



## Rap en France et racialisation

Karim Hammou, Patrick Simon

► **To cite this version:**

Karim Hammou, Patrick Simon. Rap en France et racialisation. *Mouvements: des idées et des luttes*, La découverte, 2018, 96 (4), pp.29. hal-01948918

**HAL Id: hal-01948918**

**<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01948918>**

Submitted on 9 Dec 2018

**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.

# Rap en français et racialisation

Karim Hammou

Karim Hammou, « Rap en français et racialisation », interview avec Patrick Simon pour la revue *Mouvements* n°96, hiver 2018, pp. 29-35.

**P. Simon : La question de la racialisation dans le rap peut être abordée de deux points de vue complémentaire : celui des identités et propriétés ethno-raciales des rappeurs (revendiquées ou attribuées), celui du contenu des paroles et des prises de position ou attitudes des artistes et de leur entourage. Est-ce que tu constates une évolution vers une plus grande prégnance des motifs racialisés sur ces deux dimensions dans le rap français depuis les années 1990 ?**

K. Hammou : Si, par racialisation, on renvoie à des pratiques et représentations qui manifestent la prégnance de catégories raciales d'interprétation, les premiers paramètres à intégrer à l'analyse renvoient à la société française dans son ensemble. Deux processus de racialisation ont un rôle fondateur dans l'histoire du rap en France.

Le premier est celui des industries musicales et du divertissement. Lorsque le rap apparaît en France comme forme musicale et chorégraphique identifiée, à partir du début des années 1980, il s'inscrit dans le prolongement de circulations culturelles atlantiques dans lesquelles la ligne de couleur distinguant du « noir » et du « blanc » (parmi les artistes, les genres musicaux, les danses...) a un rôle central. Le rap naît comme un développement des musiques funk, et à ce titre est l'héritier de l'imaginaire mais aussi des réseaux de diffusion associés aux musiques africaines-américaines en France. Il est en particulier tributaire de la racialisation des lieux de danse qui prévaut dans les années 1970-1980, et qui se répercute aussi bien dans la sélection musicale des DJs que dans la ségrégation raciste des publics – les non blancs se voyant régulièrement refoulé de la majorité des boîtes de nuit, des lieux de danse pour les « refusés » se multiplient. Il est aussi dépendant des logiques de racialisation qui dominent la critique musicale, répétant des clichés sur la musique « noire » (et ses musiciens)<sup>1</sup>, ainsi que le secteur de la production discographique, qui n'exploite les musiques associées aux minorités raciales que dans une logique de niche ou d'exotisme.

Le deuxième niveau auquel la racialisation de la société française joue, c'est dans la définition publique du rap en français comme genre musical au début des années 1990. A cette période, le rap est défini à la lumière du paquet interprétatif du « problème des banlieues », un cadrage médiatique qui en fait une musique des Autres, dont l'altérité est indissociablement sociale et raciale.

Les artistes de rap héritent de ce cadre racialisé et doivent composer avec lui dans de multiples interactions professionnelles. La première tactique dont ils usent, et la principale encore à ce jour, consiste à contester explicitement le racisme à différentes époques et dans différents contextes. Dès 1989, le rappeur EJM thématise une violence policière en ce qu'elle peut être négrophobe dans « Nous vivons tous ». Peu après, le groupe IAM, avec « Tam-tam de l'Afrique » ou la rappeuse Saliha avec « Enfants du ghetto » dénoncent respectivement l'esclavage transatlantique et l'apartheid en Afrique du sud. La seconde tactique, qui intervient dès le milieu des années 1990, vise à opposer des autodéfinitions raciales aux assignations racialisantes majoritaires puis, de façon croissante, à jouer avec ces autodéfinitions et ces assignations, à les troubler, à des fins aussi bien politiques qu'esthétiques et marchandes. Ce processus est d'abord le fait d'artistes noirs comme les

---

<sup>1</sup> Bonzom Marie-Christine, 1991, « Le Noir, la Femme et le Sudiste. Une mythologie du rock sous presse ». *Vibrations. Musiques, médias, société*, vol. 1 n°1, p.65-74.

membres des groupes de rap Ministère AMER ou Tout Simplement Noir, puis un peu plus tard de la part d'artistes d'origine maghrébine comme les rappeurs Yazid ou Hamé. La posture dominante, pourrait-on dire, passe d'un multiculturalisme abstrait à l'affirmation d'un point de vue situé dans les rapports sociaux de race. Le morceau « Blanc et noir » de NTM est emblématique de la première posture, associant des énumérations de couleurs de peau abstraites (« noir et blanc, blanc et jaune, jaune et rouge, rouge ou beur ») à des gages donnés à « l'autre côté », renvoyant dos à dos « les » racismes (« Farakhan ou Le Pen / Même combat pour la haine »). Du côté du point de vue situé, on peut mentionner « Damnés » de Ministère AMER, qui associe jeux sur les sonorités d'épithètes raciales (« nègre aigre de la pègre »), critique du racisme systémique, de l'héritage colonial (« pas de cadeaux la ville de Bordeaux grosso modo enrichit sur notre dos ») et imaginaire ludique du bandit qui préfigure le « marketing de la marge » qui s'épanouira quelques années plus tard<sup>2</sup>. Mais c'est surtout au tournant des années 2000 que ces modes d'autodéfinition racialisés se banalisent dans le rap français, notamment dans le sillage de labels comme Din Record ou Neochrome. Une autre évolution, que j'ai plus particulièrement étudiée, est la façon dont les rappeurs mettent en scène la mémoire de l'esclavage et de la colonisation<sup>3</sup>. On observe au milieu des années 1990 une évolution qui fait véritablement entrer la majeure partie de la scène rap, lorsqu'elle traite de ces questions, dans une approche que l'on peut qualifier de « postcoloniale » en ce qu'elle suggère la continuité entre les rapports de pouvoir coloniaux et les rapports de pouvoir contemporains<sup>4</sup>. Or ces legs historiques sont éminemment racialisés – ils sont solidaires d'une conception raciste situant les blancs au sommet d'une hiérarchie des êtres humains.

**Que ce soit aux US ou en France, la crédibilité des artistes repose sur leur profil social personnel, en particulier le fait qu'ils viennent de milieu populaire/banlieue/grands ensembles et éventuellement un passage par la délinquance (street credibility) : dans quelle mesure leur origine ou couleur de peau participe de cette crédibilité ? Pour le dire plus directement, les blancs partent-ils avec un handicap pour faire du rap ? Leur position située construit-elle ce qu'ils peuvent dire ou chanter ? Reproche-t-on aux blancs qui font du rap de se livrer à de l'appropriation culturelle, c'est-à-dire de développer un style musical lié aux minorités ethno-raciales sans en être issus ?**

La construction de l'authenticité, qu'elle serve de capital dans le monde social du rap français ou de signal marchand auprès des intermédiaires du marché musical et des publics, n'opère pas d'abord sur un critère racial en France. Elle renvoie effectivement à cette assignation du rap à la banlieue, et à ses reformulations au sein même du monde du rap dans les années 1990 et 2000, qui ont érigé « la rue » en symbolique honorifique de la profession de rappeur. Certes, l'imaginaire de la banlieue et de la rue n'est pas neutre sur le plan de la race (pas plus qu'il ne l'est d'ailleurs du point de vue du sexe). La figure de référence est celle de l'homme racisé, et sous ce rapport, être blanc a pu entraîner des a priori défavorables à certains artistes – lorsqu'il était question d'imposer leur nom dans le milieu underground du rap, ou lorsqu'il s'agissait de convaincre une major du disque qu'ils étaient les artistes les mieux placés pour être la prochaine star du rap.

<sup>2</sup> Hammou Karim, 2016, « Mainstreaming French rap music. Commodification and artistic legitimation of othered cultural goods ». *Poetics* vol.59, p.67-81.

<sup>3</sup> Karim Hammou, 2018, « Les traumatismes (post)coloniaux dans le rap en français : mises en musique d'une citoyenneté critique » in S. Segler-Meßner et I. von Treskow (éd.), *Traumatisme et mémoire culturelle*. De Gruyter (à paraître).

<sup>4</sup> Sonnette Marie, 2014, « Des mises en scène du "nous" contre le "eux" dans le rap français. De la critique de la domination postcoloniale à une possible critique de la domination de classe ». *Sociologie de l'art* vol. 23-24, p.153-177.

Néanmoins, on ne peut pas parler de ces a priori comme d'un handicap. D'abord, ils n'opèrent que de façon circonscrite et ponctuelle – avant, notamment, la manifestation dans le milieu underground de performances rappées de qualité, ou avant la démonstration auprès des majors de la capacité d'un artiste à rencontrer un large succès commercial. En l'occurrence, la politique des majors lorsqu'elles avaient encore un rôle de sélection, a plus souvent dévalorisé les artistes non blancs, y compris dans le rap, que l'inverse. Enfin, il faut remettre ces a priori en perspective, en les resituant dans un système raciste qui opère à tous les niveaux pour dévaloriser les artistes non-blancs – ne serait-ce, en premier lieu, qu'en déniait le statut d'œuvre artistique à leurs morceaux.

Autrement dit, s'ils affrontent des préjugés occasionnels, ceux-ci pèsent peu face au poids du privilège blanc, lié à un racisme systémique qui joue dans les carrières de rappeurs (dans le rapport aux médias généralistes notamment, mais aussi aux tourneurs et programmeurs de festivals) aussi bien qu'en amont (dans la formation scolaire, dans les opportunités professionnelles extra artistique, etc.) et qu'en aval (dans les reconversions professionnelles, la patrimonialisation, etc.).

Pour ce qui est de la thématique de « l'appropriation culturelle », débattue depuis les années 1980 en Amérique du Nord, elle n'émerge que timidement dans le débat public français autour du rap depuis la fin des années 2000.

Il y a tout d'abord, en 2006, le début de mobilisation d'un collectif intitulé « Les Motowniens » critiquant le rachat par Universal de la marque Motown, et sa déclinaison en France sous la forme d'un label dirigé par la rappeuse Diam's, jugée trop inexpérimentée pour gérer un fleuron du « patrimoine de la culture noire ». Le collectif lance une pétition signée par plusieurs personnalités des arts et du spectacle. Le rappeur Booba, à l'époque, fait écho à cette mobilisation. Dans les débats, la blanchité de Diam's est aussi en question. Mais le collectif est rapidement caricaturé et discrédité, notamment par la presse spécialisée et généraliste.

Le second débat public sur la question se joue dix ans plus tard, autour des artistes nommés dans la catégorie « musiques urbaines » aux Victoires de la musique 2018. La journaliste Rokhaya Diallo, notamment, cadre le débat en termes de discriminations raciales. La couverture médiatique accordée à cette question par la suite est directement informée par un débat croissant, dans le rap états-unien, sur les performances d'artistes blancs formulé en termes d'« appropriation culturelle<sup>5</sup> », mais aussi par la logique de réseaux sociaux comme *twitter*, qui rend accessible un plus grand nombre de points de vue, et accorde un privilège à ceux qui suscitent le plus de réactions, qu'elles soient de soutien ou d'hostilité.

L'argument de l'appropriation culturelle s'appuie sur une analogie entre culture collective et propriété privée. De la même façon que des personnes possèdent des biens, des groupes possèderaient une culture. Et si s'approprier les biens privés d'autrui est un vol, alors s'approprier « la » culture d'un autre groupe serait également condamnable. L'idée d'appropriation culturelle contribue ainsi à une politisation de la culture. Elle rejoint les critiques de l'exotisation des pratiques minoritaires, elle met en lumière les profits symboliques et matériels inégaux que différents groupes sociaux sont en mesure de tirer d'activités similaires, et interpelle sur les biais de sélection qu'un système de domination impose.

Mais l'analogie qui fait la force de l'argument de l'appropriation culturelle, nourrit aussi ses limites. Elle repose sur une conception de la propriété privée et de l'individu qui se sont imposés avec le capitalisme moderne, et les étend à des être collectifs – des groupes pensés sur le modèle du « nationalisme culturel ». Or les groupes sociaux et leurs traits culturels ne

---

<sup>5</sup> Djavadzadeh Keivan, 2016, « Les masques noirs des pop stars blanches. Miley Cyrus et les politiques de l'appropriation culturelle », *Raisons politiques*, n°62, p. 21-33.

sont pas des ensemble stables, homogènes, et clos sur eux-mêmes<sup>6</sup>. La critique de l'appropriation culturelle court ainsi le risque d'essentialiser les cultures qu'elle prétend défendre.

A l'inverse, l'argument d'ordinaire opposé à l'idée d'appropriation culturelle revendique le principe d'une libre disponibilité des symboles et répertoires culturels qui est en réalité illusoire pour la plupart des gens car les rapports de pouvoir restreignent juridiquement et pratiquement les circulations culturelles.

Pour sortir de cette double impasse intellectuelle, on peut penser les usages et emprunts culturels en les examinant dans des situations concrètes et les rapports de pouvoir effectifs qui y pèsent. Derrière la nouvelle question de « l'appropriation culturelle » du rap, il y a une histoire bien plus ancienne de contestations des formes de marchandisation et de visibilité du genre par des acteurs étiquetés comme « étrangers au rap », avec toutes les luttes de définition qu'une telle étiquette suppose. Ces débats commencent dès les années 1980, avec la réception mitigée de l'émission « H.I.P. H.O.P. », dont l'effet de mode, aux yeux de certains, associe une « image clownesque<sup>7</sup> » à la culture hip-hop naissante en France. Et il est logique qu'ils se prolongent aujourd'hui – en se transformant avec les enjeux économiques et sociaux nouveaux dans lesquels le rap comme genre musical est pris.

**Les groupes de rap français sont souvent multi-ethniques, que ce soit mis en scène ou une simple donnée de leur composition. Est-ce qu'il existe malgré tout des styles différents entre origines, et des rivalités jouant sur le registre ethno-racial comme entre afro-américains et hispanics aux Etats-Unis ?**

Je ne sais pas ce qu'il en est réellement aux Etats-Unis, au-delà du débat académique sur la contribution souvent sous-estimée des Portoricains et autres latino-américains au développement du hip-hop<sup>8</sup>. En français, et pour la période contemporaine, on peut lire les travaux du géographe Séverin Guillard<sup>9</sup>. Mais à ma connaissance, il n'existe pas de rivalités de cet ordre significatives dans le rap français à l'heure actuelle.

J'ai réalisé une analyse systématique des featurings entre rappeurs de 1990 à 2004, mais la question de l'ethnicité ou de la racialisation n'étaient pas des éléments que j'ai inclus dans l'analyse. Néanmoins, que l'on regarde les labels discographiques ou les collaborations, il n'y a pas de motifs racialisés clairs qui se dégagent, à l'exception de collaborations autour de chansons prenant explicitement l'origine géographique ou l'expérience du racisme comme thème.

De fait, sur le plan esthétique, il y a des sources d'inspiration culturelles privilégiées que l'on peut associer à la trajectoire biographique de certains artistes. Ce sont des artistes congolais ou franco-congolais qui forment, à partir de la fin des années 1990, le collectif Bisso Na Bisso – littéralement « entre nous » – pour travailler la rencontre musicale entre rap et rumba congolaise. Les membres de ce collectif poursuivent par ailleurs leur collaborations musicales dans d'autres cadres avec des artistes aux origines variées. Ce sont des artistes d'origine maghrébine qui poussent le plus loin le rapprochement musical entre raï et rap (les artistes Freeman, Rim'K, DJ Kore, etc.) au tournant des années 2000. C'est un rappeur français d'origine guinéenne et sénégalaise, MHD, qui intègre à la *drill* états-unienne des éléments de

---

<sup>6</sup> Coombe Rosemary J., 1993, « The Properties of Culture and the Politics of Possessing Identity: Native Claims in the Cultural Appropriation Controversy ». *Canadian Journal of Law & Jurisprudence* vol. 6 n°2, p.249-285. Voir page 264.

<sup>7</sup> Sear, créateur du fanzine *Get Busy*, propos tenus dans l'émission "Ciel ! Mon mardi", 1991.

<sup>8</sup> Harrison Anthony Kwame, 2008, « Racial Authenticity in Rap Music and Hip Hop », *Sociology Compass* vol. 2 n°6, p. 1783-1800.

<sup>9</sup> Séverin Guillard, « Le rap, miroir déformant des relations raciales dans les villes des Etats-Unis », *Géococonfluences*, janvier 2016.

coupé-décalé, genre musical ivoirien populaire dans l'ensemble de l'Afrique de l'ouest depuis les années 2000, et initie ce que l'on appelle depuis l'afrotrap.

**Les rappels à l'ordre de rappeurs sont fréquents, mais plusieurs affaires ont défrayé la chronique récemment. On pense à l'annulation de la programmation de Black M à Verdun en mai 2016, la campagne sur les réseaux sociaux en juin 2018 pour l'annulation du concert de Médine au Bataclan ou auparavant la plainte de l'AGRIF contre Saïdou et Saïd Bouamama auteurs du livre-disque "Nique la France". Que penser de ces actions de censure, de plaintes en diffamation (essentiellement venant de la police contre Ministère Amer, NTM, La Rumeur) ou "d'atteinte à l'Etat et aux valeurs républicaines" dans le cas de Sniper ? S'inscrivent-elles dans l'ordinaire des réactions d'un ordre établi face à la licence artistique et à son potentiel de critique et de transformation sociale, ou ces réactions relèvent d'une autre dynamique plus strictement liées à un nativisme racialisé ?**

Cette question nous ramène aux processus de racialisation transversaux à la société française, et à la façon dont le rap en général et certains artistes de rap en particulier, volontairement ou non, interrogent les rapports sociaux de race. Cependant, toutes ces affaires ne sont pas similaires. Du côté de Ministère AMER (1995), de NTM (1996), de La Rumeur (2002-2010), c'est d'abord une question d'autorité de la police et, au-delà parfois, de l'Etat qui est en jeu. Dans le cas des affaires Saïdou et Saïd Bouamma (depuis 2012), Black M, Médine, c'est bien au contraire l'extrême droite qui initie les affaires, avec des motifs et un imaginaire différents. Dans le cas de Saïdou et de la chanson « Nique la France », la dénonciation porte sur le « racisme antiblanc ». Dans le cas de Black M, contesté pour sa participation aux événements culturels en marge de la commémoration de la bataille de Verdun, l'extrême droite pointe une trahison de l'histoire de France. Dans le troisième cas, Médine est décrit en apologue du terrorisme, sur fond d'amalgames islamophobes. L'agenda politique derrière ces mobilisations est cependant convergent : traiter ces rappeurs en étranger à la communauté civique, voire en ennemi intérieur, et proscrire autant que possible leur participation aux espaces publics médiatiques. L'effet direct de cet agenda, c'est de renforcer et de légitimer une citoyenneté de seconde zone pour ces artistes et, au-delà, ceux dont ils sont devenus l'emblème, la jeunesse non blanche des quartiers populaires.

L'affaire Sniper (2002-2007) se trouve à l'intersection de ces deux logiques. Elle commence, comme pour Black M et Médine, par un travail de lobbying de l'extrême droite dont le premier objectif est de faire interdire des concerts du groupe. Ce travail de lobbying intervient à une époque où les réseaux sociaux n'existent pas, et restent donc relativement confidentiel – bien que non dénuée d'effets. C'est la médiation politique, réalisée par Nadine Morano et Nicolas Sarkozy, qui donne à ce travail une visibilité médiatique et entraîne un débat public d'ampleur nationale. Elle se prolonge par des attaques en justice, qui abandonnent le motif du racisme et de l'antisémitisme (qui avaient été mobilisés par Sarkozy) pour se concentrer sur l'accusation d'« incitation à blesser et tuer les fonctionnaires de police et représentants de l'Etat » – délit dont le groupe sera finalement relaxé.

Depuis l'affaire Sniper, l'articulation entre les arguments de défense de l'Etat ou de ses institutions (police en tête) et la dénonciation d'un ennemi intérieur racialisé est devenue routinière. Elle s'appuie sur un syllogisme opérant une assignation racialisante : critiquer la France ou les institutions françaises, ce serait critiquer le peuple français. Critiquer le peuple français, ce serait être raciste. Or la prémisse majeure de ce syllogisme, le plus souvent passée sous silence, est raciste : le peuple français serait un groupe ethnique homogène défini par sa blancheur. Cette définition raciste de l'identité nationale, au cœur de l'agenda politique de l'extrême droite, est depuis le milieu des années 2000 présente bien plus largement dans

l'imaginaire politique et les débats publics. Elle explique une large part de la forme que prennent les dénonciations publiques de rappeurs et de chansons de rap.