

Prises et “ décrochages ” de genre : la réception critique de Diam’s et Booba dans les années 2000.

Karim Hammou

► **To cite this version:**

Karim Hammou. Prises et “ décrochages ” de genre : la réception critique de Diam’s et Booba dans les années 2000.. Marie Buscatto; Mary Leontsini; Delphine Naudier. Du genre dans la critique d’art / Gender in Art Criticism, Editions des Archives contemporaines, pp.95-108, 2017, 9782813002150. <<http://www.archivescontemporaines.com>>. <hal-01600012>

HAL Id: hal-01600012

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01600012>

Submitted on 2 Oct 2017

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.

Prises et « décrochages » de genre : la réception critique de Diam's et Booba dans les années 2000

Karim Hammou

CNRS, Centre de recherches sociologiques et politiques de Paris, équipe Culture et sociétés (Cresppa-CSU)¹

Mélanie Georgiades, dite Diam's et Ellie Yaffa, dit Booba sont deux artistes de premier plan au sein des musiques populaires françaises des années 2000. Chacun-e a vendu plus d'un million d'albums au cours de cette décennie, chacun-e a établi sa réputation au-delà de son genre musical d'origine et chacun-e peut ainsi être décrit comme une « star ». Ces artistes partagent de surcroît plusieurs propriétés sociales et professionnelles. Nés à quelques années d'intervalle (1980 pour Diam's, 1976 pour Booba), ils commencent à se faire connaître dans le monde du rap dans la seconde moitié des années 1990, et publient leur premier album en 1999 pour Diam's, en 2000 pour Booba. Mais ils se distinguent par leur sexe, que leurs œuvres et les commentaires publics sur elles mobilisent abondamment. Il est donc particulièrement intéressant d'analyser en termes de genre leurs trajectoires contrastées au sein des industries musicales, et notamment leur (inéga) reconnaissance artistique au sein de la critique musicale.

De l'écriture de paroles à leur harmonisation avec une composition instrumentale, de l'enregistrement de morceaux à leur publication accompagnée d'un péri-texte (Genette 1987) composé aussi bien de la pochette du disque que de son livret, de la commercialisation dans des rayonnages à l'épitéxte promotionnel, « la musique » se présente comme un objet sémiotique complexe, fait de plusieurs couches de significations (DeNora 2002), potentiellement en tension, voire en contradiction. Comment les journalistes musicaux s'orientent-ils dans ces productions collectives (Becker 1988 [1982]) saturées de connotations genrées ? La question est d'autant plus cruciale que les critiques artistiques, « professionnels du jugement », sont « responsables de la première attribution publique de sens et de valeur à une œuvre, autrement dit ses premières représentations partagées » (Buch 2006 : 17). Plusieurs enquêtes ont montré que la critique artistique produit et / ou relaie de nombreux stéréotypes sexistes (Whiteley 1997 ; Buscatto & Leontsini 2011 ; Rudent 2014). Comment ces stéréotypes s'articulent-ils à l'espace sémiotique complexe de l'œuvre musicale, de son paratexte et de son épitéxte ?

A la suite de Tia DeNora, j'aurai recours à la notion d'« *affordance* » ou, dans la tradition française, à la notion proche de « prise »², pour affronter cette question. Pour DeNora, parler de la musique comme d'une structure d'*affordances* ne revient pas à parler de la musique comme d'une cause d'action ou de pensée (DeNora 2002 : 23), ou à parler de quelque chose qui entretiendrait un rapport de causalité avec la musique (y compris des stéréotypes culturels). Il s'agit plutôt de

¹ Je tiens à remercier Lucia Direnberger, Catherine Rudent et Marie Buscatto pour leurs critiques et conseils précieux sur ce texte.

² Chateauraynaud, Bessy 2014 [1995] ; Fabiani 2005 ; Roueff 2013.

considérer la musique comme une chose avec laquelle et sur laquelle on agit (*ibid.*), en suivant la façon dont des chaînes d'usagers établissent des liens entre la musique et d'autres choses, comment ils font (et défont) des choses avec la musique – par exemple, du genre.

Suivant cette démarche, ce texte analyse la production collective du genre de ces stars, et accorde une attention particulière au rôle des intermédiaires culturels qui assurent leur réception critique : les journalistes musicaux. Je commencerai par montrer la façon dont les images publiques de Booba et Diam's sont genrées, et offrent ainsi des prises pour une réception mettant l'identité de genre de ces stars au premier plan. J'examinerai ensuite la réception critique de ces images publiques, soit la façon dont les critiques se saisissent ou non de prises aménagées par les artistes et leur personnel de renfort. Dans la continuité des travaux de Schmutz et Faupel (2010), je fais l'hypothèse que des inégalités de genre marquent la réception critique de Booba et Diam's, fondamentale dans leur reconnaissance artistique. Je montrerai en outre que ces inégalités se déclinent de façon différente selon que la critique musicale est le fait de journalistes spécialisé-e-s ou généralistes. Je m'appuierai pour ce faire sur trois médias : les magazines culturels généralistes *Télérama* et *Les Inrockuptibles*, et le *webzine* musical spécialisé sur le rap *L'Abcdrduson*³.

1. La production collective d'œuvres « féminines » et « masculines »

Diam's et Booba sont des stars genrées avec ostentation. Ce fait est perceptible dans leurs chansons (Ponticelli 2010 ; Martin 2012) au sein desquelles Booba met en scène une hétérosexualité prédatrice en rasant par exemple « si t'es une chienne j'suis un loup moi »⁴, tandis que Diam's se décrit dans l'un de ses morceaux en « jeune demoiselle » cherchant un « mec mortel »⁵.

Mais c'est également vrai du paratexte qui accompagne leurs œuvres. Prenons deux exemples. La pochette de l'album *S.O.S.*, publié en 2009, met en scène son auteure, la rappeuse Diam's, dans la rue, de nuit, sans bijou apparent, vêtue d'un jogging, d'un sweat à capuche et d'une casquette. Assise sur un mobilier urbain en fer, elle effeuille des appels à l'aide, les yeux comme perdus au loin. La pochette de l'album *Futur* de Booba, sorti un an plus tôt, représente au contraire le rappeur debout sous une lumière crue, torse nu, la tête baissée sous un bonnet, exposant ses muscles, ses tatouages, et de nombreux bijoux. Debout, fort, riche, centré sur lui-même, Booba dégage une impression de puissance. Assise, perdue, cherchant de l'aide, Diam's dégage une impression de vulnérabilité. Les deux offrent des images contrastées qui rappellent les normes de genre antagoniques de la masculinité et de la féminité.

³ Les chroniques ont été consultées en novembre 2015 sur les sites web de *L'Abcdrduson* (<http://www.abcdrduson.com>), *Télérama* (<http://www.telerama.fr>) et *Les Inrockuptibles* (<http://www.lesinrocks.com>). Les références aux chroniques citées dans l'analyse sont données entre crochets, en indiquant l'œuvre chroniquée et l'année de parution de la critique.

⁴ Booba, « Baby », 2004.

⁵ Diam's, « Jeune demoiselle », 2006.

Autrement dit, les productions de ces deux artistes permettent d'associer leur personnage et leurs œuvres à un genre – masculin dans le cas de Booba, féminin dans celui de Diam's. Cette situation n'est pas le fruit du hasard. L'image publique de Diam's a été délibérément travaillée à partir de 2003 pour correspondre à une apparence qu'elle et son équipe considèrent plus « féminine ». Sans entrer dans le détail de sa trajectoire professionnelle au cours des années 2000, on peut notamment citer celui qui, lors de la réalisation de son deuxième album en 2003, est le responsable de son label :

« La directrice artistique image de l'époque trouve que Mélanie [Georgiades] a un grand nez, alors elle le cache sur la pochette. Et il n'y a pas de hit, alors que la meuf peut faire des hits. Je réinvestis 100 000 euros. Je mets Stéphane Djigui et toute l'équipe dessus, là ils font "Incassable", "DJ", et trois autres titres. Je mets Nathalie Canguilhem en direction image, qui va lui faire une belle petite coupe et va lui mettre deux anglaises. Tu te souviens de ces boucles d'oreilles ? C'est elle. »⁶

Dans ces propos, on voit de quelle façon le personnage de Diam's est le produit d'activités collectives impliquant un grand nombre de professionnels des industries musicales (Becker 1982 [1988]). La responsabilité publique de la majeure partie de ces choix est couramment attribuée à l'artiste, mais il n'est en réalité pas toujours facile de distinguer la contribution des un-e-s et des autres, ce qui rend malaisée toute analyse opposant de façon trop tranchée les « intentions de l'artiste » et le « marketing » dont elle est l'objet. C'est ce qu'illustre notamment l'autobiographie de Diam's, dans laquelle l'artiste corrobore les dires de son responsable de label :

« Lors de la sortie de *Brut de femme*, l'équipe qui s'était occupée de mon image avait eu raison de moi. [...] Alors que je ne me maquillais pas, ne portais jamais de vêtements très féminins et n'attachais pas de grande importance à l'image que je renvoyais, j'ai fini entre les mains d'une styliste et d'un maquilleur qui m'ont incontestablement transformée. Du coup, mon teint était parfait, mes yeux soulignés de noir, je portais des fringues toutes neuves et assez proches du corps, sans être trop *girly* cependant. On m'avait mis de grosses boucles d'oreilles, des bijoux magnifiques. [...] Et, en même temps, c'était comme si je perdais une partie de moi-même, comme si je devenais quelqu'un d'autre, que je ne m'appartenais plus totalement, que je commençais à n'être plus que Diam's. [...] Je ne veux pas donner l'impression que j'étais une victime aux mains de manipulateurs, mais plutôt une fille parmi tant d'autres à qui on a proposé d'être Cendrillon et qui n'a pas dit non. »⁷

Si l'apparence de Diam's a fait l'objet de multiples interventions visant à conformer son genre à son sexe, on peut en dire autant de l'apparence de Booba. Son corps lui-même a été travaillé au cours des années 2000 pour devenir plus musclé. Au journaliste qui l'interpelle sur sa musculature et la façon dont il l'exhibe, Booba explique :

« J'ai un coach. Le lundi, on fait pecs, triceps et mollets, le mardi dos et biceps, le mercredi les jambes, le jeudi épaules et trapèzes. Et le vendredi, c'est séances de bras. Je ne fais pas beaucoup d'échauffement, cinq minutes maximum. [...] La

⁶ Benjamin Chulvanij, interviewé par l'Abcdrduson. Publié le 13 janvier 2015, en ligne : <http://www.abcdrduson.com/interviews/benjamin-chulvanij/>. Consulté en novembre 2015.

⁷ Mélanie Georgiades, *Diam's. Autobiographie*, 2012, p. 71-72.

muscu, c'est un vice. J'étais mince, voire maigre... Mais dès que tu as du résultat, tu ne veux pas perdre. Je ne cherche pas à être un *bodybildeur*. Je voulais avoir un beau corps, bien sculpté, comme il faut. »⁸

Dans le même temps, le corps de Booba a été de plus en plus exposé publiquement, tout particulièrement sur les pochettes de ses albums. Cette mise en scène renvoie explicitement à la masculinité, comme Booba le déclare dans ses interviews à la presse masculine ou musicale dans laquelle il s'affirme comme « un mâle dominant »⁹, et associe sa pratique de la musculation et l'exposition publique de ce corps à cette prétention : « Comme les lions, les paons, comme les chiens qui font le beau, [la muscu] c'est un truc de macho. Et ça montre aussi une discipline. »¹⁰

Si univoques que puissent sembler certaines de ces déclarations, les connotations genrées des œuvres et des personnages de Booba et Diam's restent troubles. L'apparence et les œuvres de Diam's sont-elle « convenablement féminines » ou « trop girly » ? Le corps de Booba est-il l'incarnation de valeurs d'autonomie, de contrôle et de force, le symbole d'une masculinité ostentatoire et agressive, ou encore un corps offert au regard d'autrui d'une star soucieuse de séduire un public ?

A la suite de Tia DeNora, il est possible d'explorer ces problèmes en considérant la musique comme pratique et comme appui pour la pratique (DeNora 2002 : 21). De ce point de vue, on peut dire que des artistes (ici, Booba et Diam's) donnent forme à une expérience musicale, qui est co-produite et / ou remodelée par des intermédiaires culturel-le-s qui imaginent la pochette de leurs disques ou gèrent leur image publique, puis retravaillée encore par les critiques musicaux (et d'autres, jusqu'aux auditeurs et auditrices qui peuvent également remodeler profondément leur expérience musicale de telle ou tel artiste). La musique est ainsi composée de plusieurs couches de significations établies sous la forme d'une distribution d'*affordances* (de possibilités d'action ou de prises) plutôt que comme un message qui serait sujet à un simple codage / décodage (Raynaud 1999). Et c'est sur cette distribution d'*affordances* que la réception critique, opérée notamment par les journalistes musicaux, s'appuie, opérant à la fois des prises et des décrochages, comme nous allons le voir.

2. Comment la critique musicale convertit la différence de genre en hiérarchie

Si l'on examine tout d'abord la reconnaissance artistique accordée à Diam's et à Booba par les critiques musicaux, on ne peut que relever la couverture très inégale dont ces artistes bénéficient dans les médias étudiés. Alors que le magazine culturel généraliste *Télérama* ne chronique que

⁸ Booba, interview pour *Men's Health*, 13 juin 2015. En ligne: <http://www.menshealth.fr/booba-un-esprit-malsain-dans-un-corps-sain/>. Consulté en novembre 2015.

⁹ Booba, interview pour *Brain magazine*, 15 novembre 2010, en ligne : <http://www.brain-magazine.fr/article/interviews/4747-Booba---Uppercut-Machine>. Consulté en novembre 2015. Voir également le magazine *Lui* du 27 nov. 2014.

¹⁰ *Ibid.*

l'un des quatorze disques publiés par Booba et Diam's, le *webzine* musical spécialisé *L'Abcdrduson (L'Abcdr)* chronique systématiquement les productions de Booba, mais ne rend compte qu'occasionnellement de celles de Diam's. *Les Inrockuptibles (Les Inrocks)* quant à eux chroniquent la plupart des œuvres de Diam's, et celles de Booba à partir de 2006 seulement. Mais dans la période récente, Booba est si souvent évoqué dans *Les Inrocks* qu'il apparaît plus fréquemment dans ce magazine généraliste que dans le *webzine* spécialisé *L'Abcdr*. Depuis 2012, que ce soit dans *L'Abcdr* ou dans *Les Inrocks*, Booba est mentionné dix fois plus souvent que Diam's (soit près d'une centaine d'occurrences chaque année en 2013 et 2014).

Tandis que Booba semble atteindre une reconnaissance artistique significative au sein de la critique musicale, Diam's reste en retrait. En outre, la reconnaissance de Booba se joue selon une temporalité différente en fonction de la position des critiques musicaux – au sein du monde social du rap français (Hammou 2012), ou en dehors de ce monde, au sein de magazines généralistes. Pour préciser ces constats, j'ai relevé systématiquement plusieurs traits au sein des chroniques de disques publiées dans *Les Inrocks* et *L'Abcdr*.

Dans une étude consacrée à un palmarès musical établi par *Les Inrocks*, Catherine Rudent (2014) souligne que, quel que soit le genre musical concerné, les musiciens hommes sont en général décrits en termes de « grandeur », tandis que les musiciennes femmes sont présentées en termes de « petitesse ». Nous pouvons examiner si cela se confirme dans les chroniques consacrées aux œuvres de Diam's et Booba, et en faire un indicateur de la production d'une hiérarchie entre artistes hommes et femmes. Je me suis également attaché à relever certains types de discours qui charrient des biais genrés : l'évocation du physique, la mention explicite de l'âge ou du sexe.

Les résultats de Catherine Rudent se confirment dans les cas de Booba et Diam's. Il est difficile de trouver la moindre mention de petitesse dans les sept chroniques consacrées à Booba, que ce soit dans *Les Inrocks* ou *L'Abcdr*. Au contraire, les formulations qui connotent la grandeur de Diam's sont toujours contrebalancées par un nombre au moins aussi important de mentions de petitesse. Dans le cas de Diam's, on peut également relever une occultation récurrente des propriétés sonores des œuvres au profit de thématiques à caractère sexuel (Rudent 2014). De façon convergente, Diam's est bien plus souvent renvoyée à son âge et à son sexe. Si les descriptions physiques sont rares, et ne ciblent pas en priorité Diam's, la seule mention de l'âge de Booba, relevée dans *L'Abcdr*, est l'occasion de souligner sa maturité [*Ouest Side*, 2006] tandis que Diam's est associée à de multiples reprises à la jeunesse.

Ainsi, si Booba et Diam's présentent des œuvres et des images publiques genrées, leur réception critique manifeste des effets propres. Elle semble convertir la différence de sexe (masculin vs. féminin) promue par et autour des œuvres de ces artistes en hiérarchie (majeur vs. mineur, cf. Guillaumin 2002).

A la suite de Bourdieu (1992), une partie de ce contraste pourrait être interprété en termes d'opposition entre deux fractions du champ de production culturelle : le sous-champ de production

restreinte, dans la mesure où Booba est d'abord et principalement chroniqué par la presse spécialisée, contre le sous-champ de production élargie, puisque Diam's retient l'attention de la presse généraliste dès le début des années 2000. Pourtant, ces deux artistes travaillent avec les maisons de disques dominant le marché discographique, tou-te-s deux visent un large succès marchand – et y parviennent -, tou-te-s deux font des choix artistiques intégrant les dernières innovations à la mode dans les industries musicale (duo r'n'b, auto-tune...). Un puissant symbole de cette inscription partagée dans le sous-champ de production élargie réside dans leur commune participation à l'une des émissions musicales télévisées les plus populaires, *Star Academy* (Diam's y participe en 2003, Booba en 2006).

Autrement dit, et pour emprunter le vocabulaire des mondes musicaux, ces deux artistes ciblent le grand public, aspirent et parviennent à être « *mainstream* ». Ni l'une ni l'autre ne peut être aisément décrit comme un-e artiste « *underground* » durant les années 2000. Et pourtant, cette opposition entre « *mainstream* » et « *underground* » constitue l'un des leviers par lesquels la reconnaissance artistique de Diam's se voit bridée.

Dans la seule chronique que le *webzine* spécialisé *L'Abcdr* consacre à l'une de ses œuvres, le journaliste affirme : « il est par moment difficile de faire le tri entre la sincérité franche et le calcul commercial » [*Dans ma bulle*, 2008]. La chronique du même album publiée dans *Les Inrocks* estime que « Mélanie mélo a arrondi les angles » [*Dans ma bulle*, 2006] – mais le magazine jugeait déjà l'album précédent dans les mêmes termes : « des orchestrations presque variété et des chœurs r'n'b [...] devraient permettre à *Brut de femme* de cartonner à la radio » [*Brut de femme*, 2003]. Dans les deux magazines, les compliments eux-mêmes justifient une forme de suspicion quant à l'aspiration de l'artiste à être « *mainstream* ». *L'Abcdr* associe « la réalisation léchée et les impeccables arrangements de guitare » à un sentiment de « malaise » [*Dans ma bulle*, 2008], tandis que *Les Inrocks* dévalorise explicitement l'œuvre : « trop de riffs de guitares aseptisés, trop de chœurs gnangnan, trop de facilités et d'œcuménisme variéteux » [*Dans ma bulle*, 2006].

Il apparaît ainsi que les dichotomies telles que « *mainstream* » vs. « *underground* » ne se rapportent pas tant à la façon dont la musique est objectivement organisée qu'à la façon dont de nombreux critiques musicaux imaginent le monde social et mesurent leur valeur culturelle (Thornton 1996 : 96). L'opposition entre « *mainstream* » et « *underground* » s'adosse à une économie symbolique que Thornton analyse en termes de « capital sous-culturel » accumulé au sein des cultures jeunes, mais dont nos données illustrent la valeur au-delà de la seule jeunesse. On trouve ainsi dans la plupart de ces chroniques les connotations sexistes qui relient spécifiquement le « *mainstream* » au féminin (Huysen 1986 ; Pasquier 2010).

De fait, s'il existe des prises dans le travail musical de Diam's permettant sa description en termes de « *mainstream* », on trouve également de telles prises dans le travail musical de Booba, qui lui ne se voit pourtant pas qualifié de la sorte. Booba n'est jamais rejeté du côté du « *mainstream* »

dans les chroniques examinées, ce qui montre à quel point il est crucial de prêter attention non seulement aux prises qui sont saisies, mais aussi aux prises qui sont ignorées. On pourrait décrire de telles occultations comme des « décrochages » : certaines prises restent virtuelles, et ne se voient jamais actualisées.

3. Les prises et les « décrochages » de la critique face à l'hétéro-sexualisation musicale

L'Abcdr évoque Booba comme un « artiste autonome » (Schmutz & Faupel 2010) dès son premier album solo, en 2002. Les chroniques du webzine musical spécialisé sont saturées de connotations associées à la figure du génie romantique. Booba est présenté comme un « personnage torturé et dévastateur », décrit par sa « complexité » et son « envergure », tandis que son œuvre est louée pour la multiplicité de ses « niveaux de lecture » et « la richesse de [son] écriture » [*Temps mort*, 2002], et bientôt pour sa postérité : « Dans cent ans, il se dira sans doute de cet MC qu'il était une énigme » [*Ouest Side*, 2006]. A partir de 2006, *Les Inrocks* déploie une rhétorique comparable vis-à-vis de Booba¹¹.

Mais aux prises avec l'œuvre de Booba, les critiques musicaux doivent gérer plusieurs *affordances* qui troublent l'image de l'artiste autonome au masculin neutre (Born & Hesmondhalgh 2000). Les œuvres de Booba sont en effet similaires aux *battles rap* en ce qu'elles déploient un « imaginaire pornographique », « symbole d'un rapport d'agression et de pouvoir » (Vettorato 2012 : §12). Dans ces *battles rap*, « le rapport sexuel hétérosexuel comme homosexuel est toujours utilisé pour figurer un rapport de domination brutale » (*ibid.*) et une « agression symbolique de l'autre » (§13). Ce schéma peut être analysé en termes d'hétéro-sexualisation, soit une opération qui transforme « l'inégalité [...] en expérience de plaisir sexuel, essentielle au désir sexuel » (Dworkin, cité dans Thiers-Vidal 2010 : 186). Ainsi, les paroles de Booba développent une politique d'hétéro-sexualisation qui met en avant la masculinité du narrateur, en des termes agressifs et crus. Pourtant, la consécration de Booba en artiste autonome par la critique musicale maintient le caractère masculin-neutre de cette figure.

Ce paradoxe n'est possible que par un effort systématique d'euphémisation ou d'occultation du travail d'hétéro-sexualisation perceptible dans l'œuvre de Booba – un nouvel effort de « décrochage » par rapport à des prises offertes par le matériau musical et l'image publique de l'artiste. Je ne donnerai que deux exemples, parmi bien d'autres. Un journaliste de *L'Abcdr* cite cette formule de Booba : « dehors ma limousine, une troisième pute suce le chauffeur », qui lui inspire le commentaire suivant : « avalanche de formule [...] du nouveau riche qui se pince tous les matins pour être sûr de ne pas rêver » [*Lunatic*, 2009]. De même, un journaliste des *Inrocks*

¹¹ Pour comprendre ce tournant, il faudrait notamment tenir compte, au-delà du travail de la presse musicale spécialisée, de la publication dans la revue littéraire *NRF* d'une série d'articles de Thomas Ravier louant dans la première moitié des années 2000 les talents d'écriture de Booba.

mentionne ces paroles : « MC j't'encule en chantant do ré mi fa sol la sodomie », avec pour tout commentaire : « [une] *punchline* [...] déjà culte » [0.9, 2008].

Les chansons de Diam's mobilisent elles aussi un « imaginaire pornographique », mais de façon plus occasionnelle, notamment lorsque Diam's met en scène ses relations avec les autres rappeurs en termes de compétition, et qu'elle glorifie son talent. Pourtant, c'est sa politique sexuelle plutôt que celle de Booba que relèvent les critiques musicaux. Tandis que la chronique de *L'Abcdr* déplore que « dans la bulle de Diam's, les filles ne sont visiblement que mamans ou putains » [*Dans ma bulle*, 2008], personne ne semble prêter attention au fait, tout aussi visible, que dans le monde de Booba, les femmes sont simplement des « putes ». De façon similaire, *Les Inrocks* soulignent que Diam's n'hésite pas, « dans des textes très traditionalistes, à faire l'éloge du couple et de la fidélité » [S.O.S., 2009], mais aucune chronique n'évoque dans ce magazine les normes de genre réactionnaires présentes dans les paroles de Booba.

L'occultation de l'imaginaire pornographique présent dans l'œuvre de Booba est tout particulièrement surprenant dans un titre de la presse généraliste, habituellement prompt à dénoncer le rap comme une musique spécifiquement sexiste (Lesacher 2013). En fait, la consécration artistique de Booba dans *Les Inrocks* s'appuie sur une mise à distance soignée entre l'artiste et le genre musical dans lequel il s'inscrit. Si Booba est valorisé, c'est dans la stricte mesure où il constitue une exception (Pecqueux 2000), et sa valorisation offre l'occasion de dévaloriser le rap français dans son ensemble :

« Cinq lettres, deux consonnes et trois voyelles qui, à elles seules, dominent tout le rap français. [...] Avec 0.9, Booba surclasse une fois de plus ses petits camarades [...]. Loin de toute nostalgie quant au rap français des années 90 (“NTM, Solaar, IAM, c'est de l'antiquité”) et de tout esprit de corps avec l'actuel, [...] Booba se place lui plutôt sur le terrain de l'honnêteté ; pour lui, le rap est quelque chose de sincère, c'est d'ailleurs ce qui le gêne chez ses collègues français » [0.9, 2008].

Ce prix payé par le genre rap pour la consécration de l'un de ses artistes n'a pas d'équivalent dans la presse spécialisée. Il constitue également un bémol à la consécration accordée à Booba : sa grandeur est cantonnée à un genre musical précis et dévalorisé plutôt que d'être rapportée aux musiques populaires dans leur ensemble.

Conclusion

Ces résultats illustrent les biais de genre dans le traitement critique de Diam's et Booba, et ce en tenant compte des œuvres elles-mêmes et de leur épitexte promotionnel. La presse spécialisée et la presse généraliste dévalorisent Diam's comme artiste « *mainstream* », et elle seule. La presse spécialisée ignore, pour l'essentiel, les œuvres de Diam's, mais rend systématiquement compte des œuvres de Booba. La presse spécialisée valorise Booba comme un artiste génial tout au long de la période étudiée, mais ne confère jamais ce statut à Diam's.

D'une façon comparable à la musique de Beethoven au XIXe siècle, la musique de Booba au XXIe siècle « offre prise [...] à des propositions sur ce que signifie être un homme, et d'être un type particulier d'homme » (DeNora 2002 : 27). Cette enquête suggère que l'ensemble de la critique musicale, qu'elle soit généraliste ou spécialisée, occulte le travail musical d'hétéro-sexualisation de Booba, opère un « décrochage » par rapport à des prises qui ailleurs sont bel et bien saisies (par exemple dans l'œuvre de Diam's, ou dans d'autres articles consacrés au rap).

Or, les masculinités ne sont jamais élaborées indépendamment des groupes minoritaires auxquels elles se rapportent – les femmes dans leur ensemble et les hommes marginalisés en tant qu'hommes¹². La masculinité est une catégorie relationnelle reposant sur des rapports de pouvoir asymétriques et des privilèges. De ce point de vue, la notion d'hétéro-sexualisation (Thiers-Vidal 2010) nous aide à comprendre comment des artistes, mais aussi des critiques musicaux, proposent une expérience musicale dans laquelle le plaisir pris à l'inégalité de sexe est crucial.

Bibliographie

Becker, Howard (1988 [1982]), *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion.

Born, Georgina et Hesmondhalgh, David (eds.) (2000), *Western Music and its Others. Difference, Representation, and Appropriation in Music*, Berkeley, University of California Press

Bourdieu, Pierre (1992), *Les Règles de l'art*, Paris, Seuil.

Buch, Esteban (2006), *Le cas Schönberg. Naissance de l'avant-garde musicale*, Paris, Gallimard.

Buscatto, Marie et Leontsini, Mary (2011), « La reconnaissance artistique à l'épreuve des stéréotypes de genre - Editorial », *Sciologie de l'art Opus* n°18, pp. 7-13.

Chateauraynaud, Francis et Bessy, Christian (dir.) (2014 [1995]), *Experts et faussaires. Pour une sociologie de la perception*, Éditions Pétra.

DeNora, Tia (2002), « Music into action: performing gender on the Viennese concert stage, 1790-1810 », *Poetics*, 30, pp. 19-33.

Fabiani, Jean-Louis (2005), *Beautés du Sud. La Provence à l'épreuve des jugements de goût*, Paris, L'Harmattan.

Genette, Gérard (1987), *Seuils*, Edition du Seuil.

Guillaumin, Colette (2002 [1972]), *L'Idéologie raciste*, Paris, Gallimard.

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

Huysen, Andreas (1986), *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*,

¹² Cette remarque doit beaucoup aux échanges avec les participant·e·s au groupe de travail sur les masculinités du CRESPPA-CSU, que je remercie ici

Bloomington, Indiana University Press.

Lesacher, Claire (2013), « "Le rap est sexiste", ou quand les représentations sur le rap en France engagent une réflexion à partir de l'intrication et de la coproduction des rapports de pouvoir » in Martin, Denis-Constant (2012), *Quand le rap sort de sa bulle*, Paris, IRMA / Mélanie Sèteun.

Pasquier, Dominique (2010), « Culture sentimentale et jeux vidéo : le renforcement des identités de sexe », *Ethnologie française* vol 40, n°1, pp. 93-100.

Pecqueux, Anthony (2000), *Le rap public : à l'épreuve sérieuse des institutions et nonchalante de ses publics. Contribution à une socio-anthropologie du rap*, Mémoire de D.E.A. de sciences sociales sous la direction de J.-L. Fabiani, EHESS, Marseille.

Ponticelli, Adèle (2010), *Assujettissement, interpellation, performativité. Pour un sujet de la résistance dans la France postcoloniale*, mémoire de M1 de philosophie, Université Paris I.

Raynaud, Dominique (1999), « L'émergence d'une sociologie des œuvres : une évaluation critique », *Cahiers internationaux de sociologie*, 106, pp.119-143.

Roueff, Olivier (2013), *Jazz, les échelles du plaisir. Intermédiaires et culture lettrée en France au vingtième siècle*, La Dispute.

Rudent, Catherine (2014), « Les personnages de la musicienne et du musicien dans la presse musicale : quelques stéréotypes de genre », communication à la journée d'étude du 7 avril 2014, *Quelle critique pour les musiques actuelles ?*, Université Rennes 2/CELLAM et IUF/Groupe Phi, Rennes.

Schmutz, Vaughn et Faupel, Alison (2010), « Gender and Cultural Consecration in Popular Music », *Social Forces* 89(2), pp. 685-708.

Thiers-Vidal, Léo (2010), *De "L'Ennemi principal" aux principaux ennemis. Position vécue, subjectivité et conscience masculines de domination*, Paris, L'Harmattan.

Thornton, Sarah (1996), *Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital*, Wesleyan University Press.

Vettorato, Cyril (2012), « "Ca va être un viol". Formes et fonctions de l'obscénité langagière dans les joutes verbales de rap », *Cahiers de littérature orale* n°71, pp. 115-140.