sur scène ou dans les médias, ici l'objet de la polémique n'était pas la forme mais le fond d'un long texte ouvertement politique produit dans le contexte d'une forte mise en valeur du problème de l'insécurité, incarnée par l'importante médiatisation d'un fait divers concernant le passage à tabac d'un retraité dans son pavillon en avril 2002[297]. Cette confrontation

292 IAM, « Dangereux », *L'école du micro d'argent*, 1997
293 Fonky Family, « La résistance », *Si Dieu veut...*, 1998
294 Spleenter, « Flashback » [En ligne], leblavog.wordpress.com, 25/09/2012, disponible sur <https://leblavog.wordpress.com/2012/09/25/flashback/>, consulté le 16/06/2016 à 09h49
295 Antoine Mairé, « La Rumeur : huit ans de procès contre Nicolas Sarkozy » [En ligne], Télérama, 29/06/2010, disponible sur <http://www.telerama.fr/musique/la-rumeur-huit-ans-de-proces-contre-nicolas-sarkozy,57767.php>, consulté le 16/06/2016 à 09h56
296 Hamé, « Insécurité sous la plume d'un barbare » [En ligne], larumeurmag.com, disponible sur <http://larumeurmag.com/wp-content/themes/larumeurmag/pdf/Insecurite-sous-la-plume-d-un-barbare.pdf>, consulté le 16/06/2016 à 9h56
297 Régis Guyotat, « "Papy Voise" est mort : retour sur avril 2002, les médias, l'insécurité... » [En ligne], Le Monde,

était donc, en quelque sorte, celle de deux opinions politiques représentant une ligne opposée. L'action militante du rappeur Hamé prenait ici le pas sur son activité musicale.

La polémique qui suivit peut quand à elle être replacée dans un contexte d'« ethnicisation » des débats publics et de mise en valeur d'idées nationalistes et culturalistes au Front National par certains hommes politiques de droite. En 2003, Nicolas Sarkozy porta une nouvelle plainte, au nom de son ministère, contre le groupe Sniper. Le point de départ de la polémique était le contenu des morceaux « La France » (sorti deux ans plus tôt et dont le refrain scandait « La France est une garce et on s'est fait trahir / Le système, voilà ce qui nous pousse à les haïr / La haine, c'est ce qui rend nos propos vulgaires / On nique la France sous une tendance de musique populaire / On est d'accord et on se moque des répressions / On se fout de la République et de la liberté d'expression / faudrait changer les lois et pouvoir voir / Bientôt à l'Élysée des Arabes et des Noirs au pouvoir ») et « Jeteur de pierres », qui traitait du conflit israélo-palestinien. Pour la première fois, une plainte était adressée à un groupe de rap en raison du contenu de ses textes, que le ministre qualifia d'« antisémite(s) et raciste(s)[298] ». Le groupe Sniper fut finalement relaxé, à la demande du procureur[299]. Le système judiciaire français n'avait pas, en effet, pour principe de statuer sur le contenu d'œuvres d'art, qu'il estimait relever de la liberté de création.

Ainsi, la seconde moitié des années 1990 et le début des années 2000 furent marqués par divers événements qui transformèrent les rapports entre le rap et l'espace public. L'apparition du média Skyrock donna aux artistes un espace de diffusion plus large en même temps qu'il put amener à leur auto-censure ou à un formatage du genre. Ce nouvel essor économique et médiatique du rap en France eut lieu dans le contexte du premier essor électoral et idéologique du Front National, dont certains des membres assimilèrent publiquement le genre musical émergent à une pratique culturelle exogène. Profitant d'une visibilité médiatique accrue, nombreux furent les rappeurs à utiliser leur influence discographique pour se dresser contre cette dynamique politique xénophobe dont ils voyaient également les signes à travers les politiques de restriction des conditions de séjour des étrangers menées par la droite de gouvernement. Dans le même temps, de nouveaux procès et polémiques opposèrent des artistes de rap à des institutions publiques. Ces polémiques, dans le cas de celles impliquant le Suprême NTM, le Ministère A.M.E.R. et un membre de La Rumeur, visaient

09/01/2013, disponible sur <http://www.lemonde.fr/disparitions/article/2013/01/09/papy-voise-est-mort-retour-suravril-2002-les-medias-l-insecurite_1814706_3382.html>, consulté le 16/06/2016 à 9h58

298 Anthony Pecqueux, « Les mots de la mésentente entre Sarkozy et Sniper » [En ligne], liberation.fr, 13/11/2003, disponible sur <http://www.liberation.fr/tribune/2003/11/13/les-mots-de-la-mesentente-entre-sarkozy-et-sniper_451668>, consulté le 16/06/2016 à 10h06

299 Le Monde, « Près de vingt ans de combats entre politiques et rap » [En ligne], lemonde.fr, 13/08/2010, disponible sur <http://www.lemonde.fr/politique/article/2010/08/13/dix-ans-de-combat-entre-politiques-et-rap_1398798_823448.html>, consulté le 16/06/2016 à 10h18

la forme ou le fond de propos concernant l'institution policière. Celle qui impliqua, en 2003, le ministre Sarkozy et le groupe Sniper possédait un caractère nouveau : le débat porté par le ministre s'inscrivait dans les termes identitaires que la droite traditionnelle commençait à emprunter au Front National. Au début des années 2000 se dessina ainsi une tendance à « ethniciser » les débats sur le rap ; non seulement associé à la banlieue mais aussi à l'immigration, il devint l'objet de débats identitaires et culturalistes. Ces questions, comme cela sera montré dans la dernière partie, devinrent dès ce moment et au moins jusqu'au milieu des années 2000, de plus en plus présentes dans les textes de rap, et sous-tendirent plus régulièrement le traitement médiatique général des artistes.

Dans la seconde moitié des années 1990 et au début des années 2000, le rap en France devint ainsi un genre musical professionnel intégré à l'industrie du disque, et certains de ses artistes se retrouvèrent confrontés à une situation paradoxale qui fut résolue par la mise en valeur d'une esthétique et de textes réalistes. L'influence du rap américain, des premières générations d'artistes français, son ouverture à une audience nationale furent autant de facteurs qui firent du rap un genre de plus en plus hétérogène sur le plan musical et textuel. Certains rappeurs choisirent de se faire les continuateurs de l'idée de « rôle social » du rap, tandis que ceux qui prenaient plus de libertés devenaient la cible de critiques. Sur les bases de ce qui avait été le positionnement dominant du début des années 1990 et en tenant compte de l'influence des représentations médiatiques de la même époque qui en avaient fait des porte-paroles des périphéries urbaines se construisit une dichotomie entre *gangsta-rap* et rap « conscient » ; certains rappeurs furent ainsi confrontés à un choix binaire, se devant d'incarner le « bien » ou le « mal ». En ce qui concerne les thèmes dominants du rap en français, cette période fut marquée par deux grands ensembles : un discours social adressé à la jeunesse, valorisant des idéaux de progression individuelle et un discours proprement politique, concentré sur la thématique du racisme et sur la base duquel émergèrent des questionnements identitaires et une critique postcoloniale. Le racisme, perçu au quotidien ou dans divers faits d'actualité politique, était par ailleurs une thématique commune à l'ensemble des artistes, qualifiés ou non de « conscients », « *gangsta* » ou « *hardcore ».* Les thématiques sociopolitiques globales et idéalistes récurrentes dans les textes des années 1990 eurent tendance à se raréfier ; le rap politisé, à partir de la moitié des années 1990, prit plus régulièrement pour objet de ses textes des situations locales, des événements directement inscrits dans l'actualité. Le courant des années 1990 correspondit enfin à un élargissement de l'audience du rap sur le plan national et à un tournant conservateur sur le plan politique. Les textes politisés, plus directement inscrits dans l'actualité et dont la diffusion auprès du grand public progressait en même temps que le genre rap dans son

ensemble furent confrontés aux discours xénophobes de l'extrême-droite et à de nouvelles manifestations hostiles émanant des institutions de pouvoir qui, excepté lors de la période d'alternance, furent dirigées par une majorité de droite. Les rappeurs qui furent la cible de ces discours et de nouveaux procès et polémiques n'avaient encore, pour y répondre, qu'à disposition l'outil discographique et, en réponse à ce qu'ils assimilaient à un climat de censure, furent à l'initiative de nombreux projets musicaux à dimension militante. De nouvelles procédures judiciaires, menées au début des années 2000 à l'initiative du ministre Sarkozy, placèrent de nouveau certains artistes de rap au centre de polémiques dont les termes commençaient à emprunter au discours culturalistes auparavant réservés à l'extrême-droite. Alors que se trouvèrent renforcées les représentations xénophobes du rap dans son ensemble, la fin de la période fut paradoxalement celle des prémisses d'une légitimation de la parole des rappeurs politisés dans l'espace public.

III) L'émancipation d'artistes-entrepreneurs engagés (2003 - 2008)

Dans le courant des années 2000, le rap était devenu un genre musical professionnel, intégré à l'industrie du disque et diffusé auprès du grand public. Certains des artistes ayant entamé leur carrière lors de la décennie précédente disparurent de la scène professionnelle du rap pendant que d'autres, notamment ceux qui étaient diffusés sur la radio Skyrock, furent amenés à connaître un succès commercial important. Ils furent par ailleurs rejoints par de nouvelles générations de rappeurs. Vers le milieu des années 2000, Skyrock décida de cesser la diffusion de la plupart des émissions qui avaient construit son succès auprès des auditeurs, se concentrant sur l'émission de l'animateur Fred Musa, *Planète rap*, dont l'objet était de faire la promotion d'un artiste différent chaque semaine. Pour Olivia Maironis, auteur d'un mémoire de recherche en information et communication sur la radio Skyrock, ce tournant marquait « un profond désir de la part de l'antenne de ne plus s'attarder sur une démarche de découverte de nouveaux talents, mais plutôt de privilégier la diffusion du Top 40[300] ». Cette constatation, formulée de manière assez subjective, est partie prenante des débats menés dans les années 2000 quand à l'influence de la radio Skyrock sur le rap professionnel en France. Quelle qu'ai été l'issue de ces débats, le courant de la nouvelle décennie fut donc marqué par une l'achèvement de l'intégration du monde social professionnel du rap, qui disposait désormais d'un canal de diffusion privilégié et de moyens de promotion plus importants que dans les années 1990, aux grands réseaux de diffusion et de promotion de la musique. Signe, peut-être, de cette évolution, les artistes les plus médiatisés de cette période ne furent plus des groupes (tels qu'Assassin, IAM, Suprême NTM ou le Ministère A.M.E.R.) mais des artistes solo, à l'instar de Booba (ex-Lunatic), Kery James (ex-Ideal), Rohff, Diam's ou Sinik. Le rap, dans les années 2000, mettait plus facilement en avant des individualités intégrées au *star system*.

Les questions de l'évolution économique du genre rap et du rôle de la radio Skyrock furent celles-ci qui sous-tendirent la plupart des débats artistiques du courant des années 2000. À cette époque subsistait une scène dite « alternative » qui continua à développer un discours critique et anticapitaliste vis-à-vis de l'industrie du disque et de la radio Skyrock. Elle restait attachée aux valeurs mises en avant par les rappeurs des années 1990 et percevait encore le rap comme une forme culturelle marginale investie d'un rôle politique et social. La plupart des artistes professionnels exprimèrent néanmoins des positions moins tranchées et, plus généralement, dans la continuité des premières remises en causes du positionnement *underground*, assumèrent plus

300 Olivia Maironis, « Skyrock et l'émergence du rap français » [En ligne], industrie-culturelle.fr, 01/09/2013, disponible sur <http://industrie-culturelle.fr/industrie-culturelle/skyrock-emergence-rap-francais/>, consulté le 09/02/2016 à 14:54

facilement un statut d'artistes-entrepreneurs qui les dispensait de tenir un discours « alternatif ». Puisque de nombreux artistes des années 1990 travaillaient désormais main dans la main avec le système industriel de la musique, le courant des années 2000 fut également le moment d'une remise en cause de la question du « rôle social » du rap et de la revendication, par une partie de la scène, d'un statut d'artiste à part entière dans un contexte où les rappeurs professionnels étaient encore, dans les médias, essentiellement traités à travers un angle sociopolitique.

Sur le plan des thématique, les textes du rap politisé du courant des années 2000 furent marqués par divers événements politiques, dont les plus marquants furent les attentats du 11 septembre 2001, le premier tour de l'élection présidentielle de 2002 et la progression, dans l'espace public, d'idées xénophobes et sécuritaires, notamment perçue à travers les actes et déclarations publiques du ministre Nicolas Sarkozy. La période fut également, sur le plan politique, celle de l'essor des revendications postcoloniales en France, incarnées dans le discours de divers groupes militants et personnalités publiques. Les textes de rap des années 2000 furent, dans ce contexte, marqués par la récurrence de trois grandes thématiques : la perception de l'Islam en France, l'histoire des relations entre les continents africain et européen et la place sociale des individus d'origine africaine en France. D'une manière plus générale – et dans un contexte d'individualisation de la figure du rappeur, les textes politisés de l'époque furent ainsi dominés par des réflexions et des revendications relatives à l'identité spirituelle, culturelle, politique et sociale des artistes.

En ce qui concerne les relations du rap avec l'espace public, enfin, se dessine dans le courant des années 2000 une situation paradoxale caractérisée, d'une part, par la croissance en légitimité artistique et institutionnelle des artistes de rap et, d'autre part, par une continuité dans la tenue de discours conservateurs et culturalistes à leur égard dans certains milieux intellectuels, politiques et médiatiques. La constitution d'un genre rap intégré à l'industrie du disque, la mise à disposition de moyens de production plus importants mais aussi l'existence d'une scène alternative prolifique amenèrent dans un premier temps à l'émergence de nouveaux médias, au développement de collaborations avec des artistes issus de milieux nouveaux et à l'émission plus régulière de distinctions officielles de la part des institutions de la culture. Malgré cette légitimation culturelle, le rap fut encore essentiellement traité, dans les médias généralistes, comme un objet sociopolitique relatif à la situation des périphéries urbaines ; un traitement auquel vinrent se greffer les arguments culturalistes entraperçus lors de la période précédente. Les artistes politisés étaient en partie responsables de cet état de fait puisqu'ils acceptaient d'alimenter, à travers leur œuvre et dans les médias, les débats sur l'identité culturelle. Cette situation leur permis toutefois d'accéder à des

médias généralistes influents et de s'adresser au plus grand nombre ; certains d'entre eux furent assimilés à des personnages publics et leurs opinions, en conséquence, devinrent plus légitime.

1) Un nouveau contexte économique et de nouveaux positionnements

Au début des années 2000, le rap était donc un genre musical professionnel et avait achevé son intégration à l'industrie du disque. Il bénéficiait par ailleurs d'une exposition médiatique nouvelle, disposant de « sa » radio, Skyrock, dont certains artistes contestèrent le monopole. De nombreux rappeurs assumèrent toutefois leur statut d'artistes-entrepreneurs, qu'il s'agisse de musiciens signés en *major* ou sur un label indépendant. À partir du début des années 2000, la majeure partie des artistes professionnels développa ainsi un discours entrepreneurial décomplexé. Leurs discours venait contredire de manière radicale le positionnement *underground*, qui avait jusqu'ici été celui d'une large partie de la scène rap et dont les premières remises en causes avaient eu lieu lors de la décennie précédente. Au même moment se développa un discours de plus en plus critique quand à l'idée du « rôle social » incarné par le rap ; certains artistes, notamment issus de la scène alternative, critiquèrent le décalage existant entre cet idéal d'engagement et les ambitions économiques de certains, lorsque d'autres exprimèrent leur souhait – dans un contexte où les médias traitaient essentiellement le rap à travers un prisme sociopolitique – d'être essentiellement reconnus comme des musiciens.

1.1) La critique anticapitaliste d'une scène dite « alternative »

Les divergences de positionnement du début des années 2000 se focalisèrent essentiellement autour de débats sur la radio Skyrock, perçue comme omniprésente, incontournable. La principale accusation formulée par ses détracteurs fut celle d'un « formatage » du genre rap. Skyrock était en effet tenu pour principal responsable de la « variétisation » du rap qui avait logiquement accompagné le succès et la médiatisation croissante du genre. Dans un entretien réalisé en marge de la sortie du premier album de Booba, *Temps mort* (2002), le producteur Jean-Pierre Seck, co-fondateur du label 45 Scientific, disait ainsi avoir « déclaré officiellement la guerre à la radio Skyrock, parce qu'ils (voulaient) formater nos disques » et affirmait son idéal d'indépendance : « Si c'est juste un problème de format pour jouer ou pas Booba, on courbera pas l'échine, on fait partie

des gens qui disent non[301] ». Le rappeur Flynt, dans un entretien paru à l'occasion de la sortie de son album *J'éclaire ma ville* (2007), admettait avoir « amené (son) album à Fred » (animateur de l'émission *Planète rap* qui se consacrait chaque semaine à la promotion d'un artiste différent) tout en disant tenir la radio pour responsable de la diffusion d'« un genre de rap mutant coupé à la soupe qui (polluait) les ondes et la crédibilité de tous[302] ». Certains des artistes qui critiquaient la radio exprimaient ainsi leur attachement à un idéal d'indépendance ou à un rejet de la musique grand public utilisant un lexique (« format », « soupe ») qui rappelait celui utilisé par les tenants du positionnement *underground* dans les années 1990.

La critique de la radio pouvait également se comprendre à travers une critique plus globale de l'industrie musicale, dans une perspective anticapitaliste. Amené, en 2002, à répondre à une question d'un journaliste de *L'Abcdrduson* quand à l'état du rap contemporain, Ekoué le définissait comme « un espèce de travelo qui est en train de froncer les sourcils, qui essaie de te faire peur, mais qui est un travelo quand même et qui se fait enculer. […] C'est une apparence de gars rompu au show-biz, à la merde, à tout ce qui est de plus dégueulasse et de plus bas, qui essaie de se raccrocher lamentablement à une espèce d'éthique de rappeur qui n'existe même plus[303] ». La même année, en marge de la sortie de son premier album solo *Tout est écrit* sur le label indépendant Ascetic Records, et en réponse à une question portant sur ses relations avec les maisons de disques et les médias spécialisés, Kohndo développait une opposition entre sa perception de la musique comme d'un « art » et la perception de la musique comme un objet de consommation qu'il associait à Skyrock et à l'industrie du disque : « je sais que je suis complètement à contre-courant du seul grand média de diffusion musical. Ils ont opté pour certains codes, ramener le hip-hop sur les pistes de danse, c'est un point de vue que je défendais il y a encore cinq ans, mais aujourd'hui ce n'est plus ma pensée. […] Dans les maisons de disque, ce qui me gène c'est le contrôle excessif de personnes qui ne connaissent pas notre musique, et la musique en général. Depuis vingt ans, les gens voient la musique comme un produit de consommation, pas comme un art[304] ». Répondant à une question sur la perte du « caractère alternatif » du rap, la rappeuse Casey abondait dans ce sens dans un entretien paru en 2006 : « c'est devenu un immense business, tout le monde l'a compris, et je ne pense pas

301 Abcdrduson, « Interview – 45 Scientific : « On fait les choses avec le cœur sans compromis » » [En ligne], abcdrduson.com, 18/01/2002, disponible sur <http://www.abcdrduson.com/interviews/45-scientific-interview/>, consulté le 10/12/2015 à 15:08

302 Abcdrduson, « Interview - Flynt » [En ligne], abcdrduson.com, 21/10/2007, disponible sur <http://www.abcdrduson.com/interviews/flynt/>, consulté le 05/01/2016 à 17:45

303 Abcdrduson, « La Rumeur : Une conception subversive et revendicative du rap » [En ligne], abcdrduson.com, 06/05/2002, disponible sur <http://www.abcdrduson.com/interviews/la-rumeur/>, consulté le 10/12/2015 à 16:42

304 Abcdrduson, « Kohndo : Pour moi, pour être fort, pas besoin d'être dur » [En ligne], abcdrduson.com, 22/10/2002, disponible sur <http://www.abcdrduson.com/interviews/kohndo/>, consulté le 11/12/2015 à 15:07

que ça serve les intérêts de la qualité et de la créativité de cette musique[305] ».

Ainsi, une situation perçue comme une entreprise monopolistique de catégorisation et de formatage, menée par la radio Skyrock, fut dénoncée par une partie des artistes de rap du début des années 2000. Comme dans les années 1990, une partie des artistes de la scène dite « alternative » estima par ailleurs être mal comprise par l'industrie musicale. Ainsi, Rocé, lors de l'enregistrement de son album *Identité en crescendo*, qui mêlait des éléments de rap à des éléments de *free jazz*, disait avoir été confronté à l'incompréhension des maisons de disques auxquelles il avait exposé son projet : « Moi, je leur parlais de musique ; eux, ils me parlaient de business. Moi, j'arrivais à faire le pont entre les deux ; eux ils n'y arrivaient pas. Je leur disais que ce que je faisais c'était du rap, mais que ça pouvait intéresser un public plus large, additionner les publics ; eux, ça leur faisait peur, parce que ça pouvait peut-être aussi les soustraire[306] ». En filigrane des paroles de Rocé se comprend l'idée que les maisons de disques, dans les années 2000, privilégièrent la production d'artistes stéréotypés « rap » plutôt que de valoriser des démarches originales, formatant le genre afin de plaire à un public déjà identifié. Dans un entretien réalisé en 2006, Nakk Mendosa produisait le même type de constat tout en affirmant sa volonté de faire progresser les relations entre les rappeurs et les maisons de disques. À une question d'un journaliste de *L'Abcdrduson* portant sur sa « mauvaise expérience avec BMG », il répondait ainsi : « Franchement j'ai aucune animosité envers les maisons de disques […]. Je pense que c'est un truc dont faut savoir se servir, c'est-à-dire qu'il faut savoir les guider et trouver un équilibre entre nos idées et leurs moyens. On sait très bien que niveau idées et choix artistiques des fois ils sont un peu à côté, et c'est à nous, vu qu'on est de la base, de gérer ça[307] ». Dans le même ordre d'idées, Zoxea (Les Sages Poètes de la Rue) estimait possible de travailler avec une maison disque dans le cadre d'un échange de bons procédés : « OK, on s'est mis avec une major, mais c'est du 50-50. On peut de notre côté leur apporter l'expérience du terrain, de la rue, eux ils ont la logistique[308] ».

305 Abcdrduson, « Interview – Casey : « J'aspire à faire mes propres trucs, avec mes proches » [En ligne], abcdrduson.com, 02/04/2006, disponible sur <http://www.abcdrduson.com/interviews/casey-interview/>, consulté le 16/12/2015 à 16:08

306 Abcdrduson, « Interview - Rocé » [En ligne], abcdrduson.com, 30/10/2006, disponible sur <http://www.abcdrduson.com/interviews/roce-interview/>, consulté le 18/12/2015 à 16:17

307 Abcdrduson, « Interview - Nakk » [En ligne], abcdrduson.com, 11/12/2006, disponible sur <http://www.abcdrduson.com/interviews/nakk-intw/>, consulté le 04/01/2016 à 16:04

308 Abcdrduson, « Les Sages Poètes de la Rue : Après l'orage » [En ligne], abcdrduson.com, 22/04/2002, disponible sur <http://www.abcdrduson.com/interviews/les-sages-poetes-rue/>, consulté le 10/12/2015 à 16:34

1.2) Un statut d'artistes-entrepreneurs assumé

Le point de vue des artistes les plus critiques vis-à-vis de l'industrie musicale n'était donc pas forcément représentatif de la mentalité générale des rappeurs professionnels des années 2000. Une certaine proportion d'entre eux – principalement ceux qui avaient l'opportunité d'être diffusés sur Skyrock – portèrent un regard moins radical sur l'évolution du rap. Dans un entretien mené au début de la décennie, à la question « c'est quoi votre position par rapport à Skyrock ? », Calbo du groupe Ärsenik répondait ainsi : « Notre position, elle est simple. Passe tous nos morceaux, ça nous arrange […] Faites écouter nos morceaux, même RTL, même NRJ[309] ». L'autre membre du groupe, Lino, étayait dans le même entretien un point de vue plus complexe : « Skyrock, c'est juste un média qui véhicule cette musique. Après, c'est à double tranchant. [...] Mais on peut pas imputer tout les torts à Skyrock, c'est pas eux qui ont fait le rap. [...] Les seuls mecs qui pourront niquer le rap c'est nous-même, et les mecs qui pourront le mettre haut c'est nous-même[310] ». Dans le même entretien, Lino faisait de « l'influence électro » perceptible sur l'album d'Ärsenik une « continuité du rap » et disait par ailleurs n'avoir « pas de complexe à faire de la musique à la mode[311] ». Questionné sur son opinion quand à l'évolution du rap en France dans un entretien réalisé en 2004, l'ex-membre de NTM, Kool Shen, y posait également un regard moins radical en disant « reconnaître que cela a avancé », notait l'impact de la professionnalisation sur le fond musical (« les productions sonnent […] beaucoup mieux ») et exprimait son indifférence quand à la « récupération » du rap : « que la musique soit récupérée et faite pour le plus grand nombre et donc forcément édulcorée, soit. Dans l'ensemble, je trouve que le truc est positif[312] ».

Certains rappeurs furent par ailleurs amenés à critiquer des artistes qu'ils considéraient instrumentaliser le positionnement *underground* pour en faire, paradoxalement, une marque de fabrique, un objet marketing. Allant dans ce sens, Kimto Vasquez (Less du Neuf) exprimait en 2006 son admiration pour le chanteur à succès K. Maro, dont il opposait le discours à celui de certains rappeurs : « je suis pas fan de K. Maro, j'ai pas son disque mais quand je l'écoute, je le trouve beaucoup plus crédible dans son créneau que la plupart des trous du cul qui me racontent la rue. […] Le mec il est sincère, il a une logique commerciale assumée, il assume sa vérité. « Je fais mon *entertainment* » comme il dit » ; et de surenchérir quand aux « trous du cul » cités ci-avant : « ils

309 Abcdrduson, « Ärsenik: « Le rap, ça ne va pas mourir, c'est trop gros » » [En ligne], abcdrduson.com, 17/04/2002, disponible sur <http://www.abcdrduson.com/interviews/arsenik-interview/>, consulté le 10/12/2015 à 16:04

310 Abcdrduson, « Ärsenik: « Le rap, ça ne va pas mourir, c'est trop gros » » [En ligne], abcdrduson.com, 17/04/2002, disponible sur <http://www.abcdrduson.com/interviews/arsenik-interview/>, consulté le 10/12/2015 à 16:04

311 Ibid.

312 Abcdrduson, « Interview – Kool Shen » [En ligne], abcdrduson.com, 12/05/2004, disponible sur <http://www.abcdrduson.com/interviews/kool-shen-interview/>, consulté le 16/12/2015 à 12:52

assument pas le fait qu'ils veulent vivre de l'oseille et être des salariés du rap[313] ». Le groupe Less du Neuf était auto-produit – il avait créé sa propre structure de production – et l'idée d'entrepreneuriat, en musique, n'était donc pas antithétique avec celle d'indépendance vis-à-vis des *majors* du disque. Dans le courant des années 2000, quel qu'ait été leur discours sur l'art, l'industrie et les médias, un certain nombre d'acteurs du monde du rap furent de fait impliqués dans la création de structures de production indépendantes. Déjà, dans les années précédentes, des labels avaient été fondés par les groupes Sens Unik (Unik Records) et IAM (Côté Obscur) ou par Jean-Pierre Seck (45 Scientific). Dans les années 2000 furent développées un certain nombre d'autres structures de production indépendantes, qui assuraient l'enregistrement des disques et laissaient généralement aux *majors* le soin de les éditer et de les diffuser. Il est possible de citer, par exemple, les labels Din Records (Médine, Tiers Monde), KDB Zik (Les Sages Poètes de la Rue), Anfalsh Productions (Casey) ou encore Bomayé Musik (Youssoupha), tous créés entre 2002 et 2006.

Assumant plus facilement leur nouveau statut d'entrepreneurs, de professionnels de l'industrie musicale, un certain nombre d'artistes – politisés ou non – revendiquèrent en outre le statut de musiciens « à part entière » et tentèrent de désamorcer l'association « rap » et « engagement » produite par le discours *underground* et par le traitement médiatique de ce genre musical durant les années 1990. Déjà, en 2001, Oxmo Puccino déclarait au journal *Libération* : « Ma seule ambition est de faire de la bonne musique. […] écrire des textes engagés ne m'intéresse pas[314] ». Rétrospectivement, DJ Sek – co-fondateur du collectif *Time Bomb* auquel avait été affilié le rappeur dans les années 1990 – évoquait quelques années plus tard le caractère original, vis-à-vis du monde du rap, qu'avait pu constituer une telle démarche à cette époque :

> « Ceux qui veulent entendre Oxmo comme sur le premier ou le deuxième album, je crois qu'ils rêvent. Lui, il est parti dans un développement d'artiste. Lui-même en a conscience : il ne veut plus être catalogué comme un rappeur. Et s'il n'a pas autant de succès qu'avant, c'est parce que les plus jeunes qui consomment du Oxmo maintenant ne connaissent pas sa carrière d'avant *Lipopette Bar*. Ils ne savent pas que ce mec-là a fait des *ghetto anthems*, des classiques du rap français. Il a marqué l'histoire, il a brusqué les rappeurs. […] Oxmo a aussi envie de choisir ce chemin-là, s'imposer comme un auteur, un vrai artiste, alors que d'autres rappeurs préféreraient rester authentiques, représenter la rue[315] »

Dans un entretien réalisé en 2006, le rappeur Kimto Vasquez disait aussi vouloir être considéré comme un « artiste » en réponse à la question d'un journaliste de *L'Abcdrduson* qui portait sur l'influence de ses textes auprès du jeune public : « Moi, je veux juste pouvoir assumer ce que je

313 Abcdrduson, « Interview – Less du neuf » [En ligne], abcdrduson.com, 15/01/2006, disponible sur <http://www.abcdrduson.com/interviews/less-du-neuf-interview-2006/>, consulté le 16/12/2015 à 13:07
314 Stéphanie Binet, « Rappeurs avec recul » [En ligne], liberation.fr, 01/06/2001, disponible sur <http://next.liberation.fr/culture/2001/06/01/rappeurs-avec-recul_366553>, consulté le 13/07/2016 à 17h35
315 Abcdrduson, « Interview – DJ Sek » [En ligne], Abcdrduson.com, 11/10/2009, disponible sur <http://www.abcdrduson.com/interviews/dj-sek/>, consulté le 09/01/2016 à 17:27

raconte. Je considère que tout ça va au-delà de la responsabilité, on est pas des militants ni spécialement des porte-paroles mais des artistes qui font de la musique[316] ». La même année, Kohndo disait pouvoir alterner divers genres narratifs et musicaux, et appréhendait cette capacité comme la marque d'une véritable « approche de musicien » : « Je m'éclate à faire des morceaux *dancefloor*. Je m'éclate aussi quand je tombe le masque, c'est autre chose mais ça me fait également du bien. J'aime le partage et les expériences. J'ai une vraie approche de musicien et à ce titre je suis anticonformiste et finalement beaucoup plus *hardcore* que ceux qui peuvent le clamer haut et fort[317] ». Invité de l'émission *Taratata* à l'occasion de la sortie du cinquième album d'IAM (2007), Akhenaton disait enfin souhaiter « réinventer un positionnement pour des artistes, notamment de rap ou de soul, pour éviter d'être systématiquement présents dans les talk-shows, d'éviter de devenir un animateur social et d'être vraiment considéré comme un musicien avant tout[318] ».

1.3) Le paradoxe de l'engagement

Dans cette nouvelle décennie, le discours de certains artistes eut ainsi tendance à se décomplexer quand à l'intégration du rap à l'industrie du disque. La professionnalisation croissante du rap impliquait toutefois des questionnements liés à l'authenticité de musiciens qui, paradoxalement, sentaient le devoir de porter sur leurs épaules l'héritage des années 1990 tout en acceptant l'opportunité qu'ils avaient de vivre de leur travail artistique et qui impliquait pour eux d'accepter de travailler avec le « système ». Ces questionnements étaient déjà perceptibles, au début des années 2000, dans le discours des premières générations de rappeurs perçues comme « engagées ». Dans un entretien donné en 2003 à *L'Abcdrduson*, Maître Madj (ancien producteur du groupe Assassin) décrivait cette situation paradoxale : « Ce qui est dur c'est le compromis entre une démarche capitalistique et le fait d'être conforme à son propos. […] Après il faut voir dans quel monde on vit. On vit dans une société où tu es obligé d'adopter ce genre de structure… […] C'est nécessaire pour exister dans le commerce de l'art. […] Pour moi la difficulté c'est ça : trouver un compromis entre les convictions et une nécessité[319] ». La même année, à la question d'une

316 Abcdrduson, « Interview – Less du neuf » [En ligne], Abcdrduson.com, 15/01/2006, disponible sur <http://www.abcdrduson.com/interviews/less-du-neuf-interview-2006/>, consulté le 16/12/2015 à 13:07

317 Abcdrduson, « Interview – Kohndo : « Je ne veux pas surtout pas qu'on m'enferme » » [En ligne], Abcdrduson.com, 02/07/2006, disponible sur <http://www.abcdrduson.com/interviews/kohndo-interview-deux-pieds-sur-terre/>, consulté le 17/12/2015 à 15:16

318 Taratata, « Interview I Am / Said (2007) » [en ligne], MyTaratata, disponible sur <http://www.mytaratata.com/emission/taratata-n227/video/2148/intereview-i-am-said-2007>, consulté le 14/05/2016 à 17h14

319 Abcdrduson, « Interview - Madj » [En ligne], abcdrduson.com, 07/12/2003, disponible sur <http://www.abcdrduson.com/interviews/madj-assassin-productions/>, consulté le 15/12/2015 à 17:26

journaliste de *Libération* qui notait, à propos de la tournée du groupe IAM au Maroc, que « le prix d'une nuit dans l'hôtel où (ils) (résidaient) (équivalait) à deux fois le salaire moyen d'un Marocain » et estimait cette situation paradoxale vis-à-vis du texte d'un morceau de leur nouvel album, Imhotep adoptait également une attitude pragmatique : « Cette contradiction concerne tous les êtres humains. […] Il y a plein d'ex-rockers alternatifs qui ont le cœur à gauche et le portefeuille à droite, dans le rap aussi. N'oublions pas que c'est un état de fait dû au système capitaliste : on est là pour vendre des disques. Et si on en vend moins, la prochaine fois, on ne sera plus dans le même hôtel[320] ».

La situation paradoxale dans laquelle se trouvaient ces premières générations de rappeurs amenèrent d'autres artistes, pour l'essentiel issus de la scène dite « alternative », à pointer du doigt un discours qu'ils estimaient hypocrite. Au début des années 2000, alors qu'il avait co-interprété avec Sheryo une réponse au « Reste underground » du groupe IAM intitulée « Je reste underground[321] », Ekoué (La Rumeur) disait déplorer la trajectoire empruntée par l'un de ses membres : « Akhenaton fait partie de ces rappeurs qui m'ont poussés à écrire. Il a écrit de très beaux textes, notamment dans son premier album *Métèque et mat*. Après malheureusement sa démarche n'a pas été à la hauteur, et on a été les premiers déçus […]. Après, je considère qu'Akhenaton coulera au même titre que le navire Skyrock et le navire des prostitués du rap. Et à ce moment là, les gens du rap et ceux dont il a usurpé des réalités pour en faire son fond de commerce, lui demanderont des comptes[322] ». En 2003, le rappeur MC Jean Gab'1 sortit un morceau intitulé « J't'emmerde[323] », dans lequel il déconstruisait l'image de la plupart des artistes professionnels du moment. Lors d'un entretien télévisé mené la même année, il pointa du doigt l'hypocrisie de « la première génération de rappeurs » : « NTM […], ce sont ceux là qui ont prôné : « on était pour niquer le système » ; ils sont rentrés les deux pieds dedans […]. Ils font exactement la même chose que les gus qu'ils ont critiqués avant eux[324] ». Dans un entretien réalisé en 2006 par *L'Abcdrduson*, Djohar Sidhoum-Rahal – universitaire, artiste et co-écrivain d'un album de Rocé (*Identité en crescendo*) – proposait cette analyse de l'image renvoyée par le monde du rap des années 2000 : « le rap est complètement intégré à la société française, et aujourd'hui le hip-hop est un beau vivier de conservateurs… Sarkozy, s'il jouait mieux son jeu, franchement il aurait des supporters…[325] ». Le

320 Stéphanie Binet, « « Le discours s'est appauvri, à nous de réagir » » [En ligne], liberation.fr, 18/09/2003, disponible sur < http://next.liberation.fr/culture/2003/09/18/le-discours-s-est-appauvri-a-nous-de-reagir_445237>, consulté le 13/07/2016 à 14h37

321 Sheryo, « Je reste underground », *Le salaire de la galère (Maxi)*, 2001

322 Abcdrduson, « La Rumeur : Une conception subversive et revendicative du rap » [En ligne], abcdrduson.com, 06/05/2002, disponible sur <http://www.abcdrduson.com/interviews/la-rumeur/>, consulté le 10/12/2015 à 16:42

323 MC Jean Gab'1, « J't'emmerde », *Ma vie*, 2003

324 Tout le monde en parle, « Mc Jean Gab'1 à propos de son album « Ma vie » » [En ligne], ina.fr, 04/10/2003, disponible sur <http://www.ina.fr/video/I08331177>, consulté le 30/06/2016 à 14h50

325 Abcdrduson, « Interview - Rocé » [En ligne], abcdrduson.com, 30/10/2006, disponible sur <http://www.abcdrduson.com/interviews/roce-interview/>, consulté le 18/12/2015 à 16:17

rappeur Grain de Caf' (Octobre Rouge), s'il estimait qu'« il y (avait) toujours eu ce rapport de droite du rap à l'argent », notait lui aussi l'aspect contradictoire d'un tel état de fait : « Bon, après : « je veux de l'argent, je suis de droite » et « j'aime la paix, je suis de gauche », ça va, quoi[326] ».

L'intégration du rap à l'industrie du disque rendait ainsi de plus en plus inaudible les positions sociopolitiques défendues dans l'œuvre de certains de ses acteurs économiques majeurs. Kimto Vasquez (Less du Neuf) fut amené, dans un entretien mené en 2006, à expliquer une phrase (« Je ne suis pas dans la course à qui expose le mieux sa souffrance / Caché par la haine et qui chie le plus fort sur la France ») qui portait sur cet état de fait. Selon lui, certains des thèmes sociopolitiques associés au rap étaient devenus stéréotypés, démagogiques : « J'ai l'impression que ceux qui viennent nous voir sont demandeurs de ce qu'on peut raconter. Ils sont plus intéressés par ce qu'on peut exposer que par les lieux communs. Écoute, Diam's elle a attendu 2004 pour faire un morceau sur le Front National. Ridicule. C'est ridicule. Le Front National est là depuis 1974. Non, mais t'as pas autre chose à foutre ?[327] ». Ainsi, les rappeurs à succès – Diam's était, à cette époque, l'une des artistes de rap les plus rentables – pouvaient être accusés de désamorcer la radicalité potentielle du rap en recyclant des thématiques sociopolitiques éculées. Pour Nakk Mendosa, interrogé la même année, l'utilisation de certains thèmes pouvait en effet constituer un « calcul », une stratégie, qu'il refusait par ailleurs d'employer : « Je me suis rendu compte que ça manquait un peu des fois de trucs politiques dans mes textes, mais ça prouve bien que je calcule pas en fait… Je rappe les choses qui me passent par le cerveau. […] Après t'as des mecs comme Ekoué, Assassin, Casey, y'a des gens qui sont vraiment à fond là dedans, ils le font bien, mais moi…[328] ».

Confrontés à cette critique potentielle, les artistes professionnels qui souhaitaient continuer à écrire sur des sujets sociopolitiques tout en s'inscrivant dans une démarche entrepreneuriale furent amenés à développer de nouveaux types de discours et de positionnements. La plupart d'entre eux adoptèrent une position pragmatique. Ancien membre d'Octobre Rouge, Grain de Caf' développait ainsi l'idée que les anciennes générations d'artistes de rap devaient faire face à une évolution inéluctable : « Je pense – et quelque part c'est normal, la culture a grandi – qu'on a perdu le côté rebelle du rap. Le rap n'est plus rebelle. Faut comprendre ça. […] Quand on a découvert le rap, c'était une culture vachement restreinte ; aujourd'hui, c'est la culture dominante, *mainstream*. C'est

326 Abcdrduson, « Interview – Grain de caf' : « Je suis tout terrain, je pose partout » » [En ligne], abcdrduson.com, 08/04/2007, disponible sur <http://www.abcdrduson.com/interviews/grain-caf-je-suis-tout-terrain-je-pose-partout/>, consulté le 05/01/2016 à 16:13

327 Abcdrduson, « Interview – Less du neuf » [En ligne], abcdrduson.com, 15/01/2006, disponible sur <http://www.abcdrduson.com/interviews/less-du-neuf-interview-2006/>, consulté le 16/12/2015 à 13:07

328 Abcdrduson, « Interview - Nakk » [En ligne], abcdrduson.com, 11/12/2006, disponible sur <http://www.abcdrduson.com/interviews/nakk-intw/>, consulté le 04/01/2016 à 16:04

tout un truc à réapprendre[329] ». Dans un entretien donné en 2008 à *L'Abcdrduson*, Médine assumait sa position d'artiste-entrepreneur engagé en mettant en valeur l'idée de « réussite communautaire » qu'incarnait selon lui le succès de son label. En réponse à une question du journaliste qui lui demandait s'il n'avait pas l'impression de « marier (sa) foi avec le business », il répondait ainsi :

> « Déjà, je ne parle pas de ma foi, je ne parle pas de religion ni de culte, je parle d'appartenance à une communauté. [...] Certes je le revendique, certes je le placarde sur les t-shirts, oui je le commercialise, mais je n'y vois en aucun cas une manière de me servir d'une communauté ou de me servir d'une foi dans le but de m'enrichir personnellement. Ce qu'il faut savoir, c'est que Din Records, c'est des jeunes de quartier qui se sont réunis, qui se sont professionnalisés et qui font vivre une dizaine de familles au cœur du quartier. La plupart sont issues de l'immigration. Il y a des Noirs, des Arabes, des Français de souche, des Chiliens, et nous sommes dans une logique de réussite communautaire »

Dans le même entretien, Médine disait par ailleurs s'inscrire dans la catégorie « rap conscient » et n'estimait pas cette affiliation antithétique avec l'idée de réussite commerciale : « J'ai vraiment l'intention d'amener le rap conscient à son plus haut niveau commercial comme à son plus haut niveau artistique. Le rap conscient a ses pères, ses piliers fondateurs, et il y a ceux qui reprennent le flambeau. J'espère en faire partie[330] ».

Le courant des années 2000 fut donc celui d'une remise en question ou d'une transformation de l'idée que le rap devait nécessairement incarner un « rôle social », être un moyen de « représentation » des habitants des quartiers populaires, ou tout simplement constituer le relais d'une parole sociopolitique. De nombreux artistes rejetèrent l'idée du rap comme musique nécessairement engagée, assumant leur volonté d'être considérés comme des musiciens « à part entière ». Cet état de fait était lié à la professionnalisation du rap et son intégration à d'importants réseaux de diffusion, au sujet desquelles se cristallisèrent des positions opposées. Une partie des artistes appréhenda cette évolution comme une progression, quand une autre posa sur elle un regard critique, défendant une vision désintéressée de l'art, empreinte d'un idéal anticapitaliste ou d'un attachement aux idéaux mis en valeur par le positionnement *underground* lors de la décennie précédente. Ces derniers artistes, constitutifs d'une scène dite « alternative » se firent par ailleurs critique du paradoxe dans lequel s'étaient, selon eux, engagés les rappeurs amenés à écrire des textes politisés sans être en prise directe avec l'environnement social qu'ils décrivaient. Certaines des figures importantes du rap politisé ainsi que de nouvelles générations d'artistes engagés sentirent la nécessité de justifier ce paradoxe et furent amenés à imaginer de nouveaux

329 Abcdrduson, « Interview – Grain de caf' : « Je suis tout terrain, je pose partout » » [En ligne], Abcdrduson.com, 08/04/2007, disponible sur <http://www.abcdrduson.com/interviews/grain-caf-je-suis-tout-terrain-je-pose-partout/>, consulté le 05/01/2016 à 16:13

330 Abcdrduson, « Médine: « Je ne veux laisser aucune faille car on ne me laissera pas le droit à l'erreur » » [En ligne], Abcdrduson.com, 30/08/2008, disponible sur <http://www.abcdrduson.com/interviews/medine-table-decoute-interview/>, consulté le 05/01/2016 à 18:40

positionnements, de nouvelles stratégies d'authenticité.

2) La réflexion postcoloniale au centre des thématiques du rap politisé

La professionnalisation et l'intégration du rap à l'industrie musicale achevées, les rappeurs étaient de moins en crédibles dans l'écriture de textes dénonçant les inégalités ou prétendant s'inscrire dans un environnement précaire réaliste. L'émergence de nouvelles générations d'artistes peu ou pas influencées par les positionnements artistiques développés dans les années 1990 contribua à la raréfaction, dans les textes, de ces thématiques, même si ces dernières subsistaient dans les morceaux d'artistes issus des premières générations à l'instar de La Rumeur ou de Kery James. Les rappeurs politisés du courant de la nouvelle décennie se firent, plus qu'auparavant, commentateurs de thèmes d'actualité, incarnant une parole en prise directe avec les débats sociopolitiques mis en avant dans l'espace public. Dans un contexte marqué par les attentats du 11 septembre 2001, par l'essor de revendications postcoloniales au sein de la société civile et par le développement d'un discours politique sécuritaire et culturaliste relatif à la religion, à l'immigration et aux périphéries urbaines, la majeure partie des artistes politisés se concentra sur des questions relatives à l'identité culturelle, politique et sociale des individus visés par ces discours. Elles se déclinaient en trois ensembles : les thématiques relatives au traitement médiatique et institutionnel de la religion musulmane ; les thématiques relatives à l'histoire de l'Afrique, de l'immigration et du néo-colonialisme ; les thématiques, enfin, relatives à la place des individus d'origine africaine en France, articulées autour de dénonciations du racisme institutionnel, de questionnements du modèle d'intégration républicain et de mise en valeur d'idéaux de progression sociale.

2.1) Les thématiques relatives à l'Islam

La principale originalité thématique du rap politisé du courant des années 2000 consiste en la récurrence nouvelle de textes portant sur la place de la religion musulmane en France. Le 11 septembre 2001 fut l'un des événements les plus marquants du début de la décennie 2000 et, quelques années après sa survenue, la mention de l'attentat revint régulièrement dans les textes, notamment écrits par des rappeurs musulmans. En 2003, Tunisiano (Sniper) notait dans « Gravé dans la roche » le caractère marquant des attentats de Manhattan : « Tu sais, tout a changé depuis le

11 septembre[331] ». L'année suivante, le rappeur Médine, originaire du Havre, choisissait d'intituler son premier album « *11 septembre, récit du 11ème jour* ». Dans une interlude intitulé « 1 minute de... », celui-ci mettait en scène un débat, portant sur les raisons qui motivaient la tenue d'une minute de silence pour commémorer la date anniversaire des attentats, entre des écoliers et une institutrice : « Oui mais madame, il y a déjà eu plein plein beaucoup de morts depuis le 11 Septembre et on a pas fait une minute de... de silence ? / C'est vrai, j'ai regardé la télé hier soir et pis y'a eu en Afghanistan, il y a eu plein plein plein de morts ![332] ». Le rappeur Sinik, musulman d'origine kabyle, imaginait en 2005 l'itinéraire de victimes des attentats et de la guerre en Irak, et pointait du doigt George Bush, qu'il tenait pour responsable dans « 2 victimes 1 coupable » : « Dans les livres d'histoire, j'aurai laissé mon nom / Je suis le président cow-boy : déclare la guerre plus vite que mon ombre / Je fais croire à mon peuple que les barbus veulent frapper l'Amérique / Pour être sûr de taper John Kerry[333] ». La même année, Kery James s'interrogeait sur les motivations de l'entreprise militaire du gouvernement américain : « Quelles sont les preuves claires et explicites / Que l'Irak, a appuyé et financé les terroristes ? / Quels sont les liens entre le peuple irakien / Et cet attentat sanglant du 11 septembre 2001 ?[334] ». Du simple commentaire de l'attentat dérivait ainsi le thème de ses conséquences : la guerre en Irak, ou la torture dans les prisons politiques, comme dans le morceau « Camp delta » de Médine qui imaginait la réclusion, à Guantanamo, de personnalités célèbres et décrivait les sévices qui leurs étaient infligés, sensibilisant ses auditeurs aux conditions dans lesquelles étaient détenus les captifs de la prison américaine[335].

Un autre thème sociopolitique relatif à l'Islam dans les textes de rap de cette époque fut celui de la progression des actes et des idées islamophobes, perçus comme une conséquence majeure des attentats de Manhattan, dans les milieux politiques conservateurs. Plusieurs morceaux du premier album de Médine traitaient ainsi de l'islamophobie, à l'instar de « Ni violeur ni terroriste » (« Cachés sous leurs voiles, sur les lignes de transport / Leurs barbes sont trop longues interdites d'aéroport / C'est légitime si l'on cède à la psychose / Un immigré trop studieux ça couvre quelque chose / Dans leurs trousses, couteaux, cutters et canifs […] Les médias sont les juges des procès d'intention / Fournisseurs d'intox au kilogramme / De l'amalgame terrorisme et Islam[336] ») ou du titre éponyme « 11 septembre » : « Le périple vert est sous la lampe / On rassure l'Occident et se venge par l'exemple / Et pour l'exemple on expulse un imam / Qui dit qu'être croyant c'est battre sa

331 Sniper, « Gravé dans la roche », *Gravé dans la roche*, 2003
332 Médine, « 1 minute de... », *11 septembre, récit du 11ème jour*, 2004
333 Sinik, « 2 victimes 1 coupable », *La main sur le cœur*, 2005
334 Kery James, « Jusqu'à quand et jusqu'où ? », *Ma vérité*, 2005
335 Médine, « Camp delta », *Arabian panther*, 2008
336 Médine, « Ni violeur ni terroriste », *11 septembre, récit du 11ème jour*, 2004

femme[337] ». Dans un morceau paru sur le second album de La Rumeur, quelques mois après la parution d'un rapport de la commission de réflexion sur l'application du principe de laïcité dans la République – dite « commission Stasi » – qui préconisait l'interdiction des signes religieux ostensibles dans les établissements d'enseignement public, Le Bavar évoquait, dans une perspective critique, les débats polémiques qui avaient eu lieu quand au port du foulard à l'école : « Paraît qu'ici tout nous oppose, tout comme ces 3 centimètres carré de voile / Plongent dans la psychose chez certains porcs mariés à des truies[338] ». En 2006, sur le troisième album de Sniper, Tunisiano s'alarmait de la diffusion d'idées islamophobes sur internet et dans les milieux d'extrême-droite : « Derrière un clavier, leur propagande est sur le web / Ils parlent de libérer la France de cette islamisation / Appellent à brûler les mosquées, et à la mobilisation / Ils ont repris nos textes, mais déformé nos propos / Sorti les phrases de leur contexte, en nous traitant de fachos[339] ». Outre l'islamophobie politique était dénoncé un traitement médiatique particulier de la religion musulmane : Axiom évoquait ainsi par exemple les « fausses barbes […] pointé(e)s du doigt dans les reportages sur la délinquance[340] » quand Youssoupha écrivait ne plus faire « confiance à la télé » et « à la presse », qui traitaient « (sa) religion avec maladresse[341] ».

Puisqu'ils sentaient leur foi injustement attaquée, une partie des artistes concernés par le sujet de l'islamophobie entreprirent, dans certains de leurs morceaux, de mettre en valeur les principes d'amour et de tolérance qu'ils estimaient prônés par la religion musulmane. Kery James consacra ainsi un album entier, *Savoir & vivre ensemble* (2004), à la défense de ces valeurs. En introduction à l'album, il fit figurer une introduction dans laquelle il disait avoir « été profondément touché par cette vague de violence aveugle qui a et continue de frapper l'humanité dans sa chair » et « entrepris de réaliser un disque dans lequel » il voulait « mettre en lumière ce que l'Islam confie comme enseignement de paix, de fraternité, de modestie, de patience face aux injustices, de générosité et autres qualités humaines », précisant que les bénéfices de l'album seraient reversés à un centre culturel religieux et, « par souci d'ouverture », à une autre association « n'ayant aucun caractère confessionnel[342] ». Les morceaux de cet album, réalisé en collaboration avec de nombreux artistes de rap, mettaient en valeur un certain nombre de principes éthiques, s'inscrivant dans la continuité des messages « conscients » omniprésents dans les textes de la fin des années 1990. Le rappeur Médine, tête de file des rappeurs engagés sur le sujet de l'islamophobie lors de cette nouvelle décennie, sortit l'année suivante un album intitulé *Jihad : le plus grand combat est contre soi-même*

337 Médine, « 11 septembre », *11 septembre, récit du 11ème jour*, 2004
338 La Rumeur, « Soldat lambda », *Regain de tension*, 2004
339 Sniper, « La France, itinéraire d'une polémique », *Trait pour trait*, 2006
340 Axiom, « Je suis l'arabe », *Axiom*, 2006
341 Youssoupha, « Les apparences nous mentent », *À chaque frère*, 2007
342 Kery James, « Intro », *Savoir & vivre ensemble*, 2004

(2005) dont le titre seul se voulait un rappel de la multiplicité des sens que pouvait incarner le terme *jihad*, sujet de nombreux stéréotypes médiatiques. D'autres démarches allèrent dans le même sens, à l'instar de celle du rappeur Ali qui, après la scission du groupe Lunatic, consacra la majeure partie de son œuvre à mettre en valeur les aspects positifs de l'Islam, par exemple dans le morceau « A.M.O.U.R. », acronyme pour « Allah Maîtrise l'Origine de l'Univers et le Reste[343] ». Abd Al Malik, dans une perspective semblable, écrivit le morceau « 12 septembre », dans lequel il faisait écho à l'actualité, mettait en valeur le caractère intime de la pratique religieuse et décrivait les conséquences néfastes du mélange de « la politique avec la foi[344] ».

2.2) L'histoire des relations entre les continents africain et européen

Un second thème sociopolitique dominant dans les textes de cette époque fut l'évocation critique de l'histoire des relations entre l'Afrique et le monde occidental. Présente de manière plus récurrente que lors de la période précédente, lors de laquelle les rappeurs s'inspiraient essentiellement des critiques relatives à l'histoire afro-américaine développées dans le rap américain, cette thématique se recentra sur le contexte européen et plus particulièrement sur le contexte français. L'un des événements fondateurs de leur critique postcoloniale – qui constitue par ailleurs l'un des plus importants points de rupture de l'histoire de l'humanité selon les théoriciens de l'histoire globale – fut, pour certains artistes, la date de 1492 qui annonçait, avec la découverte du continent américain par les puissances occidentales de l'époque moderne, le début de l'essor de l'impérialisme européen, dont l'une des manifestations les plus marquante fut l'esclavage transatlantique. Sur son album *Panthéon* (2004), Booba faisait de cette date le point de départ de sa critique postcoloniale : « […] 400 ans c'est trop long / C'est pas la mer qui prend l'homme, c'est Christophe Colomb / […] ces fils de putain nous l'ont mise kho, quand la première galère a pris l'eau[345] ». Ali, l'autre ancien membre du duo Lunatic, écrivait l'année suivante sur l'histoire longue des rapports entre l'Europe et l'Afrique et en faisait le moteur de la forme de son œuvre : « Les flics rappellent une ère malsaine de ségrégation / Des plantations d'coton s'évacuait la souffrance par le blues / Des habitations d'béton, mon rap a pris le relais, mène à l'extase / […] Ma présence a les colonies pour cause, pour effet la pression dans le son[346] ». Dans un morceau portant sur sa Martinique natale, sorti sur l'album *Tragédie d'une trajectoire* (2006), Casey évoquait aussi les conséquences de cette histoire en liant la culture de son île à l'expérience physique et morale de

343 Ali, « A.M.O.U.R. », *Chaos & harmonie*, 2005
344 Abd Al Malik, « 12 septembre 2001 », *Gibraltar*, 2006
345 Booba, « Commis d'office », *Panthéon*, 2004
346 Ali, « Tolérance zéro », *Chaos & harmonie*, 2005

l'esclavage : « Sais-tu qu'hommes, enfants et femmes / Labouraient les champs et puis coupaient la canne ? / Sais-tu que tous étaient victimes / Esclaves ou Nèg' Marrons privés de liberté et vie intime ? / Sais-tu que notre folklore ne parle que de cris / De douleurs, de chaînes et de zombies ?[347] ».

Outre le thème de l'esclavage, celui de l'histoire du colonialisme et des luttes indépendantistes revenait également dans les textes de cette époque. Sur le morceau « Soldat lambda », Le Bavar (La Rumeur) écrivait ainsi sur les premiers temps de l'histoire coloniale française : « Nos terres colonisées, nos pères terrorisés / À quoi est-on autorisé l'esprit lobotomisé ? / Vaincus, évangélisés, certains font semblant / Chient sur leurs semblables tout en rêvant d'être blancs / […] Demande à tes vieux, les zoos de Paris, fin du XIX^{e} / Ces cages où ils exposent animaux et familles africaines[348] ». Disiz La Peste, invité par Idir sur un morceau de l'album *La France des couleurs* (2007), renvoyait également à cette histoire en évoquant le traitement réservée par les autorités françaises aux tirailleurs sénégalais et à leur descendance : « D'esclaves à chair à canon / Pour finir colonisés / Et nos propres enfants ont fini diabolisés / Merci pour les médailles / Vos médailles en chocolat / Ont fondu depuis longtemps[349] ». À l'histoire de la colonisation venait logiquement s'ajouter l'histoire de la décolonisation et des luttes indépendantistes, marquée par quelques dates-clés, à l'instar du 17 octobre 1961. La date de la répression policière sanglante d'une manifestation organisée à Paris par la Fédération de France du FLN était ainsi évoquée par Ekoué dans « Nom, prénom, identité » (« Comment rester sobre ? Je suis sombre comme un soir du 17 octobre / Triste événement sanglant déjà quarantenaire / Gardez vos plaques et vos bougies d'anniversaire[350] ») et par Médine, qui y consacra un morceau entier intitulé « 17 octobre[351] ». Déjà présentes dans les textes des années 1990, les références aux personnalités célèbres de l'histoire des luttes émancipatrices des Noirs se retrouvaient encore dans celui des années 2000. Alors que les artistes, lors de la décennie précédente, avaient surtout mis en valeur les personnages marquants de l'histoire afro-américaine, une partie d'entre eux s'attacha désormais à écrire sur les figures historiques des luttes postcoloniales. Cette démarche se trouvait synthétisée dans l'extrait d'un morceau de Rocé intitulé « Des problèmes de mémoire » et issu de son album *Identité en crescendo* (2006) : « La France a des problèmes de mémoire / Elle connaît Malcolm X mais pas Frantz Fanon, pas le FLN / Connaît les Blacks mais pas les Noirs[352] ». La même année, dans un morceau de Casey déjà cité, « Chez moi », figuraient des références aux écrivains Frantz Fanon et Aimé Césaire. L'année suivante, Youssoupha sortit son premier album *À chaque frère* et fit figurer dans « One love »

347 Casey, « Chez moi », *Tragédie d'une trajectoire*, 2006
348 La Rumeur, « Soldat lambda », *Regain de tension*, 2004
349 Idir, « Médailles en chocolat », *La France des couleurs*, 2007
350 La Rumeur, « Nom, prénom, identité », *Regain de tension*, 2004
351 Médine, « 17 octobre », *Table d'écoute*, 2006
352 Rocé, « Des problèmes de mémoire », *Identité en crescendo*, 2006

l'extrait d'un discours de Patrice Lumumba ; le rappeur, né en République démocratique du Congo, intitula également l'un des morceaux de l'album « Rendons à Césaire[353] ». Quelques années plus tard, il admit avoir renoncé, cédant à la pression de son entourage artistique, à appeler son album « Négritude » en hommage à la pensée du poète martiniquais[354].

Outre celles de l'esclavage et du colonialisme, la thématique de l'immigration constitua une autre composante de l'évocation, par les rappeurs, de l'histoire des relations entre l'Afrique et les anciennes puissances coloniales. Le groupe La Rumeur, défenseur régulier du concept de lutte des classes, catégorisait d'ailleurs son œuvre en utilisant l'expression « rap de fils d'immigrés[355] ». Dans un premier temps, l'histoire de l'immigration était souvent évoquée sur un mode narratif ou descriptif. Hamé, membre de La Rumeur, faisait ainsi référence à sa trajectoire et à ses « fragments d'Afrique » : « Je traîne les marques typiques de fragments d'Afrique qui ont poussé sur le sol froid des briques, des grilles et des griffes périphériques / 30 piges d'absorptions toxiques et j'ai le souffle bref d'un vieux poumon sans frère, sans remède à sa fièvre, à l'extrême côté des tripes et des lèvres[356] ». Adoptant le même genre de démarche, le groupe Sniper narrait dans « El Dorado » l'histoire du naufrage d'une embarcation de fortune sur la mer Méditerranée[357] quand Sefyu évoquait dans « 3ème guerre » la trajectoire historique de « jeune travailleurs immigrés sans moyens[358] ». Ici objet de textes fictionnels, la thématique de l'immigration pouvait aussi être évoquée dans un cadre historique, devenant le support d'une critique sociopolitique directe. Dans sa « Lettre au président », le lillois Axiom évoquait dans cette perspective l'histoire de trois générations d'immigrés : « Je suis Français, ai grandi dans les quartiers populaires / Mes grands-parents ont défendu la France pendant la guerre / Mes parents eux aussi l'ont reconstruite cette république / Rappelez vous ces ouvriers qu'on a fait venir d'Afrique / Et leurs enfants ignorés par le droit du sol / Citoyens de seconde zone, de la naissance à l'école / J'accuse trente ans de racisme et d'ignorance[359] ».

Suite chronologique de l'esclavage, du colonialisme et de l'immigration, le néo-colonialisme constitua le dernier thème dominant de la critique postcoloniale du rap du courant des années 2000. Mis de côté les morceaux relatifs au conflit israélo-palestinien, l'essentiel des textes portant sur le néo-colonialisme concernaient la situation du continent africain. Parmi les questions évoquées dans

353 Youssoupha, « One love » et « Rendons à Césaire », *À chaque frère*, 2007
354 Samba Doucouré, « La négritude de Youssoupha » [En ligne], africultures.com, 13/05/2015, disponible sur <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=12978>, consulté le 18/06/2016 à 18h02
355 Abcdrduson, « Interview – La Rumeur » [En ligne], abcdrduson.com, 30/05/2003, disponible sur <http://www.abcdrduson.com/interviews/la-rumeur-2003/>, consulté le 20/06/2016 à 12h28
356 La Rumeur, « Inscrivez greffier », *Regain de tension*, 2004
357 Sniper, « El Dorado », *Trait pour trait*, 2006
358 Sefyu, « 3ème guerre », *Suis-je le gardien de mon frère ?*, 2008
359 Axiom, « Ma lettre au président », *Axiom*, 2006

les morceaux de cette époque figuraient ainsi les écarts de richesse entre l'Europe et l'Afrique, la dette des pays africains et les réparations financières liées à l'entreprise coloniale. Dans « Annuler la dette », Passi questionnait par exemple le rapport de force qui existait entre le continent africain et ses créanciers en faisant appel au passé impérialiste de l'Europe et à l'histoire de la Seconde guerre mondiale : « Pourquoi cette redevance ? Nos pays n'ont ils pas contribué / Au développement des USA, de l'Europe, donc de la France ? / […] Qu'ils reconnaissent l'esclavagisme comme crime humanitaire / Et qu'ils payent comme ont payé les fachos d'hier[360] ». Dans un morceau issu de son second album solo, *Ma vérité* (2005), Kery James reprenait cette question de la dette et la liait à l'histoire coloniale et à la corruption des gouvernements africains :

> « Où est passé notre fric ?
> Une terre si riche en matières premières
> Et maintenant, du monde, on serait le tiers
> Ils se sont emparés de nos richesses
> En échange de coups de fouet et ce qu'ils laissent
> Aux miens, c'est une mémoire d'esclave
> […]
> L'Afrique n'se relève pas, son économie se redresse pas
> Car en ce qui concerne ses chefs d'État
> Il faut admettre qu'ils ont un fort penchant pour la corruption
> Mais là aussi, t'inquiètes j'ai des revendications
> […]
> J'revendique et j'indique
> Qu'il y a trop de Noirs qui sont restés prisonniers de leur histoire
> Esclaves du passé comme au présent
> Incapables d'aller de l'avant[361] »

Sur le titre éponyme du mini-album *Éternel recommencement* (2005), Youssoupha associait directement le néo-colonialisme à la corruption politique de certains gouvernements : « Le monde n'est qu'une marchandise pour l'Occident / Qui fait son biz' sur la gourmandise et les vices de nos présidents / Eux nous trahissent et deviennent des pompes à fric / J'ai plus d'amour pour le *sheitan* que pour certains chefs d'État d'Afrique[362] ». Sur son premier album, *Qui suis-je*, le rappeur Sefyu pointait dans le même ordre d'idées la responsabilité du monde occidental vis-à-vis de la situation économique et géopolitique de son continent d'origine : « L'Afrique parle de dette, y'a la France qui va avec / Génocide, armes, guerres : financement, l'Europe il va avec[363] ». Sur leur troisième album, *Du coeur à l'outrage* (2007), les membres de La Rumeur faisaient l'autopsie de l'Afrique, qu'il comparaient à un corps inanimé. Hamé y écrivait : « Toutes les races possibles de mercenaires / Convergent vers Kinshasa, Conakry, Abidjan / Des suceurs de sang jurent fidélité / À Total, Accor, Bouygues, Bolloré / Le fond de l'air est Luxembourgeois / Le cachet du Quai d'Orsay faisant

360 Passi, « Annuler la dette », *Odyssée*, 2004
361 Kery James, « J'revendique », *Ma vérité*, 2005
362 Youssoupha, « Éternel recommencement », *Éternel recommencement*, 2005
363 Sefyu, « La vie qui va avec », *Qui suis-je ?*, 2006

foi[364] ». La même année, Rockin' Squat (ex-Assassin) effectuait un retour remarqué en sortant un morceau intitulé « France à fric[365] ».

2.3) La place politique et sociale des Français d'origine africaine

Les thèmes relatifs à l'Islam et à l'histoire des relations entre l'Afrique et le monde occidental étaient enfin rejoints par un certain nombre de questionnements d'actualité relatifs à la place politique et sociale des individus d'origine africaine en France. Au premier rang de ces thèmes figuraient le constat et la dénonciation d'un racisme institutionnel, que certains artistes voyaient incarnés à travers l'essor électoral et idéologique de l'extrême-droite et son influence sur les partis politiques dits « modérés » ou « traditionnels ». Sur son premier album, *La main sur le cœur* (2005), Sinik décrivait ainsi un cauchemar dans lequel « un milliard de racistes (criaient) « Le Pen » à l'Élysée[366] ». Réagissant lui aussi à la montée en puissance de l'extrême-droite, le rappeur Ali associait le Mouvement National Républicain et le Front National de la Jeunesse au régime nazi : « Pendant que dans la boue les porcs planifient le retour d'un État nazi / […] Je garde l'énergie pleine pour les nazes du MNR et du FNJ[367] ». Les résultats de l'élection du 21 avril 2002 avaient provoqué un choc politique auquel Youssoupha faisait directement référence dans « Éternel recommencement » : « Pour l'avenir je suis pas confiant / Depuis le 21 avril je sais que les français sont des racistes conscients ». Dans le même morceau, le rappeur racontait un rêve complémentaire au cauchemar de Sinik évoqué ci-avant : « J'mélange mes fantasmes et mes peines / Comme dans c'rêve où ma semence de Nègre fout en cloque cette chienne de Marine Le Pen[368] ». Le thème de l'opposition au Front National, présent dès le début des années 1990, était ainsi encore récurrent et évoluait à mesure de l'actualité politique.

L'essor électoral du parti d'extrême-droite avait par ailleurs normalisé certaines de ses idées et revendications au sein de milieux politique dits « traditionnels ». La « lepénisation des esprits » constitua ainsi un autre thème récurrent de la critique du racisme politique. Axiom écrivait ainsi, à l'intention de Jacques Chirac, dans sa « Lettre au président » : « Est-ce un hasard si votre ministre séduit l'extrême droite ?[369] ». Sur le morceau éponyme de son album *Ouest side* (2006), Booba s'inspirait justement de paroles polémiques prononcées par Nicolas Sarkozy à La Courneuve en juin

364 La Rumeur, « Que dit l'autopsie ? », *Du coeur à l'outrage*, 2007
365 Rockin' Squat, « France à fric », *Too hot for TV*, 2007
366 Sinik, « Rêves et cauchemars », *La main sur le cœur*, 2005
367 Ali, « Langage venimeux », *Chaos & harmonie*, 2005
368 Youssoupha, « Éternel recommencement », *Éternel recommencement*, 2005
369 Axiom, « Ma lettre au président », *Axiom*, 2006

2005 et à Argenteuil en octobre de la même année pour faire la critique de la libération d'une parole xénophobe, adressant en outre une invective au ministre en question : « « Je les ai vus au Pont-de-Sèvres dans les halls, mais que fait la police ? / Faut les mettre en taule, dans des geôles » / Si tu parles comme ça, même si t'es personne âgée / Ferme ta gueule, grosse pute, ou tu vas déménager / Ouest side, Ouest side, violence à l'état pur / Nicolas on te baise toi et ta pute[370] ». Alors que Nicolas Sarkozy entamait sa candidature à l'élection présidentielle, Casey faisait la synthèse critique de son discours : « Tu scandes, tu gueules, tu fais de grandes tirades / Sur la menace de ces gangs et puis du jihad / Parle d'escalade de violence et te balade / Avec brigades et télés sur nos esplanades / […] Donc qu'ils viennent sur les listes électorales / Et tu rétabliras l'ordre et puis la morale / Une politique virile car l'immigré s'impose / Voilà ce que ton programme présidentiel propose[371] ».

Sur le plan politique, le courant des années 2000 fut également marqué par la tenue de débats portant sur la question des quotas « ethniques » dans les médias français, revendication notamment portée par les membres du collectif qui avait organisé, le 23 mai 1998, la première marche de commémoration de l'abolition de l'esclavage. Une partie des artistes de rap se fit l'écho de cette revendication et, plus généralement, du constat de la sous-représentation des personnes de couleur dans l'espace public en France. Dans son deuxième album sorti en 2005, Médine écrivait sur cet état de fait, qu'il estimait constituer un paradoxe : « On a payé la redevance pour un câblage en couleur / Mais aucun coloré n'arbore l'écran de mon téléviseur[372] ». La même année, Youssoupha constatait la différence de couleur qui existait entre la majorité des journalistes spécialisés dans le genre rap et l'essentiel des artistes qui le composaient : « Depuis que le hip-hop paie, les médias s'en emparent / Mais dans les radios et les rédactions, j'ai pas vu beaucoup de Noirs[373] ». Sur le premier album solo de Lino, *Paradis assassiné* (2006), l'ancien membre d'Ärsenik écrivait dans le même ordre d'idées qu'il continuerait à rapper « Tant que la France (serait) pas prête à voir des tas de bronzés dans son écran[374] ». Outre la question de la représentation médiatique des Noirs en France se posait celle de leur représentation institutionnelle ; ce thème se retrouvait dans les morceaux de rappeurs divers, à l'instar de Booba (« De mon vivant j'verrai pas de Négros aux présidentielles[375] »), Casey (« Absents des grandes écoles, de leurs pellicules / On bricole des projectiles et brûle leurs véhicules[376] ») ou Shurik'n (IAM) : « On parle d'une femme présidente, ça fait grincer les dents / Alors comprends que pour les Noirs faudra repasser dans 100 ans[377] ».

370 Booba, « Ouest side », *Ouest side*, 2006
371 Casey, « Qui sont-ils ? », *Tragédie d'une trajectoire*, 2006
372 Médine, « Ennemi d'État », *Jihad : le plus grand combat est contre soi-même*, 2005
373 Youssoupha, « Toubab », *Éternel recommencement*, 2005
374 Lino, « Délinquante musique », *Paradis assassiné*, 2005
375 Booba, « Le météore », *Ouest side*, 2006
376 Casey, « Comme un couteau dans la plaie », *Ennemi de l'ordre*, 2006
377 IAM, « Offishal », *Saison 5*, 2007

Les constats produits sur l'existence d'une xénophobie institutionnelle et sur la représentativité des individus d'origine africaine dans les médias amenèrent à l'évocation d'un autre thème relatif à l'identité et à la place sociale de ces individus : le questionnement du modèle d'intégration républicain. En 2004, sur son premier album, Médine présentait le projet républicain comme une injonction faite aux Musulmans de renoncer à leur pratique religieuse : « Moi je suis plus qu'intégré, je suis intégriste / Un barbu anti-social et fondamentaliste […] Ma sœur, changes de tenue vestimentaire / Ton voile est trop long et non réglementaire / Tu veux t'intégrer dans la société / De tes convictions mets-toi en retrait[378] ». La dichotomie entre les termes « intégré » et « intégriste » se retrouvait par ailleurs dans deux morceaux de la même période, écrits par Ali (« J'suis ni intégré, ni intégriste / J'reste juste intègre[379] ») et Sefyu (« J'ai fêté mes 26 ans de discrimination / La police me réclame encore mes origines, ma nation / J'ai fait mon petit reportage dans les ghettos de France / A tout âge, les jeunes reconnaissent pas leurs cartes d'identité / Intégration ou intégriste, on a pas le choix[380] »). L'un des principaux questionnements du modèle républicain concernait ainsi l'absence d'un juste milieu entre l'assimilation et le rejet. C'est ce qu'illustrait cet extrait d'un morceau de Rocé, « Le métèque », paru sur son second album *Identité en crescendo* (2006) :

> « On dit que les humains s'organisent en tribus ?
> Je titube en passant de l'une à l'autre et je me situe
> Au beau milieu du vide, dans mon être qui, de visu
> N'aurait que le besoin de se sentir individu
> Mais les patries se soudent et je glisse entre elles comme un savon
> […]
> Je m'affirme seul, loin de l'entonnoir intégration
> Qui m'amputerait de mes ancêtres pour que je glisse sans frottement
> Détacher ma culture et mon nom pour rentrer dans le rang
> C'est l'assimilation et c'est de la mutilation
> Et devoir s'intégrer à un pays qui est déjà le sien
> C'est flairer, se mordre la queue, donc garder un statut de chien
> Quand je ne peux séparer les cultures qui m'ont fait Un
> M'en retirer une partie c'est ôter tout l'être humain
> Faudra compter dans ce présent à ce que je ne sois un néant
> Mais plutôt un exemple vivant avec ce double tranchant
> Qui ouvre les plaies encore fraîches d'un pays intolérant
> Je ne séparerai pas mon être, que chacun y voie ses démons[381] »

Le rejet du concept d'assimilation se retrouvait encore, par exemple, dans le couplet écrit par Aketo (Sniper) pour « Hommes de loi », morceau sorti la même année sur le troisième album du groupe, *Trait pour trait* : « J'revois le petit reubeu d'service […] bien intégré qui amuse la galerie / Que j'collabore a leur sheitaneries, que j'leur fasse la bise / Jamais d'la vie tout ces enculés voudraient

378 Médine, « À l'encre de Médine », *11 septembre, récit du 11ème jour*, 2004
379 Ali, « Tolérance zéro », *Chaos & harmonie*, 2005
380 Sefyu, « Intro : Sans plomb 93 », *Suis-je le gardien de mon frère ?*, 2008
381 Rocé, « Le métèque », *Identité en crescendo*, 2006

qu'on oublie / Nos origines, notre religion, notre histoire, pourquoi on est ici ?[382] ».

Comme cela transparaît à la fin de l'extrait cité ci-avant, la critique postcoloniale constituait une des composantes du questionnement du modèle républicain produit dans le rap à cette époque. Sur le même morceau, Tunisiano faisait ainsi un lien direct entre ces deux questions : « Parlez d'intégration, pompez notre fric / Dénoncez les occupants alors que vous occupez l'Afrique[383] ». Dans un morceau sorti sur le même album, Aketo traitait le sujet de l'intégration et, dans le même couplet, faisait référence à la loi n° 2005-158 du 23 février 2005 dont un des articles avait pour objectif la reconnaissance, par les programmes scolaires, du « rôle positif de la présence française outre-mer, notamment en Afrique du Nord » : « Jeune issu de l'immigration comme ils aiment tant le rappeler / Ça fait 30 ans qu'ils font que parler d'intégration / Je me sens pas français / […] Vas-y je sens que l'histoire se répète j'entends / Parler du rôle positif de la France durant / Les colonies putain c'est quoi ces conneries ? / Quand nos pères étaient utiles et productifs il étaient bons pour ce pays[384] ». C'est d'ailleurs à la même loi que faisait référence Youssoupha dans un morceau, sorti en 2007, qui portait sur les préjugés xénophobes et sécuritaires concernant la banlieue et les individus d'origine africaine en France : « On a voulu m'abattre avec mes valeurs et ma vertu / J'ai mal vécu leur politique, la haine est prolifique / Et dans notre histoire, ils se donnent un rôle positif[385] ». La même année, Le Bavar (La Rumeur) pointait également, dans une perspective postcoloniale, le caractère paradoxal du projet d'intégration lorsqu'appliqué aux Français originaires des anciennes colonies : « Jamais à l'abri, tellement d'Négros qu'ont déjà viré au gris / À les voir plier aux caprices d'une patrie / Qui nous a laissé tellement d'cicatrices / Que veux-tu que j'retienne de cette haine des chaînes ? / […] On me demandera d'me taire, avec pour seule critère la servitude[386] ».

Les questionnements du modèle d'intégration dit « républicain » n'impliquaient pas nécessairement son rejet et, si une majorité des rappeurs politisés écrivait son opposition au concept d'assimilation, une partie non négligeable d'entre eux exprimait aussi son idéal de constitution d'une société métissée et pacifiée, faisant dans le même temps la critique des discours identitaires. Ainsi, dans le morceau « Toubab », mot utilisé en Afrique de l'Ouest pour désigner les individus de couleur blanche, Youssoupha écrivait : « J'ai longtemps cru que te haïr me rendrait plus fort / J'ai foncé sans faillir dans une guerre où m'attendait la mort / Mais en fait, j'ai trop de remords à voir les conflits de race[387] ». Dans un morceau issu de son deuxième album solo, *Ma vérité* (2005), Kery

382 Sniper, « Hommes de loi », *Trait pour trait*, 2006
383 Ibid.
384 Sniper, « Brûle », *Trait pour trait*, 2006
385 Youssoupha, « Dangereux », *À chaque frère*, 2007
386 La Rumeur, « Nature morte », *Du cœur à l'outrage*, 2007
387 Youssoupha, « Toubab », *Éternel recommencement*, 2005

James faisait l'auto-critique de discours qu'il estimait improductifs dans un contexte de violence et de précarité sociale : « J'aurais pu dire tout est d'la faute du gouvernement / […] J'aurais pu dire j'n'aime pas la police / Tous corrompus tous racistes, mais au fond est-ce vrai ? / […] J'aurais pu dire toutes ces conneries / Mais dans nos rues y a trop d'pleurs et y a trop d'cris[388] ». Dans le même ordre d'idées, Abd al Malik invoquait sur l'album *Gibraltar* (2006) l'argument de l'amour, qu'il opposait aux discriminations raciales : « Même si c'est vrai que c'est étrange de se sentir étranger chez soi / Sentir brûler sur soi le froid de l'indifférence ou de la haine au choix / […] Je sais quand même, que dans la chambre de l'appart' de ma tour / Je continuerais à invoquer l'amour[389] ». Ces thématiques se retrouvaient la même année sur un morceau du rappeur Médine : « Le conseil ne dit pas de tendre l'autre joue / Mais de réfléchir avant d'agir tous les autres jours / Si tout est critiquable commence par l'auto-critique / L'Occident n'est pas responsable de ton slip[390] ». Un morceau du premier album solo de Tunisiano, *Le regard des gens* (2008), illustre et synthétise enfin les paradoxes qui traversaient les questionnements des artistes de l'époque quand à la place sociale des individus d'origine africaine : « Il n'y a qu'ensemble que l'amour abonde / Blacks, blancs, beurs : à nous tous on est le monde / Ensemble, malheureusement je n'y crois plus[391] ».

Les questionnements relatifs à la place des individus d'origine africaine en France amenaient enfin à une thématique de progression sociale, déjà présente dans les textes « conscients » de la fin des années 1990. Sur son premier album paru en 2004, Médine s'adressait ainsi à la « troisième » génération issue de l'immigration nord-africaine et développait à son égard un message moral, mettant en valeur l'idée de persévérance : « On m'a dit que t'étais de la troisième / De ceux qui […] passent lentement des ténèbres à la lumière / Honores ta famille, tes frères et tes proches / Le bien est ta vertu et le bac est dans ta poche[392] ». Invités sur le morceau « Relève la tête », issu de l'album collectif *Savoir & vivre ensemble* (2005) réalisé à l'initiative de Kery James, Jacky (Neg' Marrons) (« On vient d'en bas et on veut monter là haut / J'ai brisé mes chaînes et scié les barreaux / Celui qui n'veut rien faire, trouvera toujours une excuse pour s'endormir / Celui qui veut y arriver trouvera toujours un moyen pour s'en sortir ») et Ol' Kainry, qui faisait référence au groupe du premier cité et à une athlète célèbre (« Plus speed que Christine Aron, tout l'monde debout comme Nèg' Marrons[393] »), développaient le même type d'idéaux de persévérance et de réussite individuelle. Le rappeur Dry (Mafia K'1 Fry) adressait lui aussi sur l'album *Jusqu'à la mort* (2007) un message d'espoir écrit à la deuxième personne qui renvoyait au constat de la sous-représentation, dans

388 Kery James, « J'aurais pu dire », *Ma vérité*, 2005
389 Abd Al Malik, « M'effacer », *Gibraltar*, 2006
390 Médine, « Hotmail », *Table d'écoute*, 2006
391 Tunisiano, « Ensemble », *Le regard des gens*, 2008
392 Médine, « L'école de la vie », *11 septembre, récit du 11ème jour*, 2004
393 Kery James, « Relève la tête », *Savoir & vivre ensemble*, 2004

l'espace public, des individus issus de l'immigration africaine : « Tant que t'as foi en tes rêves mec tout est possible / […] Tout est possible même si t'es pris pour cible / Hollywood ou l'E.N.A. mec tout est possible / Tout est possible rien n'paraît impossible[394] ». La même année, sur le cinquième album d'IAM, Shurik'n écrivait son souhait de voir « plus d'avocats débarqués d'en bas / Des sièges au Sénat et un écran bien plus coloré que ça / […] des frères en blouses blanches, grands chirurgiens / Chercheurs ou médecins[395] ». Comme en témoigne l'expression utilisée par le rappeur (les gens « d'en bas »), l'idéal de progression sociale qu'exprimait une partie des textes politisés de cette époque ne s'inscrivait pas nécessairement dans une logique communautaire ; ici, il concernait les populations marginalisées dans leur ensemble. Ces idées d'unité et de progression sociale – finalement assez proches des valeurs prônées par les rappeurs du début des années 1990 – se retrouvaient synthétisées dans l'album *À l'ombre du show-business* (2008), dans lequel Kery James imaginait « les mecs des grands ensembles / Marcher main dans la main, ensemble[396] » et écrivait le morceau « Banlieusards » qui s'adressait – comme l'indique son titre – à un groupe social et contenait ce manifeste : « Il est temps que la deuxième France s'éveille / J'ai envie d'être plus direct, il est temps qu'on fasse de l'oseille / C'que la France ne nous donne pas on va lui prendre / J'veux pas brûler des voitures, mais en construire, puis en vendre[397] ».

Dans un contexte marqué par l'essor du terrorisme islamique mondialisé, la progression des revendications postcoloniales dans l'espace public et la légitimation de débats politiques habituellement marginalisés à l'extrême-droite, les textes politisés du rap en français furent ainsi marqués, dans le courant des années 2000, par une récurrence nouvelle de thématiques relatives à l'identité et à la critique postcoloniale. Certains rappeurs se firent commentateurs critiques de l'expansion du terrorisme et de l'islamophobie ; une partie d'entre eux fut par ailleurs à l'origine de projets artistiques dont le contenu revalorisait la représentation de la foi musulmane. Une partie non négligeable des rappeurs politisés de cette époque fut par ailleurs amenée à écrire sur l'histoire des relations entre l'Europe et l'Afrique. Évocations de l'esclavage, de la colonisation, du néo-colonialisme et de l'histoire de l'immigration entraient en résonance avec des revendications postcoloniales qui prenaient, au même moment, leur essor dans l'espace public. Les succès électoraux du Front National et l'influence de ses idées sur le débat politique amenèrent enfin une partie des rappeurs à écrire sur des thèmes relatifs à la place sociopolitique des individus d'origine africaine en France. Dénonciations du racisme institutionnel et de la faible représentation des individus de couleur dans l'espace public, questionnement critique du modèle d'intégration

394 Mafia K'1 Fry, « Tout est possible », *Jusqu'à la mort*, 2007
395 IAM, « Offishal », *Saison 5*, 2007
396 Kery James, « En sang ble », *À l'ombre du show-business*, 2008
397 Kery James, « Banlieusards », *À l'ombre du show-business*, 2008

républicain et exaltation d'idéaux de progression individuelle ou de groupe constituèrent ainsi les autres éléments dominants des textes politisés de cette période.

3) Une visibilité accrue des artistes de rap dans l'espace public

Dans les années 2000, la présence des artistes de rap fut plus fréquente dans les médias généralistes et spécialisés, écrits et audiovisuels. La professionnalisation achevée d'un certain nombre d'entre eux et l'émergence de nouvelles générations soutenues par le tremplin que constituait la radio Skyrock mena à une augmentation du nombre de disques produits en France, contribuant à faire du rap un genre grand public. Un certain nombre de jeunes artistes et de journalistes, passionnés de rap durant les années 1990 et désormais présents sur le marché du travail, participa en outre à améliorer la qualité de diffusion du rap et à mettre en valeur un discours spécialisé, participant à la légitimation culturelle du genre, légitimité notamment perceptible à travers les collaborations effectuées par des rappeurs avec d'autres musiciens issus de milieux divers et l'émission plus régulière à leur égard de distinctions officielles. Devenu un genre professionnel et grand public, le rap était néanmoins encore confronté aux représentations approximatives produites par les médias généralistes. Dans un contexte marqué par l'expansion du terrorisme en Europe et par les émeutes du mois de novembre 2005 en France continua de se développer, dans l'espace public, un discours conservateur, parfois xénophobe, qui prenait certains artistes de rap à parti. Dans les médias généralistes, notamment à la télévision, furent plus régulièrement invités des rappeurs politisés, venus faire la promotion de leur musique mais, dans les faits, régulièrement tenus de participer à des débats relatifs à des questions identitaires et spirituelles. Si une partie d'entre eux récusait ce traitement particulier, certains profitèrent toutefois de cette exposition médiatique et, parfois directement confrontés à des personnalités politiques, affirmèrent leur point de vue vis-à-vis de débats politiques actuels. Ainsi, le courant des années 2000 correspond aussi à une légitimation, dans l'espace public, du discours de certains artistes, liée à leur exposition médiatique nouvelle, à l'essor des revendications postcoloniales dans la société civile et à un renforcement de la figure du « rappeur engagé » comme personnage public, perceptible à travers les nouveaux liens entretenus par certains de ces artistes avec des médias et des hommes politiques influents.

3.1) Un genre musical grand public reconnu par les institutions culturelles

Dans le courant des années 2000, le rap français était devenu un genre musical professionnel et avait achevé son intégration aux réseaux de diffusion et de promotion de la musique en France. Les chiffres de vente d'albums de rap, stables depuis la fin des années 1990, augmentèrent sensiblement en 2006 et 2007[398]. Au cours de la période, la radio Skyrock joua un rôle important dans le succès des artistes dont elle faisait la promotion dans l'émission *Planète rap*. Citant Stéphanie Molinero, sociologue et auteur d'une enquête sur « les publics du rap », Olivia Maironis note ainsi qu'en 2004, « les artistes les plus appréciés par les consommateurs étaient des rappeurs en promotion […] tels que Diam's, Rohff, Sniper ou encore 113 », « très diffusés sur Skyrock[399] ». Les années 2000 furent par ailleurs celles de l'apparition de nouveaux médias spécialisés sur internet. Alors que des magazines tels que *L'Affiche* ou *Radikal* disparurent dans le courant de la décennie, incapables de résister à la crise de la presse écrite, les journalistes amateurs et passionnés de rap furent de plus en plus nombreux à adopter le support numérique pour développer leur activité. Ce fut le cas des fondateurs de *L'Abcdrduson*, déjà cité, créé en 2001, et du site internet *Booska-P*, créé en 2005 et qui, en 2008, atteignit selon l'organisme Médiamétrie le cap du million de visiteurs quotidiens pour finalement devenir, l'année suivante, le vingt-neuvième site internet le plus consulté de France[400]. Dans le courant des années 2000, les artistes de rap disposaient donc d'un nombre d'espaces spécialisés de diffusion et de promotion plus important, qui eut tendance à encore augmenter avec l'arrivée d'internet dans les foyers français.

La qualité de diffusion du rap progressa également grâce à l'essor du support audiovisuel. L'utilisation croissante d'internet dans le monde entier renforça l'importance des vidéo-clips pour l'industrie musicale et, si les rappeurs français avaient déjà eu l'opportunité d'en tourner dans les années 1990, la décennie suivante fut celle d'une progression quantitative et qualitative de leur production. Le collectif Kourtrajmé, fondé dans le courant des années 1990 par Kim Chapiron et Romain Gavras, fils du cinéaste Costa-Gavras, multiplia les collaborations avec des rappeurs à partir des années 2000. Il réalisa ainsi des clips pour les rappeurs Rocé (« Changer le monde », 2001), Oxmo Puccino (« Avoir des potes », 2002), Mafia K'1 Fry (« Pour ceux », 2003), La Caution (« Thé à la menthe », 2006), Rockin' Squat (« France à fric », 2007) et Mokobé (« Bisou », 2007). Par ailleurs, d'autres réalisateurs spécialisés dans les clips de rap émergèrent dans le courant des

398 Se référer au tableau présenté en page 7 de ce mémoire.
399 Olivia Maironis, « Skyrock et l'émergence du rap français » [en ligne], industrie-culturelle.fr, disponible sur <http://industrie-culturelle.fr/industrie-culturelle/skyrock-emergence-rap-francais/>, consulté le 17/06/2016 à 17h11
400 Booska-p, « Booska-p, l'histoire du site numéro 1 du rap » [En ligne], booska-p.com, disponible sur <http://www.booska-p.com/a-propos.html>, consulté le 17/06/2016 à 17h19

années 2000. Le plus notable, Chris Macari, fonda la société de production *Tchimbé raid* (« Tiens bon » en créole) en 2006. Diplômé en arts graphiques, le jeune réalisateur tourna entre 2005 et 2008 des clips pour 113, Despo Rutti, Mac Tyer, Casey, Kery James, Rohff, Mokobé ou encore Nessbeal. Il devint, à partir de la fin des années 2000, le réalisateur attitré de Booba, l'un des artistes de rap les plus médiatisés et rentables de France. Diplômée de la même école que son condisciple, la réalisatrice Leïla Sy conçut plusieurs clips, notamment pour Lino et Kery James, à partir de la fin de la décennie[401]. Par l'intermédiaire du support audiovisuel et grâce à l'outil internet, les artistes de rap renforcèrent ainsi, dans le courant des années 2000, le contrôle de leur image.

La progression artistique, économique et médiatique du rap en France amena enfin à la manifestation plus fréquente de marques d'estime de la part de milieux culturels officiels et ainsi à une certaine reconnaissance de sa légitimité culturelle. En octobre 2003, le romancier et essayiste Thomas Ravier publia un article dans *La nouvelle revue française*, intitulé « Booba ou le démon des images », dans lequel il comparait le style d'écriture du rappeur à celui de Louis-Ferdinand Céline[402]. En 2004, l'écrivain fit paraître, dans la même revue – publiée par Gallimard et considérée comme une référence dans les milieux littéraires français – une critique de son album *Panthéon*[403]. Dans les années 2000 augmenta par ailleurs le nombre de travaux universitaires entrepris et publiés sur le rap, comme en témoigne l'existence des articles et des thèses de Christian Béthune, Anthony Pecqueux, Stéphanie Molinero ou encore Karim Hammou. Vers la fin de la période, l'industrie du disque récompensa Abd Al Malik en lui attribuant, lors des Victoires de la musique 2007, la victoire du meilleur « album de musiques urbaines », catégorie récemment créée. En 2008, ils le désignèrent « artiste interprète masculin de l'année » et, la même année, le ministère de la Culture lui décerna le titre de Chevalier de l'ordre des Arts et des Lettres. Autre signe de la croissance en légitimité culturelle du rap en France, deux artistes de rap collaborèrent avec des artistes respectés du monde de la chanson française : Abd Al Malik (« Roméo et Juliette » avec Juliette Gréco[404]) et Kery James (« À l'ombre du show-business » avec Charles Aznavour[405]). Outre la manifestation, plus fréquente, de marques de reconnaissance par des personnalités et artistes influents, la légitimité culturelle croissante du genre rap se percevait donc aussi à travers les collaborations effectuées par des rappeurs avec des artistes issus de générations et de milieux artistiques et sociaux différents.

401 L'Afro, « Interview : Leïla Sy... » [En ligne], wordpress.com, 26/12/2015, disponible sur <https://lafrolesite.wordpress.com/2015/12/26/interview-leila-sy-portrait-musical-de-la-clippeuse-dun-certain-rap-francais/>, consulté le 15/07/2016 à 16h08

402 Thomas Ravier, « Booba ou le démon des images », *La Nouvelle Revue française*, 567, 2003, 37–56.

403 Thomas Ravier, « *Panthéon*, de Booba », *La Nouvelle Revue française*, 571, 2004, 314-317.

404 Abd Al Malik, « Roméo et Juliette », *Dante*, 2008

405 Kery James, « À l'ombre du show-business », *À l'ombre du show-business*, 2008

3.2) Un traitement particulier du rap dans l'espace public ?

Si le rap était devenu un genre musical professionnel et si sa légitimité culturelle avait progressé, il était encore largement traité, dans les médias généralistes, à travers un prisme sociopolitique. Dans son *Histoire du rap en France*, Karim Hammou note l'existence, dans les années 2000, d'un traitement spécifique du rap dans l'espace public : ses artistes auraient été, à partir de ce moment, plus régulièrement renvoyés à leurs origines culturelles et géographiques. S'il faudrait effectuer une étude plus exhaustive des sources de cette époque pour affirmer que ce traitement ait été majoritaire, il semble en tout cas évident qu'une telle tendance ait existé et ait été liée, d'une part, à la montée en puissance d'idées xénophobes, et d'autre part à la récurrence, dans les textes de rap de cette époque, de thèmes relatifs à l'identité spirituelle, géographique et culturelle des artistes. Au début des années 2000, certains rappeurs venus faire la promotion de leur disque à la télévision avaient déjà été confrontés à des questions focalisées sur les thèmes cités ci-avant. Invité de l'émission *Tout le monde en parle* à l'occasion de la sortie de son album *Sol invictus*, Akhenaton se vit ainsi poser des questions sur sa conversion à l'Islam qui amenèrent à la tenue d'un débat sur l'intégration, l'assimilation et la laïcité avec un autre invité, Jean Glavany, alors ministre de l'Agriculture du gouvernement socialiste[406]. Sur le plateau de la même émission, au mois de septembre 2002, Kery James fut amené à justifier son engagement spirituel face à Taslima Nasreen, écrivaine féministe originaire du Bangladesh[407]. *A posteriori*, le rappeur estima avoir « été piégé » par Thierry Ardisson : « Il avait amené Taslima Nasreen, qui était dans l'inconscient des gens un symbole de l'oppression musulmane. Elle a un discours qui est extrémiste, anti-musulman. Quand elle a commencé à tenir ce discours, j'ai été obligé de commencer à m'opposer à elle. Mais quand tu t'opposes à quelqu'un qui dans l'inconscient des gens est un symbole de l'oppression, tu deviens un oppresseur et un extrémiste[408] ».

Dans le courant des années 2000, l'émission de Thierry Ardisson, diffusée le samedi soir sur le service public, mena d'autre entretiens avec des artistes de rap dont la teneur semble confirmer l'idée d'un traitement particulier, axé sur des questions sociopolitiques et sur des thèmes relatifs à leur identité culturelle ou spirituelle. En mai 2003, à l'occasion de la sortie de son deuxième album *Jeu de société*, le rappeur Disiz La Peste y fut invité et interrogé sur sa foi, l'entretien dérivant des

406 Tout le monde en parle, « Interview biographie d'Akhenaton » [En ligne], ina.fr, 13/10/2001, disponible sur <http://www.ina.fr/video/I08206702>, consulté le 29/06/2016 à 15h16

407 Tout le monde en parle, « Débat sur la religion entre Taslima Nasreen, Kery James... » [En ligne], ina.fr, 28/09/2002, disponible sur <http://www.ina.fr/video/I08281478>, consulté le 29/06/2016 à 15h20

408 Teleloisirs.fr, « Kery James attaque Ardisson, Nagui, Zemmour... » [en ligne], YouTube, 08/06/2009, <https://www.youtube.com/watch?v=UuU9OaWT2i8>, consulté le 14/06/2016 à 17h19

thèmes sociopolitiques contenus dans l'album vers des questions relatives à l'islamisme, à la guerre en Irak ou à la place des femmes dans l'Islam[409]. L'année suivante, Booba était présent sur le plateau de la même émission et, confronté à un homme politique, Vincent Peillon, dut répondre à des questions relatives à l'intégration et au communautarisme en raison d'une phrase, relayée par Thierry Ardisson, qu'il avait prononcée hors du cadre discographique (« Je ne crois pas du tout à l'intégration, je préfère le système des communautés à l'américaine ») ; sur les huit minutes que durèrent l'interview, à peine deux furent consacrées à l'album *Panthéon* dont l'artiste était venu faire la promotion[410]. En mars 2006 et en marge de la sortie de *Soldats de fortune*, Akhenaton fut invité à discuter de la conception et des thèmes de son album solo, auxquels Thierry Ardisson consacra trois minutes, puis fut amené à débattre durant dix minutes et en présence d'Éric Zemmour et de Franz-Olivier Giesbert sur des questions relatives aux « émeutes à Marseille », aux « caricatures de Mahomet », sur le sens de ces caricatures et sur la place des Musulmans en France[411]. Si l'analyse de cette seule émission ne permet pas d'affirmer que les médias généralistes, dans leur ensemble, traitèrent à cette époque les rappeurs à travers le même prisme, elle montre en tout cas que ce mode de représentation a existé et a essentiellement concerné des artistes de rap.

Parallèlement à la manière dont ils pouvaient être représentés dans les émissions de télévision généralistes, les rappeurs furent, comme lors de la période précédente, la cible de polémiques lancées par des intellectuels ou des hommes politiques qui, contrairement à celles ayant eu lieu lors de la décennie précédente, eurent pour principal objet des questions identitaires. Les émeutes urbaines de novembre 2005, déclenchées par des affrontements entre des habitants de Clichy-sous-bois et des policiers à la suite de la mort, le 27 octobre 2005, de Zyed Benna et Bouna Traoré – qui avaient fui un contrôle de police et s'étaient réfugiés dans un poste de transformation électrique – furent l'occasion, dans l'espace public, de tenir des débats sur la situation des périphéries urbaines. À une parole de gauche, traditionnellement portée sur l'argument du déterminisme social, s'opposa une parole réactionnaire qui s'inscrivait dans la continuité de celle qui émanait depuis quelques années des milieux d'extrême-droite et s'était élargie aux milieux de la droite traditionnelle. À la fin du mois de novembre, alors que six personnes avaient trouvé la mort lors des émeutes, le député UMP François Grosdidier convainquit deux cent un parlementaires de son parti de porter une plainte collective à l'encontre de plusieurs artistes de rap (Ministère A.M.E.R., Fabe, Salif, Lunatic, Smala, Monsieur R et 113) qu'il accusait de propager des messages racistes, estimant par ailleurs

409 Tout le monde en parle, « Interview biographie de Disiz la peste » [En ligne], ina.fr, 24/05/2003, disponible sur <http://www.ina.fr/video/I08319770>, consulté le 30/06/2016 à 12h35

410 Tout le monde en parle, « Booba « Panthéon » » [En ligne], ina.fr, 26/06/2004, disponible sur <http://www.ina.fr/video/I09058002>, consulté le 30/06/2016 à 15h29

411 Tout le monde en parle, « Interview Akhenaton 1 » [En ligne], ina.fr, 18/03/2006, disponible sur <http://www.ina.fr/video/I09232347>, consulté le 29/06/2016 à 16h35

que « le message de violence de ces rappeurs reçu par des jeunes déracinés, déculturés, (pouvait) légitimer chez eux l'incivilité, au pire le terrorisme[412] » et faisait partie des « facteurs qui (avaient) conduit aux violences dans les banlieues[413] ». La plainte n'aboutit pas, tout comme le projet de loi présenté dans le même temps par le député, destiné à créer un « délit d'atteinte à la dignité de l'État et de la France ». En juin 2006, celui qui avait été, dans sa jeunesse, membre du Parti des Forces Nouvelles – classé à l'extrême-droite – fut cependant nommé « secrétaire national à l'intégration de l'UMP » par le président du parti, Nicolas Sarkozy[414].

Dans un entretien donné au mois de décembre 2005 au quotidien israélien *Haaretz*, Alain Finkielkraut fut amené à répondre à une question posée par un journaliste qui lui demandait s'il était possible d'associer les émeutes du mois de novembre à une « réponse des Arabes et des Noirs au racisme dont ils (étaient) victimes ». Le philosophe répondit par la négative, estimant que ces émeutes relevaient d'une « haine de l'Occident » qu'il avait par ailleurs perçu à travers l'envahissement du terrain du Stade de France par des individus « brandissant des drapeaux algériens » lors du match de football France-Algérie joué le 6 octobre 2001 ainsi qu'à travers son analyse des « paroles des chansons de rap » :

> « Et puis, il y a aussi les paroles des chansons de rap. Des paroles très préoccupantes. Un véritable appel à la révolte. Il y en a une, intitulée Docteur R, je crois, qui chante : « Je pisse sur la France je pisse sur de Gaulle », etc... Ce sont des déclarations très violentes de haine envers la France. Toute cette haine et cette violence s'expriment maintenant dans les émeutes. Les considérer comme une réponse au racisme français, c'est être aveugle à une haine plus vaste : la haine de l'Occident, considéré comme responsable de tous les crimes[415] »

Le « Docteur R » auquel faisait allusion Alain Finkielkraut était Monsieur R, déjà ciblé par la plainte de François Grosdidier et qui fut à nouveau attaqué en justice par le député en 2006. Ce dernier mettait en cause les paroles du morceau « FranSSe », sorti sur l'album *Politikment incorrekt* (2004) et plus particulièrement son clip, déplorant l'apparition à l'écran de « femmes dénudées se (frottant) contre le drapeau français[416] ». Le rappeur fut relaxé en juin de la même année. Dans le

412 Le Monde, « Près de vingt ans de combats entre politiques et rap » [En ligne], lemonde.fr, 13/08/2010, disponible sur <http://www.lemonde.fr/politique/article/2010/08/13/dix-ans-de-combat-entre-politiques-et-rap_1398798_823448.html#PIkpTBHiZwqzhVLx.99>, consulté le 28/06/2016 à 11h54

413 Vitraulle Mboungou, « France : 152 députés portent plainte contre sept groupes de rap » [En ligne], afrik.com, 28/11/2005, disponible sur <http://www.afrik.com/article9105.html>, consulté le 28/06/2015 à 11h55

414 Le Monde, « Un député « briseur de tabous » nommé secrétaire national à l'intégration de l'UMP » [En ligne], lemonde.fr, 28/06/2006, disponible sur <http://www.lemonde.fr/archives/article/2006/06/28/un-depute-briseur-de-tabous-nomme-secretaire-national-a-l-integration-de-l-ump_4311135_1819218.html>, consulté le 08/07/2016 à 15h35

415 Menahem Macina, « Quel genre de français est-ce là ? Interview d'A. Finkielkraut... » [En ligne], debriefing.org, 06/12/2005, disponible sur <http://www.debriefing.org/15194.html>, consulté le 28/06/2016 à 12h17

416 Le Monde, « Près de vingt ans de combats entre politiques et rap » [En ligne], lemonde.fr, 13/08/2010, disponible sur <http://www.lemonde.fr/politique/article/2010/08/13/dix-ans-de-combat-entre-politiques-et-

courant des années 2000 furent ainsi continuées les polémiques et les actions en justice relatives au caractère « raciste » de textes de rap, débutées à l'initiative de Nicolas Sarkozy lorsque celui-ci avait, en 2003, porté une plainte – qui n'avait pas donné de suite – contre le groupe Sniper. Au prisme sociopolitique qui avait dominé le traitement du rap dans l'espace public depuis les années 1990 vint ainsi s'ajouter une tendance à associer certains des thèmes présents dans les textes à des problématiques identitaires et culturelles, association perceptible dans le discours d'hommes politiques et d'intellectuels tels que François Grosdidier, Nicolas Sarkozy et Alain Finkielkraut. Cette tendance pouvait se comprendre à travers un essor plus général de mise en avant de questions dites « racistes » et « culturalistes », étendu à l'ensemble de la société et duquel s'alarmait le rappeur Ekoué dans un entretien donné à *L'Abcdrduson* en 2007 : « Je ne veux surtout pas tomber dans l'écueil racial. Il y a des constats objectifs : si tu es noir de peau et même si tu es diplômé, tu auras beaucoup plus de difficultés à trouver un emploi, etc... Mais le fait de racialiser toutes les questions sociales, c'est justement le danger des cinq ans à venir, notamment dans le rap[417] ».

3.3) Un discours sociopolitique légitime

Les sujets relatifs à la place sociale et à l'histoire des français d'origine africaine furent, comme cela a été vu, particulièrement mis en valeur dans les textes du rap politisé des années 2000. Ces thèmes, s'inscrivant en opposition aux idées sécuritaires, xénophobes et culturalistes qui avaient connu un certain essor en France à partir de la fin des années 1990, firent – cela a été vu – réagir des journalistes, des intellectuels et des hommes politiques qui, en initiant des débats polémiques, permirent aux idées de certains rappeurs de disposer d'une place privilégiée dans l'espace public. L'attention portée aux thèmes sociopolitiques dominants du rap de cette époque fut en outre renforcée par la montée en puissance, dans les années 2000, d'individus et d'organisations qui mirent en valeur, dans l'espace public, certaines revendications postcoloniales. Quelques événements illustrent cette mise en valeur ; le plus marquant fut sans doute l'adoption, par la députée Christiane Taubira, de la loi n°2001-434 du 21 mai 2001 tendant à la reconnaissance de la traite et de l'esclavage en tant que crime contre l'humanité. Au même moment survint la première « polémique Dieudonné », initiée lorsque l'humoriste entreprit la réalisation d'un film sur la traite négrière et, face au refus qui fut adressé à sa demande de subvention, développa un discours identitaire radical. Ce discours intéressa d'ailleurs quelques artistes de rap, selon un article du

rap_1398798_823448.html#PIkpTBHiZwqzhVLx.99>, consulté le 28/06/2016 à 12h24

417 Abcdrduson, « Interview – La Rumeur : « Le rap, c'est du cinéma pour aveugles » » [En ligne], Abcdrduson.com, 27/05/2007, disponible sur <http://www.abcdrduson.com/interviews/la-rumeur-le-rap-du-cinema-pour-aveugles/>, consulté le 05/01/2016 à 16:54

journal *Libération* titré « la nébuleuse Dieudonné » qui notait, en novembre 2005, la présence d'artistes tels que Booba, Stomy Bugsy et Disiz la Peste à des conférences données par l'humoriste dans son théâtre[418]. En décembre 2004, le suprémaciste noir Kémi Séba créa la Tribu Ka, organisation dissoute le 28 juillet 2006 par un décret du Conseil constitutionnel qui estimait qu'elle « se (livrait) à la propagation d'idées et de théories tendant à justifier et à encourager la discrimination, la haine et la violence raciales » et « (prônait) également l'antisémitisme[419] ». En janvier 2005 fut lancé l'appel des Indigènes de la république, qui aboutit à la constitution du mouvement du même nom, défenseur d'un discours postcolonial radical[420]. Le 26 novembre 2005, en réaction à la montée en puissance de discours perçus comme radicaux et à l'initiative d'une soixantaine d'associations représentantes des Africains et des Antillais de France, « (lasses) de commenter les saillies de Dieudonné M'Bala M'Bala ou celles d'Alain Finkielkraut » selon l'expression d'un journaliste du *Monde*, fut créé le Conseil représentatif des associations noires de France (Cran), quelques mois après la tenue d'un colloque (« Les Noirs en France : anatomie d'un groupe invisible ») organisé le 16 février 2005 à l'École des hautes études en sciences sociales[421]. La première moitié des années 2000 fut ainsi le moment d'une mise en valeur de débats postcoloniaux dans la société civile, qui furent légitimés sur le plan institutionnel et dans l'espace public à travers la création du Cran et l'action de la ministre Christiane Taubira.

Les thématiques sociopolitiques du rap du courant des années 2000 gagnèrent sans doute aussi en légitimité à mesure des victoires successives que remporta le rappeur Hamé dans le procès qui l'opposa au ministère de l'Intérieur. Le premier artiste de rap qui remporta une procédure judiciaire menée contre lui jusqu'à son terme fut en effet le membre de La Rumeur, jugé pour avoir écrit un texte politique portant sur l'impunité des abus et des meurtres à caractère raciaux commis par la police – question qui était par ailleurs au centre des débats entourant les émeutes de novembre 2005. Attaqué, donc, pour diffamation envers une institution publique par Nicolas Sarkozy au début des années 2000, le rappeur Hamé alla au terme de huit ans d'une procédure que ne souhaitait pas abandonner le ministère de l'Intérieur. Il fut relaxé en première instance le 17 décembre 2004, puis dans un second temps en juin 2006 suite à l'appel sollicité par la partie adverse, avant que la décision ne soit à nouveau annulée par une décision de la cour de cassation le 11 juillet 2007. Le

418 Stéphanie Binet, « La nébuleuse Dieudonné » [En ligne], liberation.fr, 10/11/2005, disponible sur <http://www.liberation.fr/grand-angle/2005/11/10/la-nebuleuse-dieudonne_538535>, consulté le 28/06/2016 à 14h38

419 Légifrance, « Décret du 28 juillet 2006 portant dissolution d'un groupement de fait » [En ligne], legifrance.gouv.fr, 28/07/2006, disponible sur <https://www.legifrance.gouv.fr/eli/decret/2006/7/28/INTX0609486D/jo>, consulté le 28/06/2016 à 14h44

420 Les Indigènes de la République, « L'appel des Indigènes » [En ligne], indigenes-republique.fr, disponible sur <http://indigenes-republique.fr/le-p-i-r/appel-des-indigenes-de-la-republique/>, consulté le 28/06/2016 à 14h54

421 Benoît Hopquin, « Colère noire » [En ligne], lemonde.fr, 12/09/2005, disponible sur <http://www.lemonde.fr/a-la-une/article/2005/12/09/colere-noire_719423_3208.html>, consulté le 28/06/2016 à 15h04

rappeur fit appel de cette dernière décision et fut à nouveau relaxé en septembre 2008, relaxe que confirma définitivement la cour de cassation le 25 juin 2010 suite à un nouvel appel du ministère de l'Intérieur[422]. Les victoires du rappeur Hamé dans le procès qui l'opposa à l'institution légitimèrent ainsi la phrase incriminée (« des centaines d'entre nous sont tombés sous les balles de la police ») et peut-être, par extension, le discours de rappeurs engagés sur des sujets similaires.

Une des conséquences du traitement spécifique réservé aux rappeurs politisés dans l'espace public, notamment à la télévision, fut la représentativité nouvelle de certaines de leurs positions et de leurs idées dans ce même espace. En 2003, invité de l'émission *Tout le monde en parle* en marge de la procédure initiée contre lui par le ministère de l'Intérieur, Hamé fut amené à défendre, sur une chaîne publique, sa position quand aux abus policiers qui constituaient l'objet du procès :

> « Il y a une réalité qui est urgent de regarder en face. En vingt-cinq ans, environ deux cent personnes ont trouvé la mort pour avoir croisé le chemin de certains policiers. Et dans la majeure partie des cas, dans l'écrasante majorité des cas, ils avaient moins de vingt-cinq ans, ils étaient issus de quartiers populaires et ils avaient très souvent le tort d'être origine maghrébine ou africaine. Et cette réalité là, visiblement, le ministère de l'Intérieur ne veut toujours pas la regarder en face. Et c'est un constat, c'est pas de la provocation, c'est un constat. […] Le meurtre d'un policier, il est puni, très sévèrement et à juste titre. C'est un être humain qui est mort. Et, dans l'inverse, c'est pas le cas. Pourquoi ?[423] »

Lors de la même émission, Ekoué et Hamé eurent par ailleurs l'occasion de se confronter à un autre invité, Malek Boutih, ancien président de S.O.S. Racisme et actuel responsable des relations institutionnelles de la radio Skyrock, deux institutions vivement critiquées dans les déclarations et les écrits du groupe La Rumeur. En 2004, invité à participer à l'émission à l'occasion de la sortie de son livre *Qu'Allah bénisse la France*, Abd Al Malik eut l'occasion de développer un discours opposé aux positions culturalistes sur l'Islam qui émergeaient à ce moment dans les débats publics : « j'entends : « Islam et laïcité », « Islam et modernité » ; mais en réalité c'est un non-sens tout ça, parce qu'en réalité la spiritualité c'est quelque chose qu'on vit intimement[424] ». Invité de l'émission *Taratata* à l'occasion de la sortie de son album *Gibraltar* (2006), Abd Al Malik réitéra sa position en expliquant les motivations qui l'avaient poussé à écrire le morceau « Les autres » : « J'avais envie de dire avec ce morceau que l'Islam, comme le Judaïsme, comme le Christianisme, c'était avant tout une expérience d'amour, et qu'il était essentiel de ne pas mélanger spiritualité et politique[425] ». Dans

422 Antoine Mairé, « La Rumeur, huit ans de procès contre Nicolas Sarkozy » [En ligne], telerama.fr, 29/06/2010, disponible sur <http://www.telerama.fr/musique/la-rumeur-huit-ans-de-proces-contre-nicolas-sarkozy,57767.php>, consulté le 28/06/2016 à 12h43

423 Tout le monde en parle, « Interview de Ekoué et Hamé du groupe La Rumeur » [En ligne], ina.fr, 07/06/2003, disponible sur <http://www.ina.fr/video/I08324881>, consulté le 29/06/2016 à 16h08

424 Tout le monde en parle, « Interview biographie Abd Al Malik » [En ligne], ina.fr, 08/05/2004, disponible sur <http://www.ina.fr/video/I09244503>, consulté le 29/06/2016 à 17h25

425 Taratata, « Interview Abd Al Malik (2006) » [en ligne], MyTaratata, disponible sur <http://www.mytaratata.com/emission/taratata-n189/video/3114/interview-abd-al-malik-2006>, consulté le 16/06/2016 à 17h30

le même ordre d'idées, sur le plateau de *Tout le monde en parle*, Akhenaton fut quand à lui amené à commenter la polémique née de la publication, en 2006 dans le journal *Charlie Hebdo*, de douze caricatures de Mahomet originellement publiées dans le quotidien danois *Jyllands-Posten* :

> « Je les trouve aussi laides que les caricatures qui étaient faites sur les Juifs dans les années trente, dans l'Allemagne pré-Nazis. Je trouve que c'est raciste, c'est gratuit et ça n'arrange rien à la situation. […] Pourquoi, s'ils avaient vraiment envie de caricaturer, ils n'ont pas pris les mollahs ? Ils pouvaient caricaturer Ahmadinejad ou les mollahs, ça ne pose aucun problème. Du moment où on caricature Mahomet, on prend tous les Musulmans et on les met tous dans le même sac[426] »

Comme cela a été vu, les entretiens menés par des émissions de télévision généralistes eurent tendance à confronter certains artistes de rap à des questions n'ayant pas forcément de rapport avec leur musique. Paradoxalement, l'une des conséquences de ce traitement fut de mettre en valeur et de légitimer certaines de leurs opinions, en leur donnant une audience et une légitimité publique.

Outre leur diffusion dans des émissions de débat, la mise en valeur et l'assimilation des opinions des artistes politisés à une parole publique transparaissent à travers l'accès de certains rappeurs aux colonnes de journaux politiques influents, dans lesquels ils furent amenés à développer un discours sociopolitique relatif à l'actualité. Dans le contexte des émeutes du mois de novembre 2005, le rappeur Médine eut ainsi l'occasion d'écrire une tribune diffusée dans le *Time*[427] dont il détailla trois ans plus tard le contenu dans un entretien donné à *L'Abcdrduson* : « Quand j'ai écrit ça, j'avais mon propre coup de gueule par rapport à ma communauté : la communauté musulmane, mais aussi les gens issus de l'immigration et des quartiers populaires. Je me disais qu'on n'était pas totalement des victimes et qu'on avait une part de responsabilité dans la situation dans laquelle on était[428] ». En septembre 2008, la nouvelle relaxe obtenue par Hamé dans le procès qui l'opposait au ministère de l'Intérieur amena un journaliste du *Monde diplomatique* à consacrer un article entier à « la face moins « admissible » du rap français », c'est-à-dire à sa scène « alternative » et aux éléments de discours contenus dans les textes d'artistes tels que Casey, Rocé, Keny Arkana ou La Rumeur, donnant une exposition nouvelle à leurs opinions sur des sujets tels que le néocolonialisme ou la précarité urbaine. Dans le cadre d'une procédure judiciaire l'opposant à Éric Zemmour, qui porta plainte contre lui pour menace de mort en raison d'une phrase contenue dans le morceau « À force de le dire » (« À force de juger nos gueules les gens le savent / Qu'à la télé souvent les chroniqueurs diabolisent les banlieusards / Chaque fois qu'ça pète on dit que c'est nous / J'met un

426 Tout le monde en parle, « Interview Akhenaton 2 » [En ligne], ina.fr, 18/03/2006, disponible sur <http://www.ina.fr/video/I09232351/interview-akhenaton-2-video.html>, consulté le 29/06/2016 à 16h35

427 Médine, « How much more french can i be ? » [En ligne], time.com, 06/11/2005, disponible sur <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,1126720,00.html>, consulté le 08/07/2016 à 15h42

428 Abcdrduson, « Médine: « Je ne veux laisser aucune faille car on ne me laissera pas le droit à l'erreur » » [En ligne], abcdrduson.com, 30/08/2008, disponible sur <http://www.abcdrduson.com/interviews/medine-table-decoute-interview/>, consulté le 05/01/2016 à 18:40

billet sur la tête de celui qui fera taire ce con d'Éric Zemmour »), Youssoupha eut l'occasion d'écrire, en avril 2009, une tribune dans le journal *Le Monde*, dans laquelle il justifia la phrase incriminée et produit une analyse de la manière dont étaient perçus les rappeurs dans l'espace public :

> « Faire taire Éric Zemmour ? Effectivement. Il n'y a rien d'autre à entendre ou à comprendre ? À moins de s'imaginer que j'ai assez d'influence pour le faire assassiner ou que je suis disposé à le faire. Nous venons de quitter la réalité tangible. Revoilà le fantôme. […] Encore une fois, un rappeur est placé au centre de la polémique. Il faudra le clouer au pilori ou le faire passer à la barre. C'est seulement à cette condition que l'ordre social, médiatique et surtout moral retrouvera son harmonie[429] »

Dans le courant des années 2000, le discours sociopolitique de certains artistes de rap trouvait donc un écho dans les colonnes de journaux politiques influents et alimentait directement le débat public.

Le renforcement de la figure publique du « rappeur engagé » et du caractère légitime de ses idées fut enfin perceptible dans la récupération qu'en firent certains hommes politiques, notamment lors de l'élection présidentielle de 2007. Dès l'année 2006, Diam's afficha son soutien à Ségolène Royal quand l'ancien membre de NTM, Joey Starr, soutint Olivier Besancenot[430]. Le porte-parole de la Ligue Communiste Révolutionnaire faisait par ailleurs figure de pionnier en participant, deux ans plus tôt, à un interlude de l'album *Politikment Inkorrekt* (2004) de Monsieur R. Interrogé, en pleine campagne présidentielle, dans *Le Monde* au sujet de sa participation à « l'association Devoir de mémoire, avec notamment Olivier Besancenot », Joey Starr disait vouloir « légitimer la présence ici d'une troisième génération d'immigrés », « rappeler que le 8 mai 1945, c'est aussi la date des massacres de Sétif en Algérie », « expliquer aux enfants de Kabyles que leurs ancêtres ont construit le métro parisien » et « raconter les colonies, dévoiler les pans occultés de l'histoire de France[431] ». Comme son homologue Diam's, Disiz la Peste afficha son soutien à Ségolène Royal en participant avec elle à deux de ses meetings, à Villepinte et au Stade Charléty[432]. Si l'essentiel des rappeurs qui affichèrent leur soutien à des personnalités politiques s'engagèrent à gauche, ce ne fut pas le cas de Doc Gynéco. Celui-ci soutint le candidat Sarkozy, déclarant notamment lors de l'université d'été de l'UMP, en septembre 2006, que l'ancien ministre incarnait « une idée sociale de droite qui pourrait faire stopper cette idée de vivre toujours avec des aides et de redynamiser des quartiers où les gens

429 Youssoupha, « Ces artistes fantômes que sont les rappeurs français » [En ligne], lemonde.fr, 18/04/2009, disponible sur <http://www.lemonde.fr/idees/article/2009/04/18/ces-artistes-fantomes-que-sont-les-rappeurs-francais_1182286_3232.html>, consulté le 18/07/2016 à 15h01

430 Stéphanie Binet, « On s'en fout des people, on veut des débats politiques » [En ligne], liberation.fr, 05/09/2006, disponible sur <http://www.liberation.fr/evenement/2006/09/05/on-s-en-fout-des-people-on-veut-des-debats-politiques_50361>, consulté le 08/07/2016 à 15h29

431 Véronique Mortaigne, « Joey Starr dans l'arène civique » [En ligne], lemonde.fr, 15/10/2006, disponible sur <http://www.lemonde.fr/culture/article/2006/10/15/joey-starr-dans-l-arene-civique_823568_3246.html>, consulté le 08/07/2016 à 16h13

432 Nago Seck, « Disiz la Peste (ou Disiz Peter Punk) » [En ligne], afrisson.com, 07/02/2007, disponible sur <http://www.afrisson.com/Disiz-la-Peste-Disiz-Peter-Punk-6715.html>, consulté le 15/07/2016 à 17h26

ne vivent à cent pour cent que par des aides sociales[433] ». Certains hommes politiques, percevant l'influence croissante d'artistes de rap dans l'espace public, furent donc amenés dans le courant des années 2000 à récupérer leur image et leurs discours.

Le courant des années 2000 fut ainsi marqué par une croissance en légitimité du rap sur le plan culturel et par la mise en valeur de la parole de certains artistes politisés dans l'espace public. Devenus des musiciens professionnels disposant d'un réseau de diffusion spécialisé auprès du grand public, certains rappeurs furent amenés à collaborer avec des artistes issus de milieux divers et reçurent de nouvelles marques de reconnaissance de la part des institutions et des industries de la culture. Dans les médias généralistes, les représentations sociopolitiques dominantes des années 1990 furent renforcées. Certaines émissions télévisées eurent ainsi tendance à essentiellement inviter des artistes politisés, axant leurs entretiens sur des questions sociopolitiques, à une époque où de nombreux rappeurs exprimaient paradoxalement leur volonté d'être considérés comme des musiciens ou des artistes « à part entière ». Par ailleurs, le traitement général du rap dans l'espace public eut tendance à intégrer des problématiques identitaires et culturelles renvoyant à la fois au discours culturaliste produit au sein de milieux intellectuels et politiques conservateurs et aux thématiques relatives à ces discours contenues dans certains textes de l'époque. Forts d'une médiatisation plus large auprès du grand public et confortés par la mise en valeur, dans l'espace public, des revendications postcoloniales, de nombreux rappeurs engagés sur ces thèmes furent amenés à affirmer leurs opinions lors d'entretiens télévisés ou par l'intermédiaire d'articles écrits dans des journaux politiques influents. En participant plus activement qu'auparavant à des débats politiques inscrits dans l'actualité, ils s'affirmèrent ainsi également comme des personnages publics.

Dans son ensemble, la période correspondant au courant des années 2000 fut marquée par l'émergence de positionnements artistiques originaux, conséquence des transformations qu'induisit la professionnalisation croissante du genre rap et son extension à de nouvelles sphères médiatiques ; par la récurrence, dans les textes, de thématiques relatives à l'identité culturelle, politique et sociale des Français d'origine africaine ou issus des quartiers populaires, généralement inspirées de faits d'actualité et s'inscrivant dans la continuité de certains thèmes utilisés depuis les années 1990 ; par un renforcement, enfin, de la légitimité culturelle du genre rap dans son ensemble et par l'assimilation de certains artistes à des personnages publics, liée d'une part à l'inscription de leur

433 Le Nouvel Obs, « Doc Gynéco soutient Nicolas Sarkozy » [En ligne], nouvelobs.com, 02/09/2006, disponible sur <http://tempsreel.nouvelobs.com/politique/20060902.OBS0190/doc-gyneco-soutient-nicolas-sarkozy.html>, consulté le 08/07/2016 à 16h23

œuvre dans l'actualité et d'autre part à l'émergence et à l'influence nouvelle, dans l'espace public, de discours identitaires, culturalistes et postcoloniaux. Les principaux débats artistiques de la période s'articulèrent autour d'un questionnement quand à l'attitude à adopter vis-à-vis des grands réseaux de production et de diffusion de la musique. Dans la continuité du positionnement *underground* développé au début des années 1990, une partie de la scène professionnelle se fit ainsi critique de la radio Skyrock, dont elle dénonçait le monopole et qu'elle accusait de « formater » le genre rap. Dans une perspective divergente, la majeure partie des artistes intégrés au monde professionnel du rap développa un discours plus libéral, choisissant d'assumer le nouveau statut entrepreneurial que leur conférait ces transformations économiques. Cet état de fait amena à une critique, notamment émise par les membres de la scène dite « alternative », portant sur les décalages qu'induisait l'intégration à l'industrie du disque d'artistes porteurs de thématiques sociopolitiques traditionnellement marquées à gauche. Dans ce contexte, de nouveaux types de démarches émergèrent : certains artistes affichèrent leur ambition d'être traités comme des musiciens « à part entière », déconstruisant l'idée qu'ils devaient incarner un « rôle social » ; d'autres artistes, qui souhaitaient continuer à incarner un discours politique radical, cherchèrent à légitimer le caractère ambivalent de leur démarche en élaborant de nouveaux types de discours. En ce qui concerne les textes, les sujets relatifs à la place politique et sociale des français d'origine africaine furent, comme cela a été vu, particulièrement mis en valeur dans le courant de la décennie. L'utilisation croissante de ces thèmes s'inscrivait dans un contexte marqué à la fois par l'essor, depuis les années 1990, d'idées sécuritaires et xénophobes dans le cadre de débats relatifs à l'immigration africaine, auxquelles certains textes pouvaient constituer une réponse, et par la montée en puissance, durant les années 2000, de revendications postcoloniales dans l'espace public. L'accession des artistes de rap à des réseaux de diffusion plus large et leur force économique nouvelle renforcèrent enfin leur légitimité culturelle, état de fait perceptible à travers l'émergence et le succès de nouveaux médias spécialisés, la réalisation de collaborations avec des artistes issus de milieux plus variés et l'émission plus fréquente de marques de reconnaissance de la part des institutions culturelles. L'effet conjugué de cette évolution et de la dominance, dans l'œuvre de nombreux rappeurs, de thématiques sociopolitiques directement inscrites dans l'actualité, fut la légitimation des opinions de certains artistes et leur assimilation à une parole publique. Certains textes et déclarations médiatiques d'artistes politisés firent en effet réagir des hommes politiques et intellectuels, qui initièrent des débats polémiques relayés dans les médias généralistes. Les opinions conservatrices et culturalistes qui constituaient le fond de ces polémiques influencèrent le traitement médiatique des artistes de rap, plus régulièrement confrontés à des questions portant sur leur identité spirituelle ou culturelle. Malgré ce traitement et le durcissement de la parole conservatrice, la présence médiatique nouvelle

des artistes de rap en général permis à nombre de ceux qui portaient des revendications politiques de faire valoir certaines de leurs opinions dans l'espace public. Certaines d'entre elles furent ainsi développées en détail lors d'entretiens télévisés ou par l'intermédiaire d'articles publiés – parfois par les artistes eux-mêmes – dans des journaux politiques influents. Dans le courant des années 2000, alors que de nombreux rappeurs revendiquaient un statut de musiciens « à part entière », certains d'entre eux s'affirmèrent donc, volontairement ou malgré eux, comme des personnages publics.

Conclusion

L'étude des sources de presse spécialisée a permis d'identifier les discours sur le rap, les positionnements artistiques dominants et leur évolution dans le temps, et ainsi d'organiser la période étudiée en plusieurs moments. La représentation et la définition du rap comme forme musicale contestataire, cela a été montré, fut dans un premier temps le produit de la parole des artistes eux-mêmes. Dans la première moitié des années 1990, la plupart des premiers rappeurs professionnels se rejoignait en effet sur l'idée du « rôle social » qu'aurait dû incarner leur musique. À cette époque, le rap n'était pas encore tout à fait dissocié de la culture hip-hop, perçue comme un « mouvement » supposé remplir un devoir, une utilité sociale, postulat qui s'inscrivait dans la lignée de l'action et du discours artistique et social d'Afrika Bambaataa, fondateur états-unien de la Zulu Nation au début des années 1980. L'environnement et le contexte social dans lequel évoluaient les rappeurs français n'étaient pas semblables à ceux des quartiers afro-américains et cette idée de « rôle social » peinait à être transposée et convertie en action associative réelle – même si quelques artistes furent, par exemple, ponctuellement amenés à animer des ateliers d'écriture dans des quartiers précaires. Cette idée fut en conséquence principalement mise en valeur par le discours des artistes et dans les textes de leurs morceaux, essentiellement articulés autour de thèmes sociaux. La première moitié des années 1990 correspondit aussi à la mise en valeur, par les artistes, d'une marginalité artistique et politique constitutive du positionnement *underground*, qui s'affirma à travers une critique de l'industrie du disque, de la musique populaire et des institutions en général. Notamment défendu par les groupes Assassin et NTM, représentants de « l'ancienne école » du milieu hip-hop parisien, ce positionnement fut remis en question dès le courant de la décennie, au moment ou certains artistes rencontraient un important succès commercial et d'estime auprès du grand public. Certains d'entre eux, à l'instar des membres des groupes IAM et Alliance Ethnik ou de Doc Gynéco affirmèrent leur ambition de vendre des disques, de produire des morceaux dansants et de faire leur promotion à la télévision tout en critiquant les aspects exclusifs du discours de ceux qui disaient rejeter le système industriel. Inscrivant leur œuvre en opposition au positionnement *underground*, décomplexant leur position vis-à-vis de l'industrie du disque, leur discours accompagnait les prémisses de la professionnalisation et du rap. Dans la seconde moitié de la décennie et jusqu'au début des années 2000, à mesure de l'élargissement de la pratique et de l'écoute du rap au sein de sphères de plus en plus larges, se développèrent de nouveaux discours artistiques. L'événement marquant du milieu des années 1990, sans lequel les débats de l'époque ne peuvent être tout à fait compris, fut l'émergence de formes nouvelles empruntées au rap américain : le *gangsta-rap*, qui définissait essentiellement un mode d'écriture – des textes mettant en scène le monde du crime – et le rap *hardcore*, qui

renvoyait surtout à une forme musicale et d'élocution. Inspirés par plusieurs générations de groupes états-uniens qui avaient popularisé l'esthétique *hardcore* (Public Enemy, Mobb Deep...), sans doute marqués par la force provocatrice des textes du Ministère A.M.E.R. – qui s'inspiraient directement de ceux de Public Enemy et dont la radicalité faisait figure d'exception en France au début des années 1990 – un certain nombre de jeunes groupes tels qu'Ideal J, La Rumeur ou Ärsenik incarnèrent la première vague *hardcore* du rap en français. Dans le contexte de l'émergence de ces nouveaux genres, mais essentiellement en opposition au *gangsta-rap* – auquel était alors assimilé, en France, des groupes tels que Lunatic et X-Men – se développa une critique dite « consciente ». Représentée par des rappeurs du début de la décennie (NTM, Fabe) et issus de la nouvelle génération (La Rumeur, La Cliqua, Ärsenik, Fonky Family, Rocé...), celle-ci déplorait les effets, en terme d'image, que pouvaient induire le succès des narrations criminelles auprès du grand public, et mettait en valeur la question du « sens » des textes et du « message » transmis par le rap. Ainsi se comprenait, à travers la formulation de la critique consciente, une forme de transmission de l'idée de « rôle social » que les artistes concernés prétendirent endosser en s'adressant à la jeunesse des périphéries urbaines. Les rappeurs assimilés au *gangsta-rap*, visés par ce discours, développèrent une contre-critique, revendiquèrent le droit au fantasme et à la fiction, tout en mettant en valeur leur authenticité en assurant que les événements qu'ils décrivaient pouvaient aussi faire partie du réel. Un consensus partagé par les artistes de l'époque fut justement cette idée de « réalisme », omniprésente dans les termes utilisés par les auteurs de la critique « consciente », et qui trouvait également un écho dans la forme *hardcore* qui se voulait constituer la retranscription réaliste de la vie d'individus évoluant dans un environnement social violent. La mise en valeur de l'idée de réalisme constituait alors un paradoxe, puisque les artistes qui le mettaient en valeur devenaient progressivement, à cette époque, des artistes professionnels, et s'éloignaient, pour la plupart, de l'environnement qu'ils prétendaient décrire. Le positionnement réaliste se comprenait donc également comme une stratégie d'authenticité. À partir du début des années 2000, le monde social professionnel du rap fut définitivement constitué, disposait de meilleurs moyens de production et bénéficiait d'une exposition plus importante. Dans le courant de la nouvelle décennie, les divergences d'opinion les plus marquantes opposèrent les membres d'une scène dite « alternative » à des artistes qui produisaient un discours décomplexé quand à leur intégration à l'industrie du disque. La radio Skyrock, qui était devenu l'espace le plus important de diffusion du rap en France, fut l'objet de fortes critiques émanant d'artistes qui contestaient son monopole et mettaient en valeur une vision désintéressée de l'art, s'inscrivant quelque part dans la continuité du positionnement *underground* dont ils constataient la disparition avec nostalgie. À contre-courant de cette critique, rejoignant les positions qu'avaient déjà, dans le passé, exprimé des artistes tels que Doc Gynéco, ou

les membres du groupe IAM, se généralisa un discours entrepreneurial décomplexé et un regard « progressiste » quand à l'intégration du rap aux grands réseaux de divertissement culturel. Ce discours était perceptible dans les déclarations d'artistes divers, issus de la première génération (Akhenaton) comme de la seconde (Oxmo Puccino), signés en *major* ou sur un label indépendant. Si le positionnement *underground* était marginalisé vis-à-vis de l'ensemble de la scène professionnelle, la scène alternative qui le défendait fut néanmoins l'auteur d'une critique qui eut sans doute un impact sur le discours des nouvelles générations de rappeurs : elle pointa publiquement du doigt les textes engagés, qu'elle estimait rétrospectivement hypocrites, de groupes de rap désormais intégrés au « système ». En mettant en cause leur authenticité, les auteurs de cette critique témoignaient de la situation paradoxale à laquelle étaient confrontés les artistes récemment intégrés à l'industrie du disque, question qui constituait déjà, à la fin des années 1990, l'une des clés d'explication du positionnement réaliste. Le courant des années 2000 fut en conséquence un nouveau moment de transformation des stratégies d'authenticité développées par les artistes professionnels de rap en France. Certains d'entre eux renièrent complètement l'idée que le rap devait incarner un « rôle social » et demandèrent à être perçus comme des musiciens « à part entière » ; ceux qui souhaitaient continuer à incarner une parole politisée, tout en assumant leurs ambitions professionnelles, furent quand à eux amenés à inventer de nouvelles stratégies d'authenticité, de nouvelles démarches pour justifier ce paradoxe.

L'étude des textes, dans un second temps, a permis d'identifier les thèmes sociopolitiques dominants contenus dans les morceaux de rap à une époque donnée ; d'analyser la manière dont ils étaient entrés en résonance avec des débats soulevés dans l'espace intellectuel, politique et médiatique ; de montrer, enfin, que ces dominantes pouvaient être liées aux discours sur l'art étudiés en premier lieu. Les textes de la première moitié des années 1990, époque qui correspond à l'apogée du positionnement *underground* et de l'idée d'utilité sociale du rap, furent ainsi marqués par la récurrence de thèmes sociopolitiques de gauche (déterminisme social, antiracisme), une critique générale des institutions étatiques (gouvernement, police, armée, justice) et un rejet, d'un point de vue global, du système capitaliste (pacifisme, écologie, tiers-mondisme). Les thèmes abordés par les rappeurs se conformaient alors à l'idée, qu'ils avaient construit en parallèle, d'une forme musicale marginale, anti-système et promotrice de la paix sociale. Ces thématiques entraient par ailleurs en résonance avec un contexte historique et politique particulier marqué par le déclin, depuis les années 1960, des mouvements ouvriers ; par l'essor, lors de la décennie précédente, d'associations antiracistes dans le contexte de l'après-Marche des Beurs (1983) ; par la désaffection généralisée du politique qui avait suivi le tournant libéral initié par la plupart des grandes puissances européennes

dans les années 1970 ; par une actualité internationale, enfin, ponctuée d'événements marquants tels que la guerre du Golfe (1990-1991), les guerres de Yougoslavie (à partir de 1991), l'organisation de la conférence de Rio (1992) ou le génocide au Rwanda (1994). Les thèmes abordés dans les disques de rap de la première moitié des années 1990 se divisaient donc en sujets locaux concrets, les plus prégnants étant ceux de la précarité urbaine et du racisme ordinaire et structurel, et en sujets plus abstraits, théoriques, globaux relatifs à des courants de pensée (humanisme, mondialisme, anticapitalisme) renvoyant à l'expression d'un idéal de société ou à une actualité lointaine. Le discours sociopolitique général du rap en français du début de la décennie était ainsi un discours humaniste et libertaire dont le contenu s'inscrivait dans la continuité d'autres formes de musiques populaires « engagées » à gauche. Les thèmes dominants du rap politisé de la seconde moitié des années 1990 et du début de la décennie suivante furent également le produit d'éléments de contexte artistiques et politiques. L'émergence de nouvelles formes musicales, la critique du *gangsta-rap* ainsi que l'essor général du courant réaliste amenèrent notamment à la récurrence de thématiques dites « conscientes », classables en deux sous-ensembles : les descriptions réalistes d'un environnement précaire anxiogène, et les discours adressés à la jeunesse, empreints d'une vision morale et mettant en valeur des idéaux de travail, de persévérance et de progression sociale. Faisant écho à des événements politiques tels que le meurtre d'Ibrahim Ali (1995), les premiers succès électoraux du Front National, la vague d'attentats perpétrés par le GIA en France (1995-1996), les lois Pasqua (1993) et Debré (1997) sur l'immigration et les conditions de séjour des étrangers en France ou le résultat du premier tour des élections présidentielles du 21 avril 2002, de nombreux textes de cette période traitèrent par ailleurs de la thématique du racisme. Parmi les sujets évoqués figuraient le racisme institutionnel, l'essor du Front National, les politiques sécuritaires de la droite de gouvernement et le traitement médiatique de l'Islam. Se dessina par ailleurs, dans la continuité de cette thématique, l'émergence d'un questionnement identitaire perceptible à travers l'évocation, plus fréquente que lors de la période précédente, de l'histoire des luttes post-coloniales et des luttes d'émancipation afro-américaines. Sur ce sujet, le discours le plus radical fut incarné par les rappeurs *hardcore*, dont le propos et la violence formelle pouvaient être interprétés comme un repli identitaire (mise en valeur du « nous » contre « eux », revanche sur l'histoire, rejet des valeurs républicaines). Toutefois, le travail présenté ici propose une interprétation plus nuancée de cette violence et, considérant le caractère fictionnel et éventuellement fantasmatique des textes de rap en général, ainsi que les procédés caricaturaux et le lexique qu'il employa, fait l'hypothèse du rap *hardcore* comme critique postcoloniale radicale, dont les auteurs se seraient volontairement faits l'incarnation de stéréotypes d'origine coloniale (l'Africain indocile, violent et criminel) afin de mieux les renverser. D'une manière générale, l'évolution la plus notable de cette période fut la

récurrence nouvelle, dans les textes des artistes politisés, de thèmes sociopolitiques directement ancrés dans l'actualité – dans la « réalité » qu'ils mettaient alors en valeur – et l'abandon progressif des thématiques idéalistes plus abstraites, et notamment de l'anticapitalisme. Ces thèmes renvoyaient, comme dans les années 1990, à une critique des institutions, mais s'articulaient désormais autour de deux sujets majoritaires : la précarité et le racisme. Dans le courant des années 2000, cela a été vu, l'intégration du rap à l'industrie du disque fut achevée et, dans ce contexte, les rappeurs écartèrent ou adaptèrent l'idée qu'ils devaient incarner un « rôle social » – il faut rappeler qu'ont été, en conséquence, exclusivement étudiés pour cette troisième et dernière période les textes de « rap politique » au sens d'un sous-genre intégré à un ensemble « rap » désormais beaucoup plus hétérogène[434]. Dans la continuité de la période précédente, les artistes politisés du courant des années 2000 continuèrent à faire écho, dans leur œuvre, à des débats politiques inscrits dans l'actualité. Dans le contexte de la survenue de divers attentats islamistes, tels ceux de Manhattan (2001), de Madrid (2004) et de Londres (2005), la focalisation sur le Moyen-Orient et la construction fréquente de représentations erronées et d'amalgames sur l'Islam dans l'espace médiatique suscita une critique dans un certain nombre de textes. En filigrane de cette critique se comprenait aussi, par exemple dans l'œuvre de rappeurs tels qu'Ali, Médine ou Kery James, un questionnement relatif à la place des Musulmans en France. Dans un second temps, les textes de cette époque furent marqués par le thème de l'histoire moderne et contemporaine des relations entre l'Europe et l'Afrique. En évoquant, du point de vue des dominés, l'histoire de l'esclavage, de la colonisation, des indépendances, du néo-colonialisme et de l'immigration, en faisant référence à Aimé Césaire et Frantz Fanon, de nombreux rappeurs affirmèrent la critique postcoloniale qui avait émergé dans les textes lors de la période précédente. Dans un contexte, enfin, où les discours identitaires et culturalistes influençaient les plus hauts sommets de l'État, en témoigne un certain nombre de projets de lois et de débats initiés durant la carrière de Nicolas Sarkozy (ministre de l'Intérieur à partir de 2002 et président de la République à partir de 2007), les questionnements sur la place politique et sociale des Français d'origine africaine constituèrent le dernier thème dominant du « rap politique » ; ils s'articulèrent autour d'une dénonciation du racisme institutionnel, d'un questionnement du concept d'intégration et, dans la continuité des thèmes « conscients » de la décennie précédente, de la valorisation d'un idéal de travail et de persévérance individuel ou social. Ainsi, l'étude des textes du courant des années 2000 tend à appuyer l'idée de la construction d'un sous-genre « rap politique », ayant affirmé son identité artistique et politique en se faisant l'auteur et le relais d'une parole d'opposition aux discours identitaires, conservateurs et culturalistes.

L'étude des sources de presse généraliste, enfin, a permis d'analyser les modes de

434 Les constats produits à partir de cette période ne concernent donc pas le rap dans son ensemble.

représentation du rap dans les médias, l'évolution de sa légitimité culturelle et l'influence de ses thèmes sociopolitiques dans l'espace public. Dans la première moitié des années 1990, le rap fut un objet médiatique marginal, essentiellement représenté à travers un prisme sociopolitique et associé à la « banlieue ». Cette forme musicale nouvelle suscita en premier lieu un certain mépris dans le milieu du journalisme culturel, qui le percevait comme une mode, critiquait l'usage du *sampling* ou la forme de ses textes ; ce traitement était toutefois contrebalancé par celui de quelques médias spécialisés, parmi lesquels le magazine *L'Affiche*, qui émergèrent à cette époque et au sein desquels artistes et journalistes eurent l'occasion d'exprimer un point de vue alternatif. En outre, malgré leur marginalisation dans les médias spécialisés, de nouveaux succès commerciaux auprès du grand public permirent à quelques artistes de bénéficier de la reconnaissance de l'industrie du disque. Dans la presse généraliste, le rap n'eut que très épisodiquement sa place dans les pages « culture » et fut plus souvent traité à travers un angle sociopolitique. Ainsi, des journaux de gauche tels que *Libération* ou *Le monde diplomatique* en firent tantôt, dans la continuité du travail pionnier du sociologue Georges Lapassade, l'expression d'un « malaise social », tantôt l'étendard d'une « société multiculturelle ». Dans l'ensemble des médias généralistes, le contenu musical et sociopolitique du rap fut ainsi globalement ignoré, à l'inverse de quelques polémiques initiées en réaction au discours de certains artistes. Certaines opinions radicales sur l'institution policière, exprimées hors du cadre discographique par quelques artistes de rap, constituèrent en effet le déclencheur de plaintes déposées à leur encontre par des syndicats policiers et par le ministère de l'Intérieur. En associant les rappeurs du Ministère A.M.E.R à une bande criminelle organisée, des journaux tels que *Le canard enchaîné* ou *France-soir* se firent au même moment le relais de fantasmes sécuritaires associant rap, banlieue et immigration. Au début des années 1990, d'une manière générale, le rap fut ainsi principalement traité au travers de prismes sociopolitiques, tantôt progressistes, tantôt conservateurs, qui se rejoignaient dans leur assimilation du rap à la « banlieue ». Pour réagir à ce traitement polémique, les artistes ne disposaient que de l'espace discographique ou des pages que leur mettaient à disposition quelques rares journaux spécialisés ; leur parole était donc, à cette époque, confinée à la marge de l'espace public. À partir de la seconde moitié des années 1990, les artistes de rap avaient entamé leur transition vers le professionnalisme, et virent progressivement s'accroître leur exposition médiatique. Les rappeurs professionnels bénéficièrent en premier lieu de l'émergence et de l'essor de la radio Skyrock, qui devint en quelques années leur espace de diffusion privilégié et contribua à l'évolution de leur statut, en soutenant par exemple l'organisation d'un concert collectif de grande ampleur au Stade de France en 2002. Cette radio, qui privilégiait une approche économique libérale de la musique, pris rapidement le pas sur des journaux spécialisés confrontés au déclin économique du secteur de la presse. En outre, malgré le succès grandissant du

rap auprès du grand public, le monde institutionnel ne reconnaissait encore que peu sa légitimité culturelle. Cette époque fut dans un second temps marquée par un renforcement des discours conservateurs et xénophobes portés sur le rap, notamment par des hommes politiques d'extrême-droite. Celui-ci s'expliquait notamment par la montée en puissance des idées du Front National ; outre les succès électoraux que remporta le parti, son influence sur le monde politique fut par exemple illustrée à travers la nouvelle loi sur l'immigration que fit promulguer le ministre Jean-Louis Debré en 1997. En réaction à des projets politiques qu'ils estimaient xénophobes, de nombreux rappeurs participèrent d'ailleurs à l'élaboration de compilations telles que le *11'30 contre les lois racistes* (1997) et les différents volumes de *Sachons dire non* (1998, 2001, 2002). Malgré la persistance d'un discours « progressiste » sur le rap axé sur l'idée de mise en valeur des « cultures urbaines », les opinions défendues par l'extrême-droite avaient donc, à cette époque, une certaine influence dans l'espace public, et cette période fut également marquée par la tenue de nouveaux procès opposant des artistes de rap à des institutions politiques. En 1997, les groupes Ministère A.M.E.R. et NTM furent définitivement condamnés dans le cadre des procédures judiciaires qui avaient été menées à leur encontre deux ans auparavant ; en 2002, le ministre Nicolas Sarkozy porta plainte pour diffamation à l'encontre du rappeur Hamé, mettant en cause une tribune, parue dans un fanzine, portant sur la question des abus policiers ; en 2003, enfin, le même ministre condamna publiquement le contenu, qu'il estimait « raciste », d'un texte du groupe Sniper intitulé « La France », reprenant à son compte la thématique du « racisme anti-blanc » jusqu'alors confinée aux milieux d'extrême-droite. À partir de la seconde moitié des années 1990, alors que le genre rap gagnait progressivement en légitimité sur le terrain économique, culturel et médiatique, certains rappeurs furent ainsi la cible de discours conservateurs et culturalistes. Ils ne disposaient, comme au début de la décennie, que de l'espace discographique pour répondre à ces discours ; leurs disques atteignaient néanmoins un public de plus en plus large. Dans le courant des années 2000, le rap acheva son intégration à l'industrie du disque et constituait, au moins sur le plan économique, un genre musical de premier plan. Profitant de l'influence de la radio Skyrock, quelques artistes connurent un succès commercial inédit, à l'instar de Diam's et de l'album *Dans ma bulle* qui termina en tête du classement des ventes musicales de l'année 2006. La légitimité culturelle du genre rap, dans son ensemble, progressa à la faveur du développement de nouveaux médias spécialisés sur internet (*L'Abcdrduson*, *Booska-P*), de collaborations avec des artistes issus de milieux divers (Kourtrajmé, Chris Macari, Charles Aznavour…) et de l'émission de marques de reconnaissance de la part du milieu universitaire et des institutions de la culture. Malgré la progression de sa légitimité culturelle et alors qu'il devenait de plus en plus hétérogène, tant sur le plan musical que textuel, le rap fut encore la cible, dans le courant des années 2000, de discours conservateurs et culturalistes.

Dans un contexte marqué par les attentats de Manhattan (2001) et par la mise en question, dans le débat public, de la théorie du « choc des civilisations », une partie des médias généralistes adopta un traitement particulier vis-à-vis des artistes de rap. Dans une émission telle que *Tout le monde en parle*, diffusée à une heure de forte audience sur le service public, la majorité des rappeurs conviés fut ainsi amenée à alimenter des débats relatifs à des sujets tels que l'intégration ou la place de l'Islam en France. Dans ce contexte et à la suite des émeutes de novembre 2005, quelques intellectuels et hommes politiques alimentèrent encore le discours culturaliste, désormais étendu à la droite traditionnelle, en associant par exemple les textes de rap à une « haine de l'Occident » (Alain Finkielkraut) ou en en faisant le moteur des émeutes précédemment citées (François Grosdidier). Toutefois, dans le cadre d'un essor des revendications postcoloniales en France et suite aux victoires successives obtenues par Hamé dans le procès qui l'opposa à Nicolas Sarkozy, l'opinion des rappeurs engagés sur le thème du postcolonialisme devint de plus en plus légitime dans l'espace public. Ces artistes bénéficièrent à la fois de la mise en avant, par des personnalités politiques reconnues, de ces thématiques, mais également du traitement particulier que leur réservait les médias généralistes. Le choix effectué par ces derniers d'impliquer des artistes politisés dans des débats culturalistes eut en effet la conséquence, paradoxale, de donner à leurs opinions une influence et une exposition nouvelle. L'exposition et la légitimation progressive des thèmes postcoloniaux dans l'espace public, ainsi que leur utilisation par certains artistes, contribuèrent ainsi à la construction d'une image publique du « rappeur engagé », état de fait qui s'observe par exemple à travers l'accès de certains artistes aux colonnes de journaux politiques influents ou par le soutien qu'affichèrent certains d'entre eux à des candidats à l'élection présidentielle de 2007. Dans le courant des années 2000, le genre rap fut ainsi la cible de discours culturalistes qui influencèrent son traitement médiatique ; bénéficiant de nouveaux espaces d'expression publique, certains artistes politisés eurent néanmoins l'occasion d'exprimer leurs opinions dans un cadre plus légitime.

La période étudiée dans le cadre de ce travail – qui s'étend approximativement des prémisses à l'achèvement de l'intégration du rap à l'industrie professionnelle de la musique – fut donc, en conclusion, marquée par la construction du « rap politique » comme un sous-genre ; par une concentration progressive, dans l'œuvre des artistes assimilés à ce courant, de thématiques relatives à l'identité des individus d'origine africaine en France et au fait colonial ; par la construction médiatique, enfin, d'une image du rap comme « musique engagée » et par l'assimilation de certains rappeurs politisés à des personnages publics qui devinrent, en conséquence, acteurs du débat politique. Du point de vue du monde professionnel du rap, « l'engagement » fut compris comme un discours d'authenticité ; dominant au début des années 1990, il fut remis en question à mesure du

succès commercial du genre. Dans les textes, cet engagement se matérialisa par des prises de position diverses, relatives à des intérêts individuels pour l'histoire et la politique qu'influencèrent éventuellement les discours artistiques évoqués ci-avant ; essentiellement articulé autour de thèmes sociopolitiques idéalistes globaux et de questions de précarité et de racisme au début des années 1990, il précisa son objet sur ces dernières thématiques pour finalement construire, dans le courant des années 2000, une véritable critique postcoloniale. Dans l'espace public, les approches et les représentations du rap furent polarisées autour des discours « progressistes » et « conservateurs » des médias généralistes qui assimilèrent tout au long de la période l'œuvre et le discours des artistes de rap à des questions sociopolitiques relatives à la banlieue et à l'immigration ; l'existence effective d'un courant de rap politisé, producteur d'un discours relatif à ces questions, amena à la consécration médiatique de quelques artistes progressivement assimilés à des personnages publics, producteurs d'une parole politique légitimée par sa place et son exposition nouvelle.

Outre les réponses, détaillées ci-avant, à la problématique à laquelle cette étude se proposait de répondre, son développement a aussi permis d'ouvrir des pistes des réflexion quand aux processus historiques de définition du rap comme une « musique engagée », montrant que cette définition avait été le produit d'une imbrication entre les différents discours artistiques produits par les rappeurs, des éléments d'histoire et d'actualité politique et les modes de traitement et de représentation du rap dans l'espace public. En consacrant le tiers de son développement à une analyse des textes des morceaux de rap, ce travail a par ailleurs montré que ceux-ci renvoyaient régulièrement aux débats artistiques et politiques de leur temps et qu'ils pouvaient, à ce titre, constituer un objet d'étude historique et littéraire au même titre que n'importe quelle autre production textuelle créative. En consacrant un autre tiers de son approche à l'analyse du discours des musiciens, cette étude a également montré que l'histoire du rap en France avait été traversée par des prises de position divergentes, inscrites dans la continuité de débats intellectuels séculaires sur l'utilité de l'art, et que ces discours pouvaient en conséquence également constituer un objet d'étude pour la philosophie et pour l'histoire de l'art. En consacrant son dernier tiers à l'analyse du rap comme objet de discours publics et à son traitement médiatique, le travail présenté ici a enfin démontré que celui-ci pouvait constituer un objet d'étude pour l'histoire sociale et politique.

Bibliographie

Histoire du rap

Hugues Bazin, *La culture hip-hop,* Paris, Desclée de Brouwer, 1995, 306 p.
Laurent Béru, « Le rap français, un produit musical postcolonial ? », *Volume !*, 6 : 1-2, 2009, 61-79.
Christian Béthune, *Le rap : une esthétique hors la loi*, Autrement, Paris, 1999, 245 p.
Christian Béthune, « Sites technologiques, panoramas sonores : les univers esthétiques du rap et de la musique techno », *Volume !*, 1 : 2, 2002, 43-58.
Christian Béthune, « Le franchissement de l'Atlantique », *Volume !*, 3 : 2, 2004, 19-27.
Christian Béthune, « Le hip hop : une expression mineure », *Volume !*, 8 : 2, 2011, 161-185.
Thomas Blondeau, *Combat rap : 25 ans de hip-hop*, Bordeaux, Le Castor Astral, 2007, 214 p.
Olivier Cachin, *L'offensive rap*, Paris, Gallimard, 1996, 112 p.
Pierre-Alain Clément, « La signification du politique dans le rap. L'exemple du « rap de fils d'immigrés » (1997-2012) », *Cultures & conflits*, 97, 2015, 123-141.
Puma Clyde, *Le rap français*, Paris, Hors Collection, 1997, 78 p.
Maxence Déon, « L'échantillonnage comme choix esthétique. L'exemple du rap », *Volume !*, 8 : 1, 2011, 277-301.
Karim Hammou, *Batailler pour un chant : la construction d'une culture professionnelle musicienne du rap français*, Thèse de doctorat en sociologie, sous la direction de Emmanuel Pedler, Paris, EHESS, 2009, 648 p.
Karim Hammou, « Des raps en français au « rap français ». Une analyse structurale de l'émergence d'un monde social professionnel », *Histoire et mesure*, XXIV : 1, 2009, 73-108.
Karim Hammou, *Une histoire du rap en France*, Paris, La Découverte, 2012, 304 p.
Jean-Marie Jacono, « Ce que révèle l'analyse musicale du rap : l'exemple de « Je danse le mia » d'IAM », *Volume !*, 3 : 2, 2004, 43-53.
Morgan Jouvenet, *Rap, techno, électro... le musicien entre travail artistique et critique sociale*, Paris, éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2006, 290 p.
Anthony Pecqueux, « La violence du rap comme *katharsis* : vers une interprétation politique », *Volume !*, 3 : 2, 2004, 55-70.
Anthony Pecqueux, « Le rap comme pratique chansonnière. Réponse à Christophe Rubin », *Volume !*, 4 : 1, 2005, 151-154.
Vincent Piolet, *Regarde ta jeunesse dans les yeux : La naissance du hip-hop français, 1980-1990*, Paris, Le Mot et le Reste, 2015, 368 p.
Thomas Ravier, « Booba ou le démon des images », *La Nouvelle Revue française*, 567, 2003, 37-56.
Thomas Ravier, « *Panthéon,* de Booba », *La Nouvelle Revue française*, 571, 2004, 314-317.
James G. Spady, *Street conscious rap*, Philadelphie, Black History Museum Pub., 1999, 568 p.
Mylenn Zobda-Zebina, « Dancehall aux Antilles, rap en France hexagonale », *Volume !*, 6 : 1-2, 2009, 47-59.

Histoire du rap (en ligne)

Karim Hammou, « Rapper en 1989 : le Deenastyle (1) » [En ligne], hypotheses.org, 12/01/2010, disponible sur <http://surunsonrap.hypotheses.org/189>
Karim Hammou, « 1986, terrain vague de La Chapelle » [en ligne], hypotheses.org, 14/07/2010, disponible sur <http://surunsonrap.hypotheses.org/1436>
Karim Hammou, « Une histoire du rap en France. Postface à l'édition 2014 » [En ligne], hypotheses.org, 09/05/2014, disponible sur <http://surunsonrap.hypotheses.org/2860>

Karim Hammou, « Le deuxième marché mondial... vraiment ? » [En ligne], hypotheses.org, 14/07/2014, disponible sur <http://surunsonrap.hypotheses.org/3038>
Guillaume Lessard, « Du gangsta rap au hip-hop conscient : subversions et alternatives critiques en réponse aux mythes américains » [en ligne], researchgate.net, 2014, disponible sur <http://www.researchgate.net/publication/274708172_Du_gangsta_rap_au_hiphop_conscient__Subversions_et_alternatives_critiques_en_rponse_aux_mythes_amricains>
Olivia Maironis, « Skyrock et l'émergence du rap français » [en ligne], industrie-culturelle.fr, disponible sur <http://industrie-culturelle.fr/industrie-culturelle/skyrock-emergence-rap-francais/>

Histoire de la musique enregistrée

Marc Bourreau et Benjamin Labarthe-Piol, « Crise des ventes de disques et téléchargements sur les réseaux peer-to-peer. Le cas du marché français », *Réseaux*, 5 : 139, 2006, 105-144.
Malek Bouyahia, « Ceci n'est pas une musique noire ! », *Volume !*, 8 : 2, 2011, 5-10.
Alexandre Coutant et Thomas Stenger, « Les médias sociaux : une histoire de participation », *Le Temps des médias*, 1 : 18, 2012, 76-86.
Franck Freitas, « « Blackness à la demande » », *Volume !*, 8 : 2, 2011, 93-121.
Gérôme Guibert, « De l'originalité du travail de Philip Tagg, pionnier des popular music studies », *Volume !*, 6 : 1-2, 2009, 162-167.
Christine Leteinturier, « La musique sur Internet, entre effets de génération et paradoxe social : quelques pistes », *Le Temps des médias*, 1 : 22, 2014, 164-174.
Ursula Mathis-Moser et Birgit Mertz-Baumgartner (dir.), *La chanson française contemporaine. Politique, société, médias. Actes du symposium du 12 au 16 juillet 1993 à l'université d'Innsbruck*, Innsbruck, Verlag des Instituts für Sprachwissenschaft der Universität Innsbruck, 1995, 356 p.
Emmanuelle Olivier, « Musiques et globalisation : « techno-logiques » de la création musicale », *Le Temps des médias*, 1 : 22, 2014, 134-148.
Emmanuel Parent, « De l'actualité toujours renouvelée du « doute radical » sur ce qui est noir dans les musiques noires », *Volume !*, 6 : 1-2, 2009, 168-170.
Yves Raibaud, « Peut-on parler de musique noire ? », *Volume !*, 6 : 1-2, 2009, 171-175.
Franck Rebillard, « Du Web 2.0 au Web2 : fortunes et infortunes des discours d'accompagnement des réseaux socionumériques », *Hermès, La Revue*, 1 : 59, 2011, 25-30.
Franck Rebillard, « La genèse de l'offre commerciale grand public en France (1995-1996) : entre fourniture d'accès à l'Internet et services en ligne « propriétaires » » , *Le Temps des médias*, 1 : 18, 2012, 65-75.
Philip Tagg, « Lettre ouverte sur les musiques « noires », « afro-américaines » et « européennes » », *Volume !*, 6 : 1-2, 2009, 135-161.

Histoire coloniale et postcoloniale

Jean-Loup Amselle, *L'ethnicisation de la France*, Paris, Lignes, 2011, 144 p.
Marie-Claude Blanc-Chaléard, *Histoire de l'immigration*, Paris, La Découverte, 2001, 128 p.
Pascal Blanchard, Nicolas Bancel et Sandrine Lemaire (dir.), *La fracture coloniale*, Paris, La Découverte, 2005, 311 p.
Pascal Blanchard, *La France noire. Trois siècles de présence des Afriques, des Caraïbes, de l'océan indien et d'Océanie*, Paris, La Découverte, 2011, 360 p.
Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme suivi de Discours sur la Négritude*, Paris, Présence Africaine, 2011, 92 p.
Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, Paris, La Découverte, 2002, 311p.
Frantz Fanon, *Pour la révolution africaine. Écrits politiques*, Paris, La Découverte, 2006, 224 p.

Paul Gilroy, *L'Atlantique noir : modernité et double conscience*, Paris, Amsterdam, 2010, 333 p.
Abdellali Hajjat, *Les frontières de l'« identité nationale ». L'injonction à l'assimilation en France métropolitaine et coloniale*, Paris, La Découverte, 2012, 344 p.
Abdellali Hajjat et Marwan Mohammed, *Islamophobie. Comment les élites françaises fabriquent le « problème musulman »*, Paris, La Découverte, 2013, 190 p.
Pap Ndiaye, *La condition noire*, Paris, Calmann-Lévy, 2008, 435 p.
Edward Saïd, *L'orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, 392 p.

Philosophie

Jean-Paul Sartre, *Situations 3. Littérature et engagement, février 1947-avril 1949*, Paris, Gallimard, 2013, 462 p.
Richard Shusterman, *Chemins de l'art : transfiguration, du pragmatisme au zen*, Marseille, Al-dante, 2013, 85 p.
Simone Weil, *La pesanteur et la grâce*, Paris, Plon, 1948, 186 p.

Autres

Seydou Camara, « La tradition orale en question », *Cahiers d'études africaines*, 36 : 144, 1996, 763-790.
Thierry Paquot, *L'espace public*, Paris, La Découverte, 2009, 128 p.
Caroline Sägesser, « Les résultats des élections européennes de juin 1999 », *Courrier hebdomadaire du CRISP*, 13 : 2000 , 1-47.
Alain-Gérard Slama, « Albert Thibaudet, père de l'histoire littéraire des idées », *Le Débat*, 150, 2008, 97-102.

Inventaire des sources

Imprimés

Numéros de presse spécialisée

L'Affiche, n°25, 1990
L'Affiche, n°29, mai 1991
L'Affiche, n°43, novembre 1992
L'Affiche, n°9, novembre 1993
L'Affiche, n°12, mars 1994
L'Affiche, n°19, novembre 1994
L'Affiche, n°20, décembre 1994/janvier 1995
L'Affiche, n°22, mars 1995
L'Affiche, n°24, mai 1995
L'Affiche, n°33, avril 1996
L'Affiche, n°34, mai 1996
L'Affiche, n°36, juillet/août 1996
L'Affiche, n°40, novembre 1996
L'Affiche, n°43, mars 1997
L'Affiche, n°44, avril 1997
L'Affiche, n°45, mai 1997
L'Affiche, n°53, février 1998
L'Affiche, n°54, avril 1998
L'Affiche, n°58, août 1998
L'Affiche, n°61, novembre 1998
L'Affiche, n°65, février 1999
L'Affiche, n°67, avril 1999
L'Affiche, n°73, octobre 1999
L'Affiche, n°74, novembre 1999
L'Affiche, n°76, janvier 2000
L'Affiche, n°86, novembre 2000
L'Affiche, n°90, mars 2001
L'Affiche, n°93, juin 2001
L'Affiche, n°94, juillet 2001

Articles de presse généraliste

Rabah Mezouane, « Le rap, complainte des maudits », *Le monde diplomatique*, décembre 1990, pp.4-5
Pierre Armand, « Retrouver la violente beauté de la symphonie urbaine », *Le monde diplomatique*, novembre 1991, p.28

Sources discographiques

Collectif, *Rapattitude*, Virgin, 30767, 1990
IAM, *...de la planète Mars*, Virgin, 30834, 1991
MC Solaar, *Qui sème le vent récolte le tempo*, Polydor, 511 133-2, 1991
NTM, *Authentik*, Epic, 467994 2, 1991
Assassin, *Le futur que nous réserve-t-il ? (Vol. 1)*, Delabel, 31116, 1992
Assassin, *Le futur que nous réserve-t-il ? (Vol. 2)*, Delabel, 31117, 1992
Ministère A.M.E.R., *Pourquoi tant de haine ?*, Musidisc, 109172, 1992
IAM, *Ombre est lumière*, Delabel, 7243 8 392902 3, 1993
NTM, *1993... j'appuie sur la gâchette*, Epic, 473630 2, 1993
IAM, *Ombre est lumière (réédition)*, Delabel, 839990 2, 1994
MC Solaar, *Prose combat*, Polydor, 521 289-1, 1994
Ministère A.M.E.R., *95200*, Musidisc, 112742, 1994
Akhenaton, *Métèque et mat*, Delabel, 7243 8 40784 2 3, 1995
Assassin, *L'homicide volontaire*, Delabel, 7243 8 40393 2 5, 1995
Collectif, *La Haine : musiques inspirées du film*, Delabel, 7243 8 44231 2 4, 1995
Fabe, *Befa surprend ses frères*, Unik Records, Shaman, 528119-2, 1995
Les Sages Poètes de la Rue, *Qu'est-ce qui fait marcher les sages ?*, Wotre Music, 122102, 1995
NTM, *Paris sous les bombes*, Epic, 478432 2, 1995
Collectif, *Hostile 1996*, Hostile Records, 7243 8422022 8, 1996
Doc Gynéco, *Première consultation*, Virgin, 7243 8 415172 0, 1996
Ideal J, *O'riginal MC's sur une mission*, Night & Day, 023, 1996
Yazid, *Je suis l'arabe*, PIAS France, 335, 1996
Collectif, *11'30 contre les lois racistes*, Crépuscule France, 1039, 1997
Collectif, *Ma 6-T va cracker (Bande originale du film)*, Crépuscule France, 1041, 1997
East, *Eastwoo (Maxi)*, Small, 665057-2, 1997
Fabe, *Le fond et la forme*, Unik Records, Shaman, 534 618 2, 1997
IAM, *L'école du micro d'argent*, Delabel, 7243 8 44000 2 6, 1997
Kheops, *Sad hill*, Sad Hill Records, Delabel, 7243 8 45108 2 4, 1997
La Rumeur, *Premier volet : le poison d'avril*, FUAS Music, 001, 1997
Mafia Trece, *Cosa nostra*, M13 Records, 176662, 1997
Nèg' Marrons, *Rue case nègres*, Small, 487256-2, 1997
Passi, *Les tentations*, V2, 1000962, 1997
Rocca, *Entre deux mondes*, Arsenal Records, 0011, 1997
Ärsenik, *Quelques gouttes suffisent*, Delabel, Hostile Records, 7243 846077 2 2, 1998
Fabe, *Détournement de son*, Small, 491661-2, 1998
Fonky Family, *Si Dieu veut...*, Small, 489513-2, 1998
Ideal J, *Le combat continue*, Arsenal Records, 0019, 1998
KDD, *Résurrection*, Columbia, 489 635 2, 1998
La Rumeur, *Deuxième volet : le franc-tireur*, FUAS Music, 004, 1998
N.A.P., *La fin du monde*, BMG France, 74321 61395 2, 1998
NTM, *Suprême NTM*, Epic, 489766 2, 1998
Shurik'n, *Où je vis*, Delabel, Côté Obscur, 7243 8 45961 2 5, 1998
X-Men, *Jeunes, coupables et libres*, Universal, 84259, 1998
Collectif, *Première classe vol. 1*, Première Classe, Särcélite Miziks, 7243 8473132 8, 1999
Diam's, *Premier mandat*, Reel Up, EMI Music France, 499 193 2, 1999
Zoxea, *À mon tour d'briller*, WEA Music, 3984 26410 2, 1999
Disiz la Peste, *Le poisson rouge*, Nouvelle Donne Music, 549 407-2, 2000
Fabe, *La rage de dire*, Small, 498256-2, 2000

KDD, *Une couleur de plus au drapeau*, Columbia, 497 767 2, 2000
Lunatic, *Mauvais œil*, 45 Scientific, 8573 85530-2, 2000
Monsieur R, *AntiCONstitutionnellement*, XIII Bis Records, 527784 2, 2000
Nèg' Marrons, *Le bilan*, Small, 497766-2, 2000
Scred Connexion, *Scred selexion 99/2000*, Scred Connexion, Chronowax, 04, 2000
Kery James, *Si c'était à refaire*, Warner Music France, 092 7 42986 2, 2001
MC Solaar, *Cinquième as*, Sentinel Ouest, 857386629-2, 2001
Passi, *Genèse*, V2, 1013612, 2001
Sheryo, *Le salaire de la galère (Maxi)*, Anfalsh Productions, S2G2001, 2001
Sniper, *Du rire aux larmes*, Desh Musique, East West, 8573 86369 2, 2001
113, *Dans l'urgence*, Small, 507584-9, 2002
Akhenaton, *Black album*, Delabel, 7243 8 12827 2 4, 2002
Ärsenik, *Quelque chose a survécu*, Hostile Records, 7243 8100612 2, 2002
Booba, *Temps mort*, 45 Scientific, 7432 191816 2, 2002
La Rumeur, *L'ombre sur la mesure*, EMI Music France, 72435387862 7, 2002
IAM, *Revoir un printemps*, Delabel, 5929372, 2003
La Rumeur, *Nous sommes les premiers sur... (maxi)*, Capitol Music, 72435524756 8, 2003
MC Jean Gab'1, *Ma vie*, Dooeen' Damage, 7243 5900092 3, 2003
Nèg' Marrons, *Héritage*, Small, 513316 2, 2003
Sniper, *Gravé dans la roche*, Desh Musique, East West, 2564 60242-2, 2003
Booba, *Panthéon*, Tallac Records, 981906-5, 2004
Kery James, *Savoir & vivre ensemble*, Naïve, 801111, 2004
La Rumeur, *Regain de tension*, EMI Music France, 7243 8 63439 2 5, 2004
Médine, *11 septembre, récit du 11ème jour*, DIN Records, 011, 2004
Passi, *Odyssée*, V2, 1024958, 2004
Ali, *Chaos & harmonie*, 45 Scientific, 203, 2005
Kery James, *Ma vérité*, Up Music, 256462206 2, 2005
Lino, *Paradis assassiné*, EMI Music France, 0946 3 32913 2 4, 2005
Médine, *Jihad : le plus grand combat est contre soi-même*, DIN Records, 013, 2005
Sinik, *La main sur le cœur*, Warner Music France, 256463000-2, 2005
Youssoupha, *Éternel recommencement*, Bomayé Musik, 0049, 2005
Abd Al Malik, *Gibraltar*, Atmosphériques, 983790-2, 2006
Axiom, *Axiom*, Universal Licensing Music, 984 337-1, 2006
Booba, *Ouest side*, Tallac Records, 6024983-66165, 2006
Casey, *Ennemi de l'ordre*, Dooeen' Damage, Anfalsh Productions, DDCASEY001/1, 2006
Casey, *Tragédie d'une trajectoire*, Dooeen' Damage, Anflash Productions, Non renseigné, 2006
Médine, *Table d'écoute*, DIN Records, 017, 2006
Rocé, *Identité en crescendo*, No Format, 983 919-7, 2006
Sefyu, *Qui suis-je ?*, G-Huit, Because Music, 3114152, 2006
Sniper, *Trait pour trait*, Desh Musique, Warner Music France, 2564-63464-2, 2006
IAM, *Saison 5*, Polydor, 984 766-7, 2007
Idir, *La France des couleurs*, Saint George, 88697097982, 2007
La Rumeur, *Du cœur à l'outrage*, La Rumeur Records, 6133252, 2007
Mafia K'1 Fry, *Jusqu'à la mort*, Menace Records, 312 193 2, 2007
Rockin' Squat, *Too hot for TV*, Livin' Astro, Non renseigné, 2007
Youssoupha, *À chaque frère*, Bomayé Musik, Hostile Records, 0946 3908210 0, 2007
Abd Al Malik, *Dante*, Polydor, 531 279 5, 2008
Kery James, *À l'ombre du show-business*, Up Music, 2564695998, 2008
Médine, *Arabian panther*, Because Music, 5772409, 2008
Sefyu, *Suis-je le gardien de mon frère ?*, G-Huit, Because Music, 5772326, 2008
Tunisiano, *Le regard des gens*, Desh Musique, Columbia, 88697229442, 2008

Sources écrites en ligne

Bases de données

Discogs, *Database and Marketplace for Music on Vinyl, CD, Cassette and More* [en ligne], disponible sur <http://www.discogs.com/>
Genius, *Genius : Annotate the World* [en ligne], disponible sur <http://www.genius.com/>
Ina, *Ina.fr : vidéo, audio, radio et publicité* [En ligne], disponible sur <http://www.ina.fr/>
Wikipédia, *Wikipédia, l'encyclopédie libre* [En ligne], disponible sur <http://fr.wikipedia.org/>
Wikipedia, *Wikipedia, the free encyclopedia* [En ligne], disponible sur <https://en.wikipedia.org>
YouTube, *YouTube* [En ligne], disponible sur <https://www.youtube.com>

Articles de presse généraliste en ligne

Laurent Rigoulet, « MC Solaar, maître rap à la Belle de Mai. Le chanteur a animé un atelier d'écriture dans une cité marseillaise » [En ligne], liberation.fr, 06/05/1995, disponible sur <http://next.liberation.fr/culture/1995/05/06/mc-solaar-maitre-rap-a-la-belle-de-mai-le-chanteur-a-anime-un-atelier-d-ecriture-dans-une-cite-marse_133378>, consulté le 14/04/2016 à 12:39
Franck Johannes, « Ministère de l'intérieur contre Ministère Amer. Une plainte a été déposée contre le groupe de rap » [En ligne], liberation.fr, 31/08/1995, disponible sur <http://www.liberation.fr/france-archive/1995/08/31/ministere-de-l-interieur-contre-ministere-amer-une-plainte-a-ete-deposee-contre-le-groupe-de-rap_140412>, consulté le 02/06/2016 à 16h36
Renaud Dely, « Contre rap et tags, le président du FN sort ses canons culturels... » [En ligne], liberation.fr, 03/06/1996, disponible sur <http://www.liberation.fr/france-archive/1996/06/03/contre-rap-et-tags-le-president-du-fn-sort-ses-canons-culturels-face-aux-jeunes-du-parti-le-pen-a-pr_175481>, consulté le 17/06/2016 à 13h01
Franck Johannes, « NTM : trois mois de prison ferme pour délit de grande gueule » [En ligne], liberation.fr, 16/11/1996, disponible sur <http://next.liberation.fr/musique/1996/11/16/ntm-trois-mois-de-prison-ferme-pour-delit-de-grande-gueule_188357>, consulté le 03/06/2016 à 11h11
Luc Le Vaillant, « Marche à l'onde » [En ligne], liberation.fr, 17/12/1996, disponible sur <http://www.liberation.fr/portrait/1996/12/17/marche-a-l-onde_190904>, consulté le 17/06/2016 à 14h58
Sylvie Briet, « Chanson française : les quotas radios font moins de couacs » [En ligne], liberation.fr, 21/01/1997, disponible sur <http://www.liberation.fr/medias/1997/01/21/chanson-francaise-les-quotas-radio-font-moins-de-couacs_193474>, consulté le 17/06/2016 à 14h59
Gilles Renault, « Prison avec sursis pour NTM. Les rappers ont écopé de deux mois en appel » [En ligne], liberation.fr, 27/06/1997, disponible sur <http://next.liberation.fr/culture/1997/06/24/prison-avec-sursis-pour-ntm-les-rappers-ont-ecope-de-deux-mois-en-appel_208802>, consulté le 15/06/2016 à 16h54
Antoine Guiral, « La culture, cible préférée du lepénisme » [En ligne], liberation.fr, 07/10/1997, disponible sur <http://www.liberation.fr/evenement/1997/10/07/la-culture-cible-preferee-du-lepenisme_218824>, consulté le 17/06/2016 à 13h08
David Dufresne, « Le rap mis à l'amende. Les trois musiciens sont condamnés pour provocation au meurtre de policiers » [En ligne], liberation.fr, 15/11/1997, disponible sur <http://www.liberation.fr/societe/1997/11/15/ministere-amer-le-rap-mis-a-l-amende-les-trois-musiciens-sont-condamnes-pour-provocation-au-meurtre-_219874>, consulté le 15/06/2016 à 17h02

Larousse, « La loi Debré sur l'immigration », [En ligne], larousse.fr, 1998, disponible sur <http://www.larousse.fr/archives/journaux_annee/1998/12/la_loi_debre_sur_l_immigration>, consulté le 17/06/2016 à 13h37
Libération, « Solaar à Cannes » [En ligne], liberation.fr, 09/04/1998, disponible sur « http://next.liberation.fr/culture/1998/04/09/solaar-a-cannes_235254 », consulté le 06/06/2016 à 12h06
Gilles Bresson et Vanessa Schneider, « Il veut créer une commission sur la préférence nationale. Balladur drague en eaux FN... » [En ligne], liberation.fr, 16/06/1998, disponible sur <http://www.liberation.fr/france/1998/06/16/il-veut-creer-une-commission-sur-la-preference-nationale-balladur-drague-en-eaux-fn-megret-et-millon_238795>, consulté le 17/06/2016 à 12h46
Marie-Christine Vernay, « Rencontre des cultures urbaines. Deuxième édition du festival parisien... » [En ligne], liberation.fr, 10/10/1998, disponible sur <http://next.liberation.fr/culture/1998/10/10/rencontres-des-cultures-urbaines-deuxieme-edition-du-festival-parisien-qui-propose-un-mois-durant-un_250412>, consulté le 17/06/2016 à 11h23
RFI Musique, « Alliance Ethnik - Biographie » [En ligne], rfimusique.com, 02/1999, disponible sur <http://www.rfimusique.com/artiste/rap/alliance-ethnik/biographie>, consulté le 31/05/2016 à 12h39
Olivier Bertrand, « L'État punit Orange la lepéniste. Le contrat de ville avec la mairie ne sera pas reconduit » [En ligne], liberation.fr, 26/05/1999, disponible sur <http://www.liberation.fr/france/1999/05/26/l-etat-punit-orange-la-lepeniste-le-contrat-de-ville-avec-la-mairie-ne-sera-pas-reconduit_274009>, consulté le 17/06/2016 à 13h13
Stéphanie Binet, « Rappeurs avec recul » [En ligne], liberation.fr, 01/06/2001, disponible sur <http://next.liberation.fr/culture/2001/06/01/rappeurs-avec-recul_366553>, consulté le 13/07/2016 à 17h35
Le Monde, « Les dates-clé de l'immigration en France » [En ligne], lemonde.fr, 06/12/2002, disponible sur <http://www.lemonde.fr/societe/article/2002/12/06/les-dates-cles-de-l-immigration-en-france_301216_3224.html>, consulté le 17/06/2016 à 11h47
Stéphanie Binet, « « Le discours s'est appauvri, à nous de réagir » » [En ligne], liberation.fr, 18/09/2003, disponible sur < http://next.liberation.fr/culture/2003/09/18/le-discours-s-est-appauvri-a-nous-de-reagir_445237>, consulté le 13/07/2016 à 14h37
Anthony Pecqueux, « Les mots de la mésentente entre Sarkozy et Sniper » [En ligne], liberation.fr, 13/11/2003, disponible sur <http://www.liberation.fr/tribune/2003/11/13/les-mots-de-la-mesentente-entre-sarkozy-et-sniper_451668>, consulté le 16/06/2016 à 10h06
Benoît Hopquin, « Colère noire » [En ligne], lemonde.fr, 12/09/2005, disponible sur <http://www.lemonde.fr/a-la-une/article/2005/12/09/colere-noire_719423_3208.html>, consulté le 28/06/2016 à 15h04
Médine, « How much more french can i be ? » [En ligne], time.com, 06/11/2005, disponible sur <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,1126720,00.html>, consulté le 08/07/2016 à 15h42
Stéphanie Binet, « La nébuleuse Dieudonné » [En ligne], liberation.fr, 10/11/2005, disponible sur <http://www.liberation.fr/grand-angle/2005/11/10/la-nebuleuse-dieudonne_538535>, consulté le 28/06/2016 à 14h38
Vitraulle Mboungou, « France : 152 députés portent plainte contre sept groupes de rap » [En ligne], afrik.com, 28/11/2005, disponible sur <http://www.afrik.com/article9105.html>, consulté le 28/06/2015 à 11h55
Le Monde, « Un député « briseur de tabous » nommé secrétaire national à l'intégration de l'UMP » [En ligne], lemonde.fr, 28/06/2006, disponible sur <http://www.lemonde.fr/archives/article/2006/06/28/un-depute-briseur-de-tabous-nomme-secretaire-national-a-l-integration-de-l-ump_4311135_1819218.html>, consulté le 08/07/2016 à 15h35
Le Nouvel Obs, « Doc Gynéco soutient Nicolas Sarkozy » [En ligne], nouvelobs.com, 02/09/2006,

disponible sur <http://tempsreel.nouvelobs.com/politique/20060902.OBS0190/doc-gyneco-soutient-nicolas-sarkozy.html>, consulté le 08/07/2016 à 16h23
Stéphanie Binet, « On s'en fout des people, on veut des débats politiques » [En ligne], liberation.fr, 05/09/2006, disponible sur <http://www.liberation.fr/evenement/2006/09/05/on-s-en-fout-des-people-on-veut-des-debats-politiques_50361>, consulté le 08/07/2016 à 15h29
Véronique Mortaigne, « Joey Starr dans l'arène civique » [En ligne], lemonde.fr, 15/10/2006, disponible sur <http://www.lemonde.fr/culture/article/2006/10/15/joey-starr-dans-l-arene-civique_823568_3246.html>, consulté le 08/07/2016 à 16h13
Stéphanie Binet, « Quand les rappeurs font de l'incitation civique » [En ligne], liberation.fr, 07/04/2007, disponible sur <http://www.liberation.fr/evenement/2007/04/07/quand-les-rappeurs-font-de-l-incitation-civique_89800>, consulté le 17/06/2016 à 14h52
Stéphanie Binet, « Rappeur, banlieusard et responsable » [En ligne], liberation.fr, 04/04/2009, disponible sur <http://next.liberation.fr/culture/2009/04/04/rappeur-banlieusard-et-responsable_550862>, consulté le 11/05/2016 à 13h53
Youssoupha, « Ces artistes fantômes que sont les rappeurs français » [En ligne], lemonde.fr, 18/04/2009, disponible sur <http://www.lemonde.fr/idees/article/2009/04/18/ces-artistes-fantomes-que-sont-les-rappeurs-francais_1182286_3232.html>, consulté le 18/07/2016 à 15h01
Antoine Mairé, « La Rumeur, huit ans de procès contre Nicolas Sarkozy » [En ligne], telerama.fr, 29/06/2010, disponible sur <http://www.telerama.fr/musique/la-rumeur-huit-ans-de-proces-contre-nicolas-sarkozy,57767.php>, consulté le 28/06/2016 à 12h43
Le Monde, « Près de vingt ans de combats entre politiques et rap » [En ligne], lemonde.fr, 13/08/2010, disponible sur <http://www.lemonde.fr/politique/article/2010/08/13/dix-ans-de-combat-entre-politiques-et-rap_1398798_823448.html>, consulté le 16/06/2016 à 10h18
Elsa Marnette, « Le « poète » Kery James rappe en sa cité d'Orly » [En ligne], leparisien.fr, 20/12/2012, disponible sur <http://www.leparisien.fr/orly-94310/le-poete-kery-james-rappe-en-sa-cite-d-orly-20-12-2012-2422089.php>, consulté le 14/04/2016 à 12:42
Régis Guyotat, « "Papy Voise" est mort : retour sur avril 2002, les médias, l'insécurité... » [En ligne], Le Monde, 09/01/2013, disponible sur <http://www.lemonde.fr/disparitions/article/2013/01/09/papy-voise-est-mort-retour-suravril-2002-les-medias-l-insecurite_1814706_3382.html>, consulté le 16/06/2016 à 9h58
Corinne Laurent, « En 1995, le FN l'emporte à Toulon, Marignane et Orange » [En ligne], lacroix.com, 12/09/2013, <http://www.la-croix.com/France/En-1995-le-FN-l-emporte-a-Toulon-Marignane-et-Orange-2013-09-12-1014024>, consulté le 18/05/2016 à 10h34
Olivier Cachin, « 2014, l'année du Ministère Ämer (Part 2) : De 1989 à aujourd'hui, les dates clé » [En ligne], metronews.fr, 30/01/2014, disponible sur <http://www.metronews.fr/blog/olivier-cachin/2014/01/30/2014-l%E2%80%99annee-du-ministere-amer-part-2-de-1989-a-aujourd %E2%80%99hui-les-dates-cle/>, consulté le 02/06/2016 à 16h25
Samba Doucouré, « La négritude de Youssoupha » [En ligne], africultures.com, 13/05/2015, disponible sur <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=12978>, consulté le 18/06/2016 à 18h02

Articles de presse spécialisée en ligne

Abcdrduson, « Interview – 45 Scientific : « On fait les choses avec le cœur sans compromis » » [En ligne], abcdrduson.com, 18/01/2002, disponible sur <http://www.abcdrduson.com/interviews/45-scientific-interview/>, consulté le 10/12/2015 à 15:08
Abcdrduson, « Ärsenik: « Le rap, ça ne va pas mourir, c'est trop gros » » [En ligne], abcdrduson.com, 17/04/2002, disponible sur <http://www.abcdrduson.com/interviews/arsenik-interview/>, consulté le 10/12/2015 à 16:04
Abcdrduson, « Les Sages Poètes de la Rue : Après l'orage » [En ligne], abcdrduson.com,

22/04/2002, disponible sur <http://www.abcdrduson.com/interviews/les-sages-poetes-rue/>, consulté le 10/12/2015 à 16:34
Abcdrduson, « La Rumeur : Une conception subversive et revendicative du rap » [En ligne], abcdrduson.com, 06/05/2002, disponible sur <http://www.abcdrduson.com/interviews/la-rumeur/>, consulté le 10/12/2015 à 16:42
Abcdrduson, « Kohndo : Pour moi, pour être fort, pas besoin d'être dur » [En ligne], abcdrduson.com, 22/10/2002, disponible sur <http://www.abcdrduson.com/interviews/kohndo/>, consulté le 27/06/2016 à 15h25
Abcdrduson, « Interview – La Rumeur » [En ligne], abcdrduson.com, 30/05/2003, disponible sur <http://www.abcdrduson.com/interviews/la-rumeur-2003/>, consulté le 20/06/2016 à 12h28
Abcdrduson, « Interview - Madj » [En ligne], abcdrduson.com, 07/12/2003, disponible sur <http://www.abcdrduson.com/interviews/madj-assassin-productions/>, consulté le 15/12/2015 à 17:26
Abcdrduson, « Interview – Kool Shen » [En ligne], abcdrduson.com, 12/05/2004, disponible sur <http://www.abcdrduson.com/interviews/kool-shen-interview/>, consulté le 16/12/2015 à 12:52
Abcdrduson, « Interview – Less du neuf » [En ligne], abcdrduson.com, 15/01/2006, disponible sur <http://www.abcdrduson.com/interviews/less-du-neuf-interview-2006/>, consulté le 16/12/2015 à 13:07
Abcdrduson, « Interview – Casey : « J'aspire à faire mes propres trucs, avec mes proches » [En ligne], abcdrduson.com, 02/04/2006, disponible sur <http://www.abcdrduson.com/interviews/casey-interview/>, consulté le 16/12/2015 à 16:08
Abcdrduson, « Interview – Kohndo : « Je ne veux pas surtout pas qu'on m'enferme » » [En ligne], Abcdrduson.com, 02/07/2006, disponible sur <http://www.abcdrduson.com/interviews/kohndo-interview-deux-pieds-sur-terre/>, consulté le 17/12/2015 à 15:16
Abcdrduson, « Interview - Rocé » [En ligne], abcdrduson.com, 30/10/2006, disponible sur <http://www.abcdrduson.com/interviews/roce-interview/>, consulté le 18/12/2015 à 16:17
Abcdrduson, « Interview - Nakk » [En ligne], abcdrduson.com, 11/12/2006, disponible sur <http://www.abcdrduson.com/interviews/nakk-intw/>, consulté le 04/01/2016 à 16:04
Abcdrduson, « Interview – Olivier Cachin » [En ligne], abcdrduson.com, 14/01/2007, disponible sur <http://www.abcdrduson.com/interviews/olivier-cachin-interview/>, consulté le 04/01/2016 à 16:25
Nago Seck, « Disiz la Peste (ou Disiz Peter Punk) » [En ligne], afrisson.com, 07/02/2007, disponible sur <http://www.afrisson.com/Disiz-la-Peste-Disiz-Peter-Punk-6715.html>, consulté le 15/07/2016 à 17h26
Abcdrduson, « Interview – Grain de caf' : « Je suis tout terrain, je pose partout » » [En ligne], abcdrduson.com, 08/04/2007, disponible sur <http://www.abcdrduson.com/interviews/grain-caf-je-suis-tout-terrain-je-pose-partout/>, consulté le 05/01/2016 à 16:13
Abcdrduson, « Interview – La Rumeur : « Le rap, c'est du cinéma pour aveugles » » [En ligne], Abcdrduson.com, 27/05/2007, disponible sur <http://www.abcdrduson.com/interviews/la-rumeur-le-rap-du-cinema-pour-aveugles/>, consulté le 05/01/2016 à 16:54
Abcdrduson, « Interview - Flynt » [En ligne], abcdrduson.com, 21/10/2007, disponible sur <http://www.abcdrduson.com/interviews/flynt/>, consulté le 05/01/2016 à 17:45
Abcdrduson, « Médine: « Je ne veux laisser aucune faille car on ne me laissera pas le droit à l'erreur » » [En ligne], Abcdrduson.com, 30/08/2008, disponible sur <http://www.abcdrduson.com/interviews/medine-table-decoute-interview/>, consulté le 05/01/2016 à 18:40
Abcdrduson, « Interview – DJ Sek » [En ligne], Abcdrduson.com, 11/10/2009, disponible sur <http://www.abcdrduson.com/interviews/dj-sek/>, consulté le 09/01/2016 à 17:27
Abcdrduson, « Interview – Youssoupha : « J'ai toujours voulu faire du rap français décomplexé » » [En ligne], abcdrduson.com, 25/10/2009, disponible sur <http://www.abcdrduson.com/interviews/youssoupha/>, consulté le 09/01/2016 à 18:04

Antoine Mairé, « La Rumeur : huit ans de procès contre Nicolas Sarkozy » [En ligne], Télérama, 29/06/2010, disponible sur <http://www.telerama.fr/musique/la-rumeur-huit-ans-de-proces-contre-nicolas-sarkozy,57767.php>, consulté le 16/06/2016 à 09h56
Olivier Cachin, « NTM story, 1983-1990 : Les sentiers de la gloire » [En ligne], lesinrocks.com, 09/08/2010, disponible sur <http://www.lesinrocks.com/2010/08/09/musique/ntm-story-1983-1990-les-sentiers-de-la-gloire-1127045/>, consulté le 01/06/2016 à 12h06
Abcdrduson, « Interview - Soprano » [En ligne], abcdrduson.com, 03/10/2010, disponible sur <http://www.abcdrduson.com/interviews/soprano/>, consulté le 20/01/2016 à 11:53
Azzedine Fall et David Doucet, « Booba : l'interview vérité sur toute sa carrière » [En ligne], lesinrocks.com, 15/03/2015, disponible sur <http://www.lesinrocks.com/2015/03/15/musique/booba-interview-verite-sur-toute-sa-carriere-11589515/2/>, consulté le 24/06/2016 à 15h54
David Doucet, « Ali : « être pacifié ne m'a pas rendu passif » » [En Ligne], lesinrocks.com, 01/04/2015, disponible sur <http://www.lesinrocks.com/2015/04/01/musique/ali-etre-pacifie-ne-ma-pas-rendu-passif-11641236/>, consulté le 23/06/2016

Autres articles en ligne

Booska-p, « Booska-p, l'histoire du site numéro 1 du rap » [En ligne], booska-p.com, disponible sur <http://www.booska-p.com/a-propos.html>, consulté le 17/06/2016 à 17h19
Hamé, « Insécurité sous la plume d'un barbare » [En ligne], larumeurmag.com, disponible sur <http://larumeurmag.com/wp-content/themes/larumeurmag/pdf/Insecurite-sous-la-plume-d-un-barbare.pdf>, consulté le 16/06/2016 à 9h56
Les Indigènes de la République, « L'appel des Indigènes » [En ligne], indigenes-republique.fr, disponible sur <http://indigenes-republique.fr/le-p-i-r/appel-des-indigenes-de-la-republique/>, consulté le 28/06/2016 à 14h54
Zulu Nation France, « Le hip-hop en France » [En ligne], zulunation.fr, disponible sur <http://www.zulunation.fr/zulu-nation-france.html>, consulté le 13/04/2016 à 15:27
Menahem Macina, « Quel genre de français est-ce là ? Interview d'A. Finkielkraut... » [En ligne], debriefing.org, 06/12/2005, disponible sur <http://www.debriefing.org/15194.html>, consulté le 28/06/2016 à 12h17
Légifrance, « Décret du 28 juillet 2006 portant dissolution d'un groupement de fait » [En ligne], legifrance.gouv.fr, 28/07/2006, disponible sur <https://www.legifrance.gouv.fr/eli/decret/2006/7/28/INTX0609486D/jo>, consulté le 28/06/2016 à 14h44
Spleenter, « Flashback » [En ligne], leblavog.wordpress.com, 25/09/2012, disponible sur <https://leblavog.wordpress.com/2012/09/25/flashback/>, consulté le 16/06/2016 à 09h49
Yannick06, « Une interview collector d'IAM extraite du livre Yo ! Révolution Rap » [En ligne], Le Blog IAM, 10/01/2013, disponible sur <http://groupe-iam.blogspot.fr/2013/01/une-interview-collector-diam-extraite.html>, consulté le 29/02/2016 à 13h41
L'Afro, « Interview : Leïla Sy... » [En ligne], wordpress.com, 26/12/2015, disponible sur <https://lafrolesite.wordpress.com/2015/12/26/interview-leila-sy-portrait-musical-de-la-clippeuse-dun-certain-rap-francais/>, consulté le 15/07/2016 à 16h08

Sources audiovisuelles en ligne

Émissions de télévision

Taratata, « Interview Fabe / Robert Charlebois (1995) » [en ligne], MyTaratata, disponible sur <http://www.mytaratata.com/emission/taratata-n97/video/3509/interview-fabe-robert-charlebois-1995>, consulté le 31/05/2016 à 15h01
Tout le monde en parle, « Interview biographie d'Akhenaton » [En ligne], ina.fr, 13/10/2001, disponible sur <http://www.ina.fr/video/I08206702>, consulté le 29/06/2016 à 15h16
Tout le monde en parle, « Débat sur la religion entre Taslima Nasreen, Kery James... » [En ligne], ina.fr, 28/09/2002, disponible sur <http://www.ina.fr/video/I08281478>, consulté le 29/06/2016 à 15h20
Tout le monde en parle, « Interview biographie de Disiz la peste » [En ligne], ina.fr, 24/05/2003, disponible sur <http://www.ina.fr/video/I08319770>, consulté le 30/06/2016 à 12h35
Tout le monde en parle, « Interview de Ekoué et Hamé du groupe La Rumeur » [En ligne], ina.fr, 07/06/2003, disponible sur <http://www.ina.fr/video/I08324881>, consulté le 29/06/2016 à 16h08
Tout le monde en parle, « Mc Jean Gab'1 à propos de son album « Ma vie » » [En ligne], ina.fr, 04/10/2003, disponible sur <http://www.ina.fr/video/I08331177>, consulté le 30/06/2016 à 14h50
Tout le monde en parle, « Interview biographie Abd Al Malik » [En ligne], ina.fr, 08/05/2004, disponible sur <http://www.ina.fr/video/I09244503>, consulté le 29/06/2016 à 17h25
Tout le monde en parle, « Booba « Panthéon » » [En ligne], ina.fr, 26/06/2004, disponible sur <http://www.ina.fr/video/I09058002>, consulté le 30/06/2016 à 15h29
Taratata, « Interview Abd Al Malik (2006) » [en ligne], MyTaratata, disponible sur <http://www.mytaratata.com/emission/taratata-n189/video/3114/interview-abd-al-malik-2006>, consulté le 16/06/2016 à 17h30
Tout le monde en parle, « Interview Akhenaton 1 » [En ligne], ina.fr, 18/03/2006, disponible sur <http://www.ina.fr/video/I09232347>, consulté le 29/06/2016 à 16h35
Tout le monde en parle, « Interview Akhenaton 2 » [En ligne], ina.fr, 18/03/2006, disponible sur <http://www.ina.fr/video/I09232351/interview-akhenaton-2-video.html>, consulté le 29/06/2016 à 16h35
Taratata, « Interview I Am / Said (2007) » [en ligne], MyTaratata, disponible sur <http://www.mytaratata.com/emission/taratata-n227/video/2148/intereview-i-am-said-2007>, consulté le 14/05/2016 à 17h14

Entretiens en ligne

Teleloisirs.fr, « Kery James attaque Ardisson, Nagui, Zemmour... » [en ligne], YouTube, 08/06/2009, <https://www.youtube.com/watch?v=UuU9OaWT2i8>, consulté le 14/06/2016 à 17h19

Clips vidéo

Malekery42, « Ideal J - Hardcore Clip TV Pas De Censure Audio » [En ligne], youtube.com, 12/06/2010, disponible sur <http://www.youtube.com/watch?v=jOvWRpqi_0Q », consulté le 18/05/2016 à 14h37

Annexes

Stomy Bugsy, *Le calibre qu'il te faut*, Columbia, 486 746-2, 1998

Ideal J, *Le combat continue*, Arsenal Records, 0019, 1998

IAM, « Reste underground », *Ombre est lumière (réédition)*, 1994

(Akhenaton)
Ce sont des MC's qui flippent que je vise dans mes textes
Qui jouent les indifférents puis épient le moindre de mes gestes
Ignores-tu mes qualités avec un stylo ?
Pour halluciner comme après une ingestion de psilos
Le ring se vide, début du premier round
Opposant mon intégrité aux petits juges de l'underground
Et il a bon dos, qui sont-ils pour jauger ?
Qui est plus, qui est moins, qui est faux, qui reste vrai
Belsunce le quartier, les rasoirs dans la bouche
Le lieu d'où tout est parti, la fondation, la souche
En fait ce qui dérange vraiment les jaloux
C'est que le « Mia » a vendu beaucoup
Quoi ?! Eux font de la musique pour la gloire, je ne peux y croire
Les prostituées ne sont pas toutes sur les trottoirs
Vois : la jalousie est un putain de défaut
Que je corrige à coups de micro, de rythmes et de gerbes de mots
Si ça ne suffit pas, maudit celui qui osa
Lui enverrait une nuée de crashs brûlants comme Alex Sosa
Si être underground c'est être bête et borné
Qu'ils restent où ils sont et qu'ils évitent de me brancher

Ouais c'est ça reste underground
Dessous tu es, dessous tu resteras

(Shurik'n)
Sorti tout droit de chez moi le membre du Côté Obscur
Rentre en studio, va y avoir du brûlage de Shure
Encore une galette terrible sur le marché
Mais Chill, attention ! Il faudra pas cartonner
On va y passer des heures, des nuits et des journées
Se faire greffer un sampler, tout ça pour ne rien gagner
Oh ! Tu m'a pris pour qui ? Ici-bas rien n'est gratuit
Regarde-moi, est-ce que j'ai l'air d'un Jésus Christ ? « Non »

Bon, j'explique, pourtant c'est logique
J'entame une carrière mais je ne veux pas vendre un disque
Je fais un concert mais vaut mieux pas l'annoncer
J'y fous un bon service d'ordre pour empêcher les gens de rentrer
2 transistors pour la façade, 2 casques de walkman en bain de pieds
« Y'a pas de son ! » Hé, comme les vrais !
Et puis pas de promo, aucun journal
Cela pourrait nuire à notre image
C'est beaucoup trop commercial
Surtout très peu d'ambition
Il ne faudrait pas que le rap déchaîne trop les passions
Pas question d'une éventuelle évolution pour qu'on m'accuse de trahison
Ah non ! De l'underground je suis le champion

Ouais c'est ça reste underground
Dessous tu es, dessous tu resteras

(Shurik'n)
Je me marre quand j'entends la question :
« Est-ce que le succès ne vous monte pas un peu au citron ? »
Peut-être en ont-ils pris l'habitude de la part d'autres gens
Mais qu'ils calment leurs inquiétudes
Qu'ils attendent un peu avant d'émettre une opinion hâtive
Il faudrait nous connaître, c'est tellement facile de médire sur autrui
Solaar a eu une victoire, « Ouais, mais pour lui, c'est fini »
Et ça maronne, la réussite génère la jalousie
Vous parlez underground mais souvenez-vous de qui l'a construit
Alors que les abrutis flippent
Nous on continue, on marque des points et on gagne des parties gratuites
Avant de penser aux fringues, au shoes, au flingues, à la frime
À t'occuper des autres, regarde donc un peu tes rimes
Si tu prends la décision d'entamer une carrière
C'est dans le but d'en vivre, ceux qui viendront dire le contraire
Ne sont que des bouches donc rien ne me touche
Venant de leur part, en fait leurs propres actes les font rester sur la touche
On me traite de traître car je vise l'expansion
Je pose la question :
De l'underground, qui est le champion ?

(Akhenaton)
Et moi je danse sur leurs figures jusqu'à ce que la soirée vacille
La meute est dans la place et tous les pitres s'éparpillent
Étymologiquement « under » veut dire dessous, « ground » le sol
La place en-bas leur va à ravir
Où est donc la médaille puisqu'ils sont rois les canailles ?
Après mon passage aux lyrics au travail : bye bye
Pourquoi tant de haine ? Mon Dieu est-ce vraiment la peine ?
Shurik'n te le dira : « Les MC's ne sont pas les mêmes »
Virez moi donc ceux à la diction chamallow
L'intelligence d'un pédalo, la voix d'un travelo
Les gens réclament de la bombe sur les bancs

Des tas de prêcheurs qui distillent des leçons sur l'underground
IAM remercie tous ceux qui les soutiennent
Tous savent que rien ne résiste au dragon qui brisa ses chaînes
1 sur les murs du hip-hop et leur fief
2 sur les caves et les cités de Saint Joseph
Et c'est si triste à dire, les amis du quartier quand-même
Qui ne peuvent plus sourire parce que ces putains de murs les tiennent
Tes efforts pour faire voyou sont peu sincères
Notre underground sent la mort et le tien pue la merde

Fabe, « Des durs, des boss… des dombis ! », *Le fond et la forme*, 1997

Des durs, des boss, des tueurs à gages, des bandits
Des médisants, des soi-disant dans l'biz depuis qu'ils ont dix ans
Des dombis, vivent dans palaces, parlent de taudis
S'font passer pour des as alors que la misère les maudit

Entré dans l'rap, j'pensais pouvoir y trouver la paix
Un apport, la sécurité, la sincérité
Des frères sincères qu'opèrent en quête de vérité
Des types authentiques mais pas ceux qu'on trouve à la télé
Pas des acteurs, des auteurs, des interprètes
Mais l'interprétation qu'j'me fais du son, j'te jure qu'elle prête
À confusion, devant moi c'est l'effusion
De rimes bidons, concours des plus cons
Des MC's, qui s'font la guerre sur des maxis
Parlent d'avoir du cash, n'ont pas assez pour prendre un taxi
Des mythomanes, qui jouent les pyromanes aux Bains-Douches
Parlent de crimes pour la rime et se font passer pour…

Des durs, des boss, des tueurs à gages, des bandits
Des médisants, des soi-disant dans l'biz depuis qu'ils ont dix ans
Des dombis, vivent dans palaces, parlent de taudis
S'font passer pour des as alors que la misère les maudit

Le hip-hop est plein de gangsters en toc
Qui vivent dans des pavillons, nous prennent pour des couillons
Parlent de crime mais ne tuent que des papillons
Parlent de la rue mais ne connaissent que ses stations...
De métro, MC qu'en fait trop, j'ai une idée
Laisse la place à ceux qui, consciencieux, n'ont aucun contentieux à régler
Laisse faire les experts
J'laisse la guerre du rap aux enfants, tout l'monde rit quand ils jouent les...

...durs, des boss, des tueurs à gages, des bandits
Des médisants, des soi-disant dans l'biz depuis qu'ils ont dix ans

Des dombis, vivent dans palaces, parlent de taudis
S'font passer pour des as alors que la misère les maudit

La guerre du rap, elle fera plaisir aux bèc'-bèg'
Aux fils de riches qui passent du R.A.P. au solfège
C'est son public d'ailleurs, si je n'm'abuse
Sa musique m'use, confuse est l'info qu'ils diffusent
Les faux kiffent ça, pendant c'temps j'm'installe sur internet
Lèves la tête : t'es beau en stard-co, dommage que tu t'la pètes
C'est un fait, je vais pas t'en faire un roman-photo
C'est tellement bas qu'pour en parler, faudrait qu'j'me fasse mal au dos
Alors qu'est-ce qu'il veut ? Qu'est-c'qu'il a choisi d'faire d'sa vie ?
Combien de MC's réfléchissent avant de donner leur avis ?
Apparemment pas beaucoup, apparemment
Et même évidemment, y'en a vachement qui réfléchissent pas du tout

Des boss, des tueurs à gages, des bandits
Des médisants, des soi-disant dans l'biz depuis qu'ils ont dix ans
Des dombis, les extrêmes s'attirent dans la connerie
Les faux MC's aussi, chacun sa guerre, j'suis pas dans celle entre...

Des durs, des boss, des tueurs à gages, des bandits
Des médisants, des soi-disant dans l'biz depuis qu'ils ont dix ans
Des dombis, vivent dans palaces, parlent de taudis
S'font passer pour des as alors que la misère les maudit

C'est la mode des « yo », des « check », des mecs qui s'appellent « nigger »
J'trouve cette mode moche comme la face de Freddy Krueger...

Lunatic, « Avertisseurs », *Mauvais œil*, 2000

(Ali)
Issu d'un peuple averti, prends le relais dans un monde perverti
Sept répartis, parmi les cieux, trois pour l'homme, soit la somme
Du corps, de l'esprit et de l'âme
La rue nous a été donnée pour domaine
À chacun son langage propre, rares se comprennent
Preuve de la malédiction descendue sur Babel
Chacun pour soi dans l'éphémère, et l'Éternel
Pour tous ceux qui ont foi en sa bénédiction
Nos récits trop souvent incompris, non pas pour notre mauvaise diction
Ceux dont les yeux n'ont vu de la vie que distraction
Diront que notre science est fiction
Leur vision reste étroite
Comme le panorama d'un pénitent
Aussi restreinte que la tolérance d'un extrême-droite militant
La vérité reste la vérité, l'esclavage en Afrique a été cautionné par le Vatican
Mais on reste pratiquants, délinquants
Et gens pieux se mêlent à nos rangs
Issus d'un peuple averti
Prends le relais dans un monde où les pervertis
Oublient que l'air et l'eau plus que l'or sont précieux
Croient avoir le contrôle de la Terre et des cieux
Dans leur vanité, se prennent pour des divinités
Ne voient-ils pas le nom de leur Seigneur calligraphié
Près de leurs lobes, juste de quoi méditer

Averti
Prends le relais dans un monde perverti, sept répartis
Parmi les cieux, trois pour l'homme, soit la somme
Du corps, de l'esprit et de l'âme
Avertisseurs, averti
Prends le relais dans un monde où les pervertis
Oublient que l'air plus que l'or est précieux
Croient avoir le contrôle de la terre et des cieux

(Booba)
J'suis pas né dans l'ghetto, j'suis né à l'hosto
Loin des stups et des idées stupides, putain c'que j'suis devenu
Un crève l'oseille et l'shit adoucit l'choc
Grosse envie d'chèques, un parasite en chute libre sans parachute
Ça commence à faire long, depuis qu'on est tout petit j'm'enlise
Et maintenant j'pleure des larmes alcoolisées
On coule, mais y'a pas d'bouées pour les babouins
C'est la crise, la lésion, la légion, dans ma région
Une grain d'café, un gars est croque, y nous en faut peu
Un C.A.P. puis vends d'la dope
Faut pas qu'la justice te foudroie
Fais ton chemin bien, qu'tu choisisses le mauvais ou l'droit
J'm'en fous moi, j'dis ça pour nous
Faut viser l'top avant l'fourneau ou l'fourgon
On en fait trop, dans n'importe quelle boîte on s'culbute
Y'a plus qu'des putes, sont toutes quelconques et sucent n'importe quelle bite
J'avoue, sur les prières j'étais radin
Faut qu'j'me rattrape, ou qu'j'défonce les portes du Paradis
Parc'qu'ici, les soucis sont fermes, y'a pas d'sursis
Les juges ont des cornes et le crime se vend en cornet

(Ali)
Averti
Prends le relais dans un monde perverti, sept répartis
Parmi les cieux, trois pour l'homme, soit la somme
Du corps, de l'esprit et de l'âme
Avertisseurs, averti
Prends le relais dans un monde où les pervertis
Oublient que l'air plus que l'or est précieux
Croient avoir le contrôle de la terre et des cieux

(Ali et Booba)
Lunatic, avertisseur
Tout comme mes prédécesseurs
J'porte le teint, depuis la naissance et ce jusqu'au décès
Jamais pressé, lâche un seul texte, et laisse la population vexée
Jalousie à l'excès, les langues de serpents se délient
Ravale ton venin, nos destins, tracés à c'qu'on dit
Dans chacune de nos paumes, ne pas quitter ce bas monde paumé
Mais avec la foi c'est c'qu'on espère avoir tracé, en fin d'ligne
Pour le présent, nos psaumes récités, par nos mômes, de cité à cité
Ne vois-tu pas se succéder les signes, des astres
Jusqu'à nos corps, mon bras, jambe, jambe, bras, tête
Légués par Le plus Grand de passage sur cette sphère
Planète Terre, serres les rangs, frère, issu de graine africaine
Errant à travers un décor d'illusion
Eden est la destination
Reprends mes repères
Dans une vallée parsemée de rouge, de noir et de vert…

La Rumeur, « Je connais tes cauchemars », *L'ombre sur la mesure*, 2002

(Hamé)
Je connais tes cauchemars au plus sombre du soir
Quand ils rampent droit sous le voile froid de tes draps de soie
Sans préavis, dès que la nuit leur a souri
Y a des griffes noires qui se marrent au bord de ton plumard
Elles aiguisent leurs dents grises sur ta nuque, ta chère blanche perruque
Et l'odeur de la loi qui colle à tes robes de magistrat
Là-bas, une lourde porte grince et s'ouvre
Derrière un voile de soufre, des visages se pressent
S'agglutinent et t'encerclent, des visages convexes, balafrés et muets
Une épine à l'échine, tu te sens blêmir, frémir
Tu voudrais fuir, courir, mais tes chevilles ont des chaînes
Et tu trébuches puis te traînes
En couinant comme un goret perdu en pleine forêt
Et t'as à peine le cul au sol qu'une main sale t'attrape au col
Et te plaque les deux épaules sur un de ces bancs usés d'accusés
Te voilà sur la dalle d'un tribunal peu banal
Tu reconnais tous les jurés, tu peux les revoir en ta mémoire
Tous ces voleurs de poules ou de pommes fondre en larmes
Sous la lame de tes jugements prononcés
Et aujourd'hui, c'est jour de fête, c'est à ton tour de comparaître
Tu cries « pardon », tu cries « à l'aide », mais rien n'y fait
Sur un tableau noir d'écolier, à la craie
On te dessine une petite guillotine

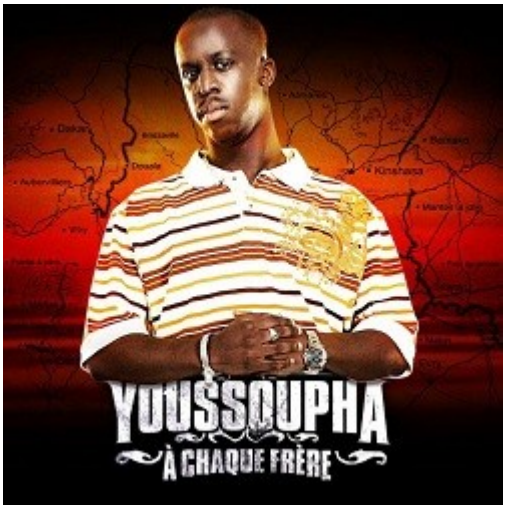
Je connais tes cauchemars, au plus sombre d'un soir
À l'envers de l'histoire, je connais tes cauchemars

(Le Bavar)
Ce soir la nuit est sombre et tout le monde s'est décidé
Pour te travailler la couenne pendant des plombes et des plombes
C'est quand tu sombres dans les bras de Morphée que tu te prépares à morfler
Car les porcs dans ton genre tu vas savoir ce qu'on leur fait
Je connais ce cauchemar qui revient chaque nuit et

Quand il rentre par effraction dans ton sommeil
Je suis toujours avec lui, et tu cours encore comme si
Au lever du soleil, t'allais échapper à la mort
En attendant, tu traînes ton surplus de graisse avec lenteur
Putain, tu stresses et tu suintes le pastis et la puanteur
Aux alentours, personne pour entendre ta douleur
Pour tes appels qui résonnent
Et on te fait pire que ce que tu faisais pendant les gardes à vue
Comme celui que t'as tabassé pour des jantes en alu
D'ici, tous ceux à qui t'as passé les fers
Donnent pas cher de ta chair
Et vont faire de ta nuit un enfer
Je l'ai promis, frère, au menu c'est du commissaire et
De l'entrée au dessert, c'est du schmitt qu'on nous sert
Et comme bouc émissaire, on pouvait pas trouver mieux
Tu peux crier, prier, appeler n'importe quel dieu
Sorcellerie, magie noire et vaudou
Et on fait bouillir la marmite et on danse autour
Sur une rythmique tribale, ce soir j'ai l'âme du cannibale
Et la rage de l'animal qui vise les parties vitales
Comment se porte le commissaire avec les organes à l’air
Quand on traîne ta carcasse jusqu'au prochain cimetière ?
Et toutes les sales races assistent à tes gémissements
Pendant que tu graves ton blaze sur ta pierre avec ton sang

Je connais tes cauchemars, au plus sombre d'un soir
À l'envers de l'histoire, je connais tes cauchemars

Youssoupha, « One love », *À chaque frère*, 2007



(Martin Luther King)
We will be able to speed up that day when all of God's children, black men and white men, Jews and gentiles, Protestants and Catholics will be able to join hands and sing in the words of the old Negro spiritual... Free at last ! Free at last ! Thank God Almighty, we are free at last !

(Youssoupha)
Ce soir je me sens maître du monde comme si j'étais un Babtou
On s'écoute plus, on pense qu'à palper
D'ailleurs tu crois encore qu'je parle alors qu'j'ai commencé à rapper
Dès qu'j'ouvre mon clapet dans la place
J'choque sur ton écran plasma, préparez les pansements hansaplast
Nous on remplace ta putain d'garde républicaine
Toujours en garde comme Hurricane, regarde c'est ça que le public aime
Comme Public Enemy, l'État nous craint
J'peux pas faire mine de la fermer ça craint voilà la vermine
On est pas vernis, pour ta gouverne ici les murs sont ternis alors faites péter le couvercle
Ma grande découverte c'est que l'argent fait le bonheur
C'est pour cela votre honneur qu'on vous fait des bras d'honneur
J'aime pas les donneurs mais j'suis entouré d'ordures
Combien d'balances se déclaraient silencieux même sous la torture ?
Les idées tordues, on est trop mordus de cash
T'es déjà mort parce que tu caches ta fortune
Si tu m'importunes plus que tu n'm'apportes
Imagines un peu le calibre que je porte quand tu toques à ma porte
Le plus important c'est pas l'temps qu'on gagne pour aller au summum
C'est l'temps qu'on perd à devenir un homme
J'ai des ambitions énormes : rester grand en bousculant les normes
Youssoupha c'est comme ça qu'on me nomme !

(Malcolm X)
We declare our right on this earth, to be a man, to be a human being ; to be respected as a human being, to be given the rights of a human being. In this society, on this earth, on this day, which we intend to bring into existence by any means necessary...

(Youssoupha)
Peu importe les codes, les méthodes, faut qu'j'm'arrache de ce marasme
Marianne est une marâtre et ma race est trop noirâtre
J'veux placer ma rage, lassé depuis l'démarrage
J'en ai cassé des barrages et le passé j'm'en débarrasse
J'ai quelques fantômes dans l'débaras, j'fais des débats avec ma belle conscience
J'ai pas la science rebelle à la Che Guevara
Label de qualité pour jeunesse endormie
J'suis disqualifié car ma cité c'est pas la Californie
On veut être calife à la place du calife
Avoir un gun pas un canif, être un pit' pas un caniche
On dépite nos parents qui font des tafs jamais marrants
Balayeurs, femmes de ménage l'avenir n'est jamais transparent chez nous
Qui fait le sale boulot en France ? C'est nous!
Les plus haïs c'est nous ! Qui subit les violences de la police ? C'est nous !
Qui vit dans du béton pourri ? C'est nous!
Qui pousse-t-on en en C.A.P. et pas en écoles d'ingénieurs ? C'est nous !
Qui n'a pas la tête de l'emploi ? C'est nous!
Le bruit et l'odeur c'est nous !
Qui est-ce qu'on recale en boîte? C'est nous !
Qui sont les sans-papiers ? C'est nous !
Qui sont les proies des procureurs qui cherchent à nous parquer dans les prisons ? C'est nous !
C'est la merde mais j'reste digne dans mes notes
Comme un père qui sourit à son fils pendant qu'on lui passe les menottes
Ce genre humain faut qu'on l'rénove
Tous ici présents levez l'index au ciel en signe de one love !

(Patrice Lumumba)
Nous devons opposer aux ennemis de la liberté la coalition des hommes libres qui poursuivra la lutte, dont l'objectif primordial est de sauver la dignité de l'homme africain. Le peuple congolais a choisi l'indépendance...

Table des matières

Avant-propos....3
Introduction....4
I) Une forme musicale émergente politisée et marginale (1990-1995)....12
1) Les débats fondateurs du rap en France....14
1.1) L'influence du mouvement hip-hop et des valeurs de la *Zulu Nation*....14
1.2) Le positionnement *underground* ou la revendication d'une marginalité artistique....17
1.3) Les premières remises en cause du positionnement *underground*....19
2) L'expression d'un idéal humaniste et libertaire....21
2.1) Les descriptions localisées d'un environnement social précaire....22
2.2) Racisme, antiracisme et rejet du Front National....24
2.3) Une défiance marquée envers les institutions de pouvoir....28
2.4) Des préoccupations mondialisées articulées autour du rejet du système capitaliste....30
3) Le rap, un objet marginal dans l'espace public....33
3.1) Un objet de polémique pour la critique musicale....34
3.2) L'expression d'un malaise social pour les médias généralistes....37
3.3) Le temps des premières polémiques....39
II) L'essor du courant réaliste (1995-2003)....44
1) L'essor de nouveaux genres et de nouveaux débats....47
1.1) L'émergence de la forme *hardcore* et du *gangsta-rap*....47
1.2) La critique du *gangsta-rap*....49
1.3) La construction du rap « conscient »....52
1.4) L'essor du courant réaliste....55
2) Des thématiques localisées centrées sur des questions sociales et identitaires....59
2.1) Les descriptions réalistes, support des thématiques « conscientes »....59
2.2) Le thème du racisme et l'émergence d'un questionnement identitaire....62
2.3) Une interprétation postcoloniale du rap *hardcore*....66
3) Un genre de plus en plus accessible et polémique....70
3.1) Un nouveau réseau de diffusion spécialisé et grand public....71
3.2) Un tournant conservateur dans le monde politique....73
3.3) Les premières condamnations d'artistes et de nouveaux procès....75
III) L'émancipation d'artistes-entrepreneurs engagés (2003 - 2008)....81
1) Un nouveau contexte économique et de nouveaux positionnements....83
1.1) La critique anticapitaliste d'une scène dite « alternative »....83
1.2) Un statut d'artistes-entrepreneurs assumé....86
1.3) Le paradoxe de l'engagement....88
2) La réflexion postcoloniale au centre des thématiques du rap politisé....92
2.1) Les thématiques relatives à l'Islam....92
2.2) L'histoire des relations entre les continents africain et européen....95
2.3) La place politique et sociale des Français d'origine africaine....99
3) Une visibilité accrue des artistes de rap dans l'espace public....105
3.1) Un genre musical grand public reconnu par les institutions culturelles....106
3.2) Un traitement particulier du rap dans l'espace public ?....108
3.3) Un discours sociopolitique légitime....111
Conclusion....119
Bibliographie....128
Inventaire des sources....131
Annexes....140