

**Faculté des sciences économiques,
sociales, politiques et de communication
École des sciences politiques et sociales (PSAD)**

Rap français (1980-2000) : de la stigmatisation à la reconnaissance partielle, une trajectoire sous tension

Auteur : Alban MARCHAL
Promoteur(s) : Constantino PAONESSA
Lecteur(s) : Marc MAESSCHALCK
Année académique 2024 - 2025
Master [120] en sciences de la population et du développement

Remerciements

Je souhaite tout d'abord exprimer ma profonde gratitude à mon promoteur, Monsieur Constantino Paonessa, pour la confiance qu'il m'a accordée en me laissant la liberté de choisir le sujet de ce mémoire ainsi que l'orientation de ma recherche. Je le remercie également pour sa disponibilité, la rapidité de ses retours, et la qualité de son accompagnement tout au long de ce travail.

Mes remerciements vont également à celles et ceux avec qui j'ai partagé de nombreuses journées d'étude en bibliothèque, et plus particulièrement à Painpin, dont le soutien constant et l'humour m'ont été précieux.

Je tiens également à remercier les Restaurants Universitaires, pour les repas qui ont rythmé mes pauses et nourri mon énergie durant ce quadrimestre.

Enfin, ma reconnaissance va aux artistes qui, de Columbine à Ben PLG, ont su éveiller et entretenir ma passion pour le rap depuis près de dix ans, et dont les œuvres ont nourri l'inspiration de ce mémoire.

Déclaration de déontologie

« Je déclare sur l'honneur que ce mémoire a été écrit de ma plume, sans avoir sollicité d'aide extérieure illicite, qu'il n'est pas la reprise d'un travail présenté dans une autre institution pour évaluation, et qu'il n'a jamais été publié, en tout ou en partie. Toutes les informations (idées, phrases, graphes, cartes, tableaux, ...) empruntées ou faisant référence à des sources primaires ou secondaires sont référencées adéquatement selon la méthode universitaire en vigueur. Je déclare avoir pris connaissance et adhérer au Code de déontologie pour les étudiant(e)s en matière d'emprunts, de citations et d'exploitation de sources diverses et savoir que le plagiat constitue une faute grave. »

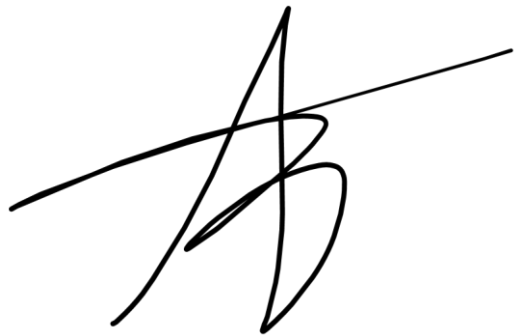
A stylized, handwritten signature in black ink, consisting of a large, sweeping 'A' shape with a horizontal line extending to the right.

Table des matières

1.	Introduction	1
1.1.	Question de recherche et hypothèse	3
1.2.	Objectifs de la recherche	4
1.3.	Méthodologie.....	5
1.4.	Plan du travail	5
2.	Aux origines d'une contre-culture musicale	7
2.1.	La matrice du hip-hop : formes, fonctions et pratiques	7
2.2.	Racines noires, voix urbaines : les fondements du rap.....	9
2.3.	Révolte et résistance : le contexte politique de l'émergence du hip-hop.....	11
2.4.	Genèse socio-spatiale du rap : le Bronx en crise.....	13
2.5.	Crise urbaine et naissance du hip-hop : quand l'art remplace la violence.....	15
2.6.	DJ Kool Herc et l'importation du sound system : les block parties	16
2.7.	Du beat à la parole : comment le rap a émergé du mix DJ	17
3.	L'arrivée du rap en France (1981-1991).....	19
3.1.	Aux origines du rap : une culture afro-américaine marginalisée en France	19
3.1.1.	Racialisation de la culture et colonialité : une grille de lecture nécessaire	19
3.1.2.	La disco en France : percée historique et effacement symbolique	20
3.2.	Premiers pas en France : entre appropriation commerciale et légitimité culturelle	21
3.3.	H.I.P. H.O.P. : Entre succès populaire et stigmatisation médiatique	24
3.4.	Discothèques, ségrégation et résistances	27
4.	Années 1990-2000 : comment le regard extérieur associe rap, banlieue et marginalité ?.....	30
4.1.	De l'utopie urbaine à la relégation : histoire et transformation des banlieues	30
4.2.	Un tournant symbolique : l'été 1981 et l'irruption médiatique des banlieues	32
4.3.	Le rap comme figure du désordre : construction d'un ennemi intérieur	34
4.4.	Le rap comme pratique minoritaire : un genre vu comme « allogène ».....	39
4.4.1.	La construction médiatique du rap comme altérité géographique et sociale.....	39
4.4.2.	Du stigmatisme médiatique à la contestation empirique	41
4.5.	Le rap comme levier d'action sur les classes populaires	43
4.5.1.	Introduction	43
4.5.2.	Enjeux croisés et ambivalences autour de l'institutionnalisation du hip-hop.....	45
4.5.3.	Deux visions de la ville : le traitement différencié des bandes de jeunes par les politiques culturelles	47
4.5.4.	Conclusion.....	52
5.	Conclusion.....	53
6.	Bibliographie	57

1. Introduction

« Ils tentent d'étouffer notre art faut être honnête / Ils refusent de reconnaître qu'en ce siècle les rappeurs sont les héritiers des poètes / [...] / Mon rap est un art prolétaire / Alors les minorités y sont majoritaires / Mais comme tout art je pense / Que le rap transcende les différences »

Kery James feat. Charles Aznavour, « À l'ombre du show business », 2008.

Ces vers de Kery James, prononcé aux côtés de Charles Aznavour sur le morceau *À l'ombre du show business*, résume à lui seul la place singulière du rap dans l'histoire culturelle française : une parole venue des marges, porteuse d'un héritage poétique, mais longtemps niée dans sa légitimité. Si le rap s'est imposé comme l'un des genres musicaux les plus écoutés en France ces dernières années¹ (SNEP, 2025), il reste souvent cantonné à un statut de sous-culture, tolérée mais rarement célébrée au même titre que les musiques dites « légitimes ».

Cette tension a ressurgi avec force en mai 2025, à l'annonce de la mort soudaine du rappeur Werenoi, à seulement 31 ans. Figure majeure du rap francophone, l'artiste de Montreuil cumulait plus de 7 millions d'auditeurs mensuels sur Spotify, et son album *Pyramide* s'est hissé à la première place des ventes d'albums en France en 2024, toutes catégories confondues (Hennessy, 2025). Et pourtant, cet événement tragique a mis en lumière un paradoxe : de nombreux Français ont découvert son nom uniquement à l'occasion de sa mort, relayée par les réseaux sociaux et les médias généralistes (Doucet, 2025). Comment expliquer qu'un artiste aussi massivement écouté puisse rester si peu visible dans l'espace médiatique traditionnel ?

Cette dissonance soulève des interrogations pertinentes sur la fragmentation des publics musicaux et la reconnaissance institutionnelle du rap. Bien que Werenoi ait rencontré un succès commercial retentissant, il n'était que rarement convié dans les grands médias audiovisuels. Il évoluait clairement dans un monde parallèle à celui de la culture dite « officielle ». Cela nous amène à nous interroger : sommes-nous en train d'assister à une scission entre plusieurs France musicales ?

¹ Selon la SNEP (Syndicat national de l'édition phonographique), « [le rap] représente 53% du Top 200 albums en 2024. » (SNEP, 2025)

Pourtant, des passerelles entre les différents univers musicaux existent bel et bien. En 2023, à l'occasion de son premier Zénith, Werenoï avait convié Pascal Obispo sur scène, illustrant une volonté de dialogue entre les générations et les styles. Dans une interview accordée au *Parisien*, il citait même Renaud et Obispo parmi ses influences (Doucet, 2025). Ce type d'interaction n'est pas isolé : Booba a repris l'instrumentale de *Mistral gagnant*² dans son morceau *Pitbull*³, et Patrick Bruel, figure emblématique de la chanson française, a collaboré avec le rappeur La Fouine sur le titre *Maux d'enfants*⁴, une chanson engagée dénonçant le cyberharcèlement (Legras, 2014). Ce duo intergénérationnel illustre la convergence entre la variété française et le rap autour de causes sociales majeures. Cette collaboration met en exergue la reconnaissance du genre musical rap comme vecteur d'expression légitime sur des enjeux sociétaux, ainsi que la volonté d'artistes issus de divers horizons musicaux de s'unir pour sensibiliser le public à des problématiques contemporaines.

Ces exemples montrent que si les échanges entre rap et chanson française existent bel et bien, ils peinent à renverser une hiérarchie symbolique profondément ancrée. Le rap, malgré sa popularité croissante et sa capacité à créer des passerelles artistiques, continue d'être perçu par une partie des élites culturelles et médiatiques comme une forme d'expression inférieure, voire illégitime. Cette perception s'explique par son prétendu ancrage dans des territoires et des populations historiquement marginalisées, en particulier les banlieues populaires et les jeunes issues de l'immigration postcoloniale, qui en constituent la matrice sociale principale (Jouvenet, 2006).

Le rap reste ainsi assigné à un espace culturel périphérique, souvent jugé incompatible avec les normes esthétiques et discursives de la culture dominante. Il est régulièrement essentialisé, réduit à une esthétique de la violence ou de la provocation, alors même qu'il porte, depuis ses débuts, une parole politique articulée aux inégalités sociales et raciales (Hammou, 2012). Et si le rap souffre encore aujourd'hui d'un manque de reconnaissance institutionnelle, il faut rappeler que sa situation était encore plus fragile à ses débuts, dans les années 1980, lorsqu'il est arrivé en France dans le sillage du hip-hop américain. À cette époque, il est souvent perçu comme une culture étrangère, bruyante et menaçante, associée à la délinquance et au désordre urbain. Cette lecture allogène du rap renforce son exclusion des sphères de légitimité culturelle et prépare le terrain à la stigmatisation dont il fera l'objet dans les décennies suivantes.

² Renaud, « Mistral gagnant », 1986.

³ Booba, « Pitbull », 2006.

⁴ Patrick Bruel feat. La Fouine, « Maux d'enfants », 2014.

1.1. Question de recherche et hypothèse

C'est cette trajectoire ambivalente que ce mémoire se propose d'explorer. Afin de structurer cette réflexion et d'en analyser les tensions majeures, ce travail s'organise autour de la question centrale suivante : **Comment le rap, en France, a-t-il été tour à tour stigmatisé, instrumentalisé et partiellement reconnu entre les années 1980 et 2000 ?**

Cette interrogation nous permettra de retracer l'histoire du rap français, depuis son importation comme culture contestataire, issue du hip-hop afro-américain, jusqu'à son affirmation progressive dans l'espace médiatique et culturel. Il s'agira de mettre en lumière les dynamiques de légitimation et de marginalisation qui ont accompagné sa diffusion : les formes de rejet social et médiatique, les tentatives de récupération par les industries culturelles et les pouvoirs publics, mais aussi les mécanismes sélectifs de reconnaissance institutionnelle, souvent conditionnée à une neutralisation de sa portée critique.

L'hypothèse de ce mémoire est formulée comme suit : Entre les années 1980 et 2000, le rap en France a été perçu comme une menace pour l'ordre symbolique dominant, en raison de ses ancrages sociaux, territoriaux et postcoloniaux. Cette perception a conduit à sa stigmatisation dans les discours publics et médiatiques, mais aussi à des tentatives de récupération ou de neutralisation par les institutions. Le développement du rap au sein de ces tensions met en évidence la manière dont les expressions culturelles issues des classes subalternes peuvent à la fois perturber les normes établies, faire l'objet d'instrumentalisations politiques, et être partiellement reconnues dans l'espace public à condition d'en atténuer le potentiel subversif.

Bien que ce travail soit rédigé depuis la Belgique, il se concentre sur la scène rap française pour plusieurs raisons. Si l'un des premiers succès du rap francophone — *Mais vous êtes fous !* du groupe belge Benny B⁵ — provient effectivement de Belgique, il constitue davantage une exception qu'un marqueur de développement durable de la scène belge durant la période étudiée (années 1980 à 2000). En effet, la véritable émergence du rap belge ne prendra son essor qu'à partir des années 2010, dans ce que Mehdi Maïzi (2025) qualifie de « second âge d'or du rap français », où des artistes comme Damso, Hamza ou Isha s'imposent sur le devant de la scène.

⁵ Benny B, « Mais vous êtes fous ! », 1989.

Par ailleurs, la scène française est historiquement la plus structurée et la plus influente dans l'espace francophone avant 2010. Pour les artistes issus de pays comme la Belgique, la Suisse ou le Québec, la reconnaissance passait souvent par une percée en France. Celle-ci était considérée comme le marché central du rap francophone, en raison de son poids démographique, médiatique et industriel. À l'inverse, les autres pays francophones ne disposaient pas d'un marché du rap suffisamment structuré pour permettre aux artistes locaux d'en vivre durablement (Maïzi, 2025).

Enfin, il convient de souligner que d'autres scènes de rap francophones non occidentales ont également émergé, notamment à Abidjan, Dakar ou Kinshasa. Ces villes ont vu naître des figures majeures, à l'image de Fally Ipupa, dont l'impact dépasse largement les frontières africaines. Cependant, dans le cadre de ce mémoire, l'accent est mis sur la France en tant que matrice centrale du développement du rap francophone durant les décennies 1980-2000.

1.2. Objectifs de la recherche

Cette étude poursuit un triple objectif, tant les représentations du rap et les tensions autour de sa légitimité culturelle soulèvent des enjeux sociaux, politiques et symboliques majeurs dans la France des années 1980 à 2000.

Premièrement, il s'agit de reconstituer et analyser l'évolution des regards portés sur le rap, depuis son apparition en France jusqu'à son intégration partielle dans le paysage culturel. L'objectif est de comprendre comment se sont articulés, au fil du temps, les processus de stigmatisation, d'instrumentalisation et de reconnaissance partielle du rap, en les replaçant dans une perspective sociohistorique et postcoloniale. Cette approche vise à éclairer les mécanismes de légitimation (ou d'exclusion) des expressions culturelles issues des marges.

Deuxièmement, cette recherche vise à analyser comment le rap a mis en tension les normes culturelles dominantes en France, en brouillant les frontières entre art, engagement et contestation sociale. À travers ses formes esthétiques, ses références et ses prises de position, le rap a imposé une autre manière de dire le réel, souvent en décalage avec les représentations légitimes. Il s'agira de montrer que cette culture a redéfini les codes de la visibilité médiatique et de l'expression publique, en mettant en avant des récits, des langages et des postures issus des périphéries sociales et territoriales.

Troisièmement, ce travail vise à étudier les interactions entre le champ musical du rap et les institutions (médias, industrie culturelle, pouvoirs publics), en mettant en lumière les logiques d'appropriation, de neutralisation, mais aussi les formes de résistance et d'auto-organisation développées par les artistes. Une attention particulière sera portée aux dynamiques de classe, de race et de territoire, afin de mieux comprendre les enjeux contemporains liés à la reconnaissance du rap dans l'espace public français et les tensions persistantes entre intégration et marginalisation.

1.3. Méthodologie

Cette recherche s'inscrit dans une démarche qualitative, ancrée dans une perspective sociohistorique et critique, en dialogue avec les sciences sociales, les *cultural studies* et les études postcoloniales. Dans le cas de la présente étude, l'objectif n'est pas de mesurer quantitativement l'impact du rap. En effet, il s'agit davantage de comprendre les dynamiques de pouvoir et de légitimation qui ont contribué à façonner sa trajectoire en France, entre les années 1980 et 2000. Cette démarche vise à analyser les logiques de stigmatisation, d'instrumentalisation et de reconnaissance partielle du rap, en les replaçant dans un cadre théorique attentif aux rapports sociaux de classe, de race et de territoire.

L'étude mobilise un corpus mixte, constitué de sources primaires — telles que les paroles de morceaux, des entretiens d'artistes, des archives médiatiques (presse écrite, émissions, reportages télévisés), ainsi que des discours politiques liés à la question des banlieues et de l'insécurité — et de sources secondaires : travaux scientifiques, études culturelles, analyses médiatiques et articles de presse spécialisés.

1.4. Plan du travail

Ce mémoire se structure en trois grandes parties, qui permettent de retracer l'histoire du rap en articulant sa trajectoire artistique, ses conditions d'émergence sociale et les dynamiques de reconnaissance ou de marginalisation qu'il a traversées.

Le premier chapitre, intitulé *Aux origines d'une contre-culture musicale*, propose un retour sur les origines du mouvement hip-hop aux États-Unis, en tant que culture née de la marginalité urbaine et des traditions afro-diasporiques. Cette partie explore les fondements historiques, culturels et politiques du hip-hop, en revenant sur ses quatre disciplines (rap, DJing, breakdance

et graffiti) et sur les logiques de résistance sociale qui ont accompagné sa naissance dans le Bronx des années 1970. En analysant le rôle des griots africains, des soulèvements politiques afro-américains, des dynamiques de ghettoïsation urbaine et des block parties, ce chapitre met en lumière la façon dont le hip-hop s'est construit comme une réponse artistique à la désintégration sociale, et comme une alternative à la violence gangrenant les quartiers délaissés.

Le deuxième chapitre, *L'arrivée du rap en France (1981-1991)*, examine le processus d'importation et d'appropriation du rap en contexte hexagonal. Il s'attarde sur la manière dont cette culture américaine est perçue, traduite, transformée et parfois dépolitisée à son arrivée en France. Cette section met en évidence la double dynamique à l'œuvre : d'un côté, une tentative d'institutionnalisation partielle à travers les médias (notamment via l'émission H.I.P. H.O.P. animée par Sidney) ; de l'autre, une marginalisation persistante du rap comme culture illégitime, marquée par une racialisation de ses artistes et une instrumentalisation commerciale. Ce chapitre s'appuie également sur des exemples contrastés — comme Dee Nasty ou Annie Cordy — pour illustrer les tensions entre authenticité culturelle et récupération industrielle.

Finalement, le troisième chapitre, intitulé *Années 1990-2000 : comment le regard extérieur associe rap, banlieue et marginalité ?*, interroge les représentations sociales du rap dans les discours politiques et médiatiques des années 1990. Il analyse le basculement symbolique qui associe durablement le rap aux « banlieues à problème », en lien avec les émeutes urbaines, l'insécurité et la délinquance. Cette section revient sur la construction du rap comme figure de l'ennemi intérieur, tout en montrant que cette musique a servi, en retour, d'outil de dénonciation, d'auto-affirmation et de mobilisation pour les jeunes issues de l'immigration postcoloniale. En mettant en lumière les ambivalences de l'institutionnalisation du hip-hop, ce chapitre interroge les conditions, les limites et les effets de sa reconnaissance partielle dans l'espace culturel français.

2. Aux origines d'une contre-culture musicale

2.1. La matrice du hip-hop : formes, fonctions et pratiques

Le rap est un genre musical né à la fin des années 1960 dans le quartier du South Bronx, à New York. Il s'inscrit dans un mouvement culturel plus vaste, le hip-hop. Celui-ci regroupe quatre disciplines majeures : le rap, le DJing, le breakdance et le graffiti (Guillard, 2012). Ce mouvement est principalement issu de la diaspora noire américaine, et émerge comme un moyen d'expression pour une jeunesse confrontée à l'exclusion sociale et à la marginalisation urbaine (Price III, 2006).

Tricia Rose (1994) complète cette définition en considérant le hip hop comme un système culturel forgé par des jeunes issus des quartiers défavorisés dans le but d'affronter la marginalisation et les formes multiples d'exclusion, à travers des pratiques créatives enracinées dans les traditions afro-américaines et caribéennes. Elle insiste également sur la forte imbrication des disciplines qui composent ce système : musique, danse, graffiti et mode se croisent et se répondent dans un « champ intertextuel », visible notamment lors des block parties ⁶ où s'exprime toute la richesse collective du mouvement (Rose, 1994).

À ses débuts, le rap – alors appelé MC-ing – repose sur l'art de la parole rythmée, souvent posée sur un *beat*, mêlant rimes, jeux de mots, et réflexions personnelles ou sociales (Abe, 2009). Le MC (Master of Ceremony) occupe une place centrale dans l'animation des fêtes de quartier, en entretenant une interaction directe avec le public (Price III, 2006). Mais son rôle ne se limite pas à l'ambiance : il s'inscrit dans une tradition d'oralité performative propre aux cultures africaines et afro-américaines. Sa manière de poser sa voix sur le rythme, appelée *flow*, devient une véritable signature artistique. Le *flow* ne renvoie pas seulement à la technique, mais à une façon singulière d'habiter la parole, de s'affirmer par elle, et de construire une identité sonore propre (Rose, 1994). Quelques années après la naissance de la discipline⁷, cette parole a évolué pour constituer bien plus qu'un simple divertissement : elle est devenue un instrument de contestation. Tricia Rose (1994) souligne que les textes de rap offrent des critiques détaillées

⁶ Une *block party* est une manifestation communautaire populaire née dans le Bronx où des habitants d'un quartier (*block* en anglais américain) se rassemblent autour de la musique, de la danse (Chang & Herc, 2005)

⁷ Selon Bertot (2020), ce tournant dans l'évolution de la discipline prend racine avec la sortie, en 1982, du morceau « *The Message* » de *Grandmaster Flash and the Furious Five*.

des institutions sociales, en particulier la police, l'école, les médias et l'État, donnant ainsi une voix à ceux que les circuits traditionnels de représentation ignorent

À l'origine, le disc-jockey, ou DJ, se contentait le plus souvent d'animer des soirées ou de présenter des disques à la radio. Mais avec l'essor du hip-hop, il a acquis une reconnaissance nouvelle, celle de véritable créateur sonore. L'évolution de son rôle s'inscrit dans une démarche artistique qui ne se limite plus à la simple diffusion de morceaux musicaux. Elle s'étend désormais à la manipulation des disques vinyles, une pratique qui permet d'obtenir des effets inédits⁸. Grâce à deux platines et une table de mixage, il peut allonger certains *breaks*⁹, combiner des voix et des instrumentales, ou encore créer des boucles rythmiques originales. Cet exercice requiert une oreille précise, une bonne connaissance du tempo et des bases de composition musicale, afin d'assurer une continuité fluide dans le mix (Abe, 2009). Le matériel de base comprend également un casque audio et un système de diffusion, mais c'est surtout la capacité du DJ à comprendre et à structurer le rythme qui fait de lui un acteur central de la performance hip-hop.

Le *breakdance*, ou *breaking*, compose la dimension chorégraphique du hip-hop. Cette danse physique et acrobatique repose sur la compétition, notamment à travers *les battles* : des duels opposant danseurs ou *crews*, où chacun tente d'impressionner son adversaire en enchaînant des figures spectaculaires, souvent improvisées, comme les rotations sur la tête ou les appuis sur les épaules (Abe, 2009). Ces confrontations, loin d'être de simples démonstrations techniques, fonctionnent comme des formes de rivalité ritualisée : elles obéissent à des codes implicites et permettent de canaliser des tensions en les transformant en performances corporelles codées (Rose, 1994). Cette dynamique se retrouve dans l'organisation même des *crews*, tels que les *Zulu Kings and Queens*, où les hommes comme les femmes s'affrontent selon une logique compétitive fondée sur l'expressivité artistique plutôt que sur la violence (Chang & Herc, 2005).

Enfin, le graffiti constitue l'expression visuelle du hip-hop. C'est un art urbain et spatial, qui s'inscrit dans l'espace public, souvent de manière clandestine. Les œuvres vont du simple *throw-up* (signature rapide et stylisée) aux fresques murales élaborées, recouvrant parfois des

⁸ Par exemple avec le *scratch*, une « technique consistant à agir à la main sur la rotation d'un disque vinyle. En avançant ou en reculant à différentes vitesses le disque, le DJ produit des sons qui transforment les platines vinyles en instrument de musique à part entière. » (Hammou, 2012, p.27)

⁹ Un *break* (ou *breakbeat*) désigne un moment spécifique d'un morceau où la musique se réduit à la seule partie rythmique, c'est-à-dire la batterie ou la percussion.

murs entiers ou des objets du mobilier urbain, comme les wagons de train. Le graffiti permet aux artistes de marquer leur territoire, d'exprimer une identité et de revendiquer une présence dans l'espace public (Abe, 2009). Cette pratique, fréquemment perçue comme du vandalisme, est en réalité un geste politique fort. Tricia Rose (1994) l'analyse comme une forme d'inscription urbaine qui affirme symboliquement : « *I exist* », dans un environnement social qui tend à invisibiliser les jeunes issus des minorités. En taguant leur nom, les graffeurs réclament une reconnaissance et occupent symboliquement des espaces dont ils sont généralement exclus. Le choix du support n'est jamais anodin : les métros, en particulier, offrent une circulation à travers toute la ville, permettant aux signatures de traverser les frontières physiques et sociales imposées aux quartiers populaires (Rose, 1994).

2.2. Racines noires, voix urbaines : les fondements du rap

Bien que le rap en tant que forme musicale codifiée soit apparu durant les années 60, il puise ses racines bien plus loin dans l'histoire. Pour les comprendre, il faut remonter jusqu'à l'époque pré-esclavagiste.

De nombreux chercheurs soulignent que le rap s'inscrit dans la continuité des traditions orales africaines, en particulier celle des griots d'Afrique de l'Ouest. Ces conteurs, véritables gardiens de la mémoire collective, transmettaient les récits, les lignées et les valeurs à travers une parole rythmée et chantée, souvent accompagnée de musique (Johnson et al., 2004 ; Bertot, 2020 ; Abe, 2009). Tricia Rose (1994) vient confirmer cette filiation en inscrivant le rap dans un ensemble plus vaste de pratiques orales afro-diasporiques, où se mêlent *storytelling*, *oral history* et improvisation poétique. Elle précise que cette tradition ne se limite pas à la narration, mais inclut également des formes rythmiques comme le *call-and-response*, dispositif structurant que l'on retrouve tant dans les cérémonies africaines que dans les églises afro-américaines, et qui irrigue aujourd'hui les performances scéniques des MCs (Rose, 1994).

Ainsi, ce lien entre les griots et les rappeurs ne relève pas d'une simple métaphore : il témoigne d'une continuité culturelle, où la parole devient à la fois mémoire, identité, et acte de résistance. Dès les débuts du hip-hop, ce parallèle a été revendiqué par des artistes comme Afrika Bambaataa¹⁰, et illustré de manière explicite par le groupe *Freestyle Fellowship* dans le

¹⁰ Afrika Bambaataa est l'un des pionniers du mouvement hip hop et le fondateur de la Zulu Nation (Price III, 2006).

morceau *Innercity Griots*¹¹ — littéralement « les griots du centre-ville » — en réaffirmant ce lien symbolique entre les traditions orales africaines et la pratique moderne du rap (Bertot, 2020).

Il est essentiel de remonter à la période précédant l'esclavage pour comprendre le rôle fondamental des chants et des rythmes dans la vie des populations africaines déracinées. Durant cette époque, la musique devient un véritable refuge, un moyen d'expression et de résistance face à l'oppression. On peut notamment évoquer le *blues*, né dans les champs de coton américains à l'époque de l'esclavage. Les esclaves noirs y expriment leur souffrance et leur besoin d'évasion à travers une musique imprégnée de tristesse : la musique devient « l'exutoire d'un trop-plein de mélancolie et de peine » (Liénard, 2007, p.73). Un autre exemple marquant est celui des *spirituals*, ces chants religieux collectifs, ancêtres du gospel. Chantés dans les champs, ils servaient à « faire circuler de l'information, en particulier sur des évasions possibles » (ibid., p.73). Ces chants remplissent aussi une fonction de transmission, rappelant le rôle des griots africains : ils véhiculent à la fois les traditions et les douleurs vécues par ces communautés, portant ainsi le devoir de mémoire lié aux populations mises en esclavage. Cette période, fondatrice pour la musique noire américaine, a aussi marqué le rap. Plusieurs artistes revendiquent cet héritage, à l'image du groupe marseillais IAM, qui établit un lien direct dans son morceau *Tam-tam de l'Afrique* avec cette mémoire musicale :

« Le tempo libère mon imagination, me rappelle que ma musique est née dans un champ de coton. » (IAM, « Tam-tam de l'Afrique », 1991.)

Ces traditions musicales et orales ont perduré au sein de la culture afro-américaine, où elles continuent de nourrir diverses formes d'expression. Parmi ceux qui perpétuent ces codes, les rappeurs occupent une place importante en incarnant la figure du beau parleur aux paroles fières et rythmées. Toutefois, ils ne sont pas les seuls à mobiliser cet art oratoire. On retrouve cette même éloquence dans d'autres sphères de la société noire américaine, notamment chez des activistes antiracistes, des pasteurs ou encore des animateurs de radio. La spécificité du rap réside cependant dans sa nature même. Contrairement aux formes de discours évoquées précédemment, « le rap n'est pas que parole rythmée et saccadée, il n'est pas que thèmes et textes, il n'est pas que de la poésie ou du *spoken word* mis en musique. Il est une forme de musique en soi. » (Bertot, 2020).

¹¹ Freestyle Fellowship, « Innercity Griots », 1993.

2.3. Révolte et résistance : le contexte politique de l'émergence du hip-hop

Les décennies 1960 et 1970 marquent un moment charnière dans l'histoire culturelle et politique des États-Unis. Sur fond de guerre du Vietnam, de mouvements contestataires et de luttes pour les droits civiques, se dessinent les conditions sociales et historiques qui rendront possible l'émergence du hip-hop. C'est dans cette effervescence, nourrie par la colère, l'espoir et l'engagement, que vont se forger les premières expressions d'une culture urbaine portée par les populations afro-américaines et latino.

D'une part, la guerre du Vietnam (1964-1975) a contribué à l'exacerbation des tensions sociales, notamment au sein des communautés noires et défavorisées. Le système de conscription affecte de manière significative la population jeune afro-américaine, qui est surreprésentée au sein des forces armées. En 1966, la loterie militaire enrôle massivement les jeunes des quartiers populaires, nourrissant un sentiment profond d'injustice. Le pasteur Martin Luther King Jr.¹² dénonce en 1967 la guerre comme un symptôme de la maladie morale de l'Amérique (Chang & Herc, 2005). De retour du front, de nombreux vétérans, parfois traumatisés et marginalisés, réintègrent des ghettos appauvris, alimentant le désespoir et la colère de toute une génération.

Parallèlement, un mouvement de libération raciale se déploie. Le combat pour les droits civiques, initié dès les années 1950, connaît son apogée au milieu des années 1960 avec l'adoption du *Civil Rights Act* (1964) et du *Voting Rights Act* (1965). Mais face à la persistance des inégalités, une frange plus radicale émerge sous l'impulsion du *Black Power Movement*. Des figures comme Malcolm X, Stokely Carmichael ou Angela Davis remettent en question l'approche non-violente de Martin Luther King Jr. et prônent l'autodétermination noire. Le *Black Arts Movement*, branche culturelle de cette idéologie, propose une esthétique noire militante, visant à redonner fierté et pouvoir d'expression aux afro-américains. Dans cette perspective, Tricia Rose (1994) considère que le hip-hop prolonge directement les objectifs artistiques et politiques de ce courant, en affirmant une culture noire critique et indépendante.

C'est aussi dans cette mouvance qu'apparaissent les *Last Poets* (1969) et Gil Scott-Heron, figures fondatrices du *spoken word* militant. Leurs textes scandés sur fond de percussions ou de jazz-funk critiquent le racisme, l'impérialisme et l'inaction des pouvoirs publics. Ces artistes

¹² Martin Luther King Jr. dénonce l'implication massive des jeunes Afro-Américains dans la guerre du Vietnam dans son discours *Beyond Vietnam : A Time to Break Silence*, prononcé le 4 avril 1967 à la Riverside Church de New York.

sont aujourd'hui considérés comme des précurseurs du rap, en particulier du « rap conscient¹³ ». Rose (1994) rappelle qu'ils occupent une place essentielle dans l'héritage oral et politique de la culture hip-hop.

Au sein même des quartiers noirs, les *Black Panthers* incarnent l'aile la plus organisée du mouvement *Black Power*. Créé en 1966 à Oakland, le parti met en place des programmes d'autodéfense, d'éducation populaire et de distribution alimentaire. Son idéologie plus radicale dérange l'establishment : J. Edgar Hoover, directeur du FBI, considère le mouvement comme « la plus grande menace interne pour la sécurité du pays » (Chang & Herc, 2005, p. 45). Une répression brutale s'abat alors sur le mouvement, entraînant la dissolution ou la fuite de nombre de ses membres actifs dès le milieu des années 1970 (Price III, 2006).

En parallèle, un autre bouleversement culturel prend forme : la contre-culture des années 60, centrée sur la jeunesse blanche (hippies, Woodstock, etc.), trouve des échos chez les artistes noirs. Des figures comme James Brown ou Marvin Gaye vont canaliser, par la musique, une conscience sociale et raciale nouvelle. En 1968, James Brown proclame dans *Say It Loud – I'm Black and I'm Proud*:

« *We demand a chance to do things for ourselves /*

We're tired of beatin' our head against the wall and workin' for someone else. » (James Brown, « Say It Loud – I'm Black and I'm Black and I'm proud », 1968.)

Cette déclaration, émanant de l'une des figures les plus éminentes de la scène artistique afro-américaine, exprime avec force les revendications d'autonomie, de dignité et de fierté de la communauté noire face à un contexte sociopolitique marqué par la persistance des discriminations raciales. Par ailleurs, il convient de mentionner que, en 1971, Marvin Gaye a publié l'album *What's Going On*¹⁴. Cet opus peut être considéré comme une œuvre manifeste, dans la mesure où le chanteur y exprime son opposition à la guerre, à la pauvreté et à la brutalité policière. Ces prises de parole musicales posent un précédent essentiel : la musique devient un vecteur d'engagement, un canal de contestation et de mobilisation. Ce cadre culturel servira de matrice au rap, qui reprendra à son compte cette mission de dire l'injustice. Le groupe *Public Enemy*, dans les années 1980, se réclamera explicitement de l'héritage politique de James Brown et de l'esprit combatif des années 60 (Chang & Herc, 2005).

¹³ Le rap conscient désigne une forme de rap qui met l'accent sur des thématiques sociales, politiques ou identitaires, visant à éveiller les consciences et à dénoncer les injustices vécues par les classes populaires ou les minorités

¹⁴ Marvin Gaye, « What's going on », 1971.

Enfin, il est important de rappeler que ces décennies voient aussi la montée des luttes féministes. Si la culture hip-hop sera longtemps dominée par des représentations masculines, le contexte de libération de la parole des femmes permet de situer, en creux, l'émergence de figures pionnières comme MC Sha-Rock (Funky Four Plus One) à la fin des années 70 ou Sylvia Robinson, fondatrice de Sugar Hill Records. Tricia Rose (1994) indique que les femmes dans le rap ont dû affirmer leur voix dans un espace dominé par les hommes, tout en se tenant parfois à distance d'un féminisme institutionnel perçu comme étranger à leurs réalités.

Ainsi, lorsque la culture hip-hop émerge dans les années 1970, ce n'est non pas ex nihilo, mais comme l'héritière d'un climat de révolte, d'exclusion et d'expérimentation sociale et artistique. Elle prolonge les combats de la décennie précédente par d'autres moyens : micro à la main, beat en fond, elle devient le cri d'une jeunesse urbaine en quête de dignité et de visibilité.

2.4. Genèse socio-spatiale du rap : le Bronx en crise

« Broken glass everywhere / People pissin' on the stairs, you know they just don't care / I can't take the smell, I can't take the noise / Got no money to move out, I guess I got no choice / Rats in the front room, roaches in the back / Junkies in the alley with a baseball bat / I tried to get away, but I couldn't get far » (Grandmaster Flash and the Furious Five, « The message. », 1982)

Dès 1982, dans *The Message*, Grandmaster Flash and the Furious Five dressent un tableau sans détour de la réalité du Bronx. Ce morceau devenu emblématique du rap conscient témoigne de l'insalubrité, du désespoir et de l'abandon institutionnel qui marquaient alors le quotidien des habitants. Ce constat poétique et politique cristallise l'arrière-plan urbain dans lequel le hip-hop est né : un espace délabré, ignoré par les pouvoirs publics, et peuplé d'une jeunesse racisée reléguée aux marges de la ville.

Le rap est en effet né dans les années 1970, au cœur du Bronx, l'un des cinq arrondissements de New York. À cette époque, le quartier est profondément marqué par la pauvreté, l'insalubrité, la violence et la prolifération de la drogue (Paddeu, 2015 ; Rose, 1994). Il accueille alors une population majoritairement racisée et défavorisée. Cette situation est le fruit d'une crise urbaine qui s'amorce dès les années 1960 aux États-Unis. Comme le souligne Paddeu, cette crise « se matérialise par une accumulation de symptômes variés tels que la dégradation urbaine, la

pollution, des problèmes de transport, un système éducatif défaillant et surtout la baisse des ressources fiscales » (p.39). De leur côté, Worth Bateman et Harold Hochman y voient les conséquences de « l'insuffisance structurelle des politiques publiques à réformer les institutions économiques et sociales ». Selon eux, la crise urbaine est avant tout une « crise des conditions de vie des classes sociales défavorisées » (Paddeu, 2015, p.40).

Pourtant, au début du XXe siècle, le Bronx est un quartier prospère, dynamique sur le plan économique grâce à la présence d'industries et de manufactures, et habité par une population issue de la classe moyenne. Cette stabilité va toutefois se détériorer rapidement sous l'effet de plusieurs dynamiques. Pendant l'entre-deux-guerres, de vastes programmes de construction de logements transforment le paysage urbain du Bronx, avec l'apparition de grands ensembles résidentiels modernes. Ces nouveaux bâtiments attirent les classes moyennes blanches les plus aisées, qui quittent leurs anciens logements pour s'y installer — tout en restant dans le Bronx (Chang & Herc, 2005). Les logements qu'elles laissent vacants sont progressivement occupés par des populations plus précaires, majoritairement afro-américaines et hispaniques. Cette reconfiguration résidentielle entraîne une première recomposition ethnique du quartier, caractérisée par une cohabitation temporaire, voire conflictuelle, entre populations blanches et racisées. Cette proximité accélère le phénomène de *white flight* : les familles blanches finissent par quitter massivement le Bronx pour s'installer en périphérie, en réaction à l'installation croissante de populations issues des minorités (Chang & Herc, 2005 ; Price III, 2006).

Une seconde vague migratoire, composée notamment de Noirs portoricains, caribéens et d'immigrés hispaniques, s'installe dans l'après-guerre, achevant la recomposition démographique du quartier et confirmant le départ définitif d'une grande partie de la population blanche (Chang & Herc, 2005 ; Price III, 2006 ; Rose, 1994).

Un autre facteur décisif dans la dégradation du Bronx est la construction d'infrastructures autoroutières, notamment la *Cross-Bronx Expressway*¹⁵, dont les travaux s'étendent de 1948 à la fin des années 1970. Ce chantier majeur entraîne le déplacement forcé de près de 5 000 familles. En plus de la nécessité de se reloger, ces familles doivent reconstruire leurs réseaux sociaux dans un nouveau cadre, aggravant leur vulnérabilité. Le tracé de ces nouvelles voies de communication fragmente le territoire du Bronx et détériore les relations de voisinage construites au fil des décennies. Si ces travaux ont pu améliorer la mobilité régionale à long terme, ils ont en revanche nui à la circulation locale et accéléré l'exode des populations les plus

¹⁵ La *Cross-Bronx Expressway* est une autoroute traversant entièrement le Bronx d'est en ouest.

favorisées vers d'autres quartiers. Cela a contribué à renforcer la situation de précarité dans le Bronx (Price III, 2006 ; Rose, 1994).

Enfin, un troisième facteur important expliquant le déclin du quartier réside dans le phénomène des gangs, qui fera l'objet d'un développement dans la section suivante.

2.5. Crise urbaine et naissance du hip-hop : quand l'art remplace la violence

Les gangs sont présents aux États-Unis depuis le début du XIX^{ème} siècle. À l'origine, ils répondaient à des besoins sociaux et affectifs, en particulier chez de jeunes hommes en rupture familiale. Ces groupes agissaient alors comme une famille de substitution, fondée sur une structure hiérarchique et un fort sens de la loyauté entre membres.

Dans les années 1940 et 1950, les gangs new-yorkais jouent un rôle plus communautaire. Ils assurent la protection de leur quartier, en luttant contre le vandalisme, les toxicomanes et les trafiquants de drogue. Ils incarnent alors une forme d'autodéfense locale (Price III, 2006).

Au début des années 1970, le Bronx s'enfonce dans une crise socio-économique profonde, provoquée par la désindustrialisation, les coupes budgétaires successives et l'effondrement progressif des services publics. Ce processus de marginalisation urbaine engendre une transformation des formes de violence : les affrontements entre gangs deviennent plus fréquents et surtout plus violents (Price III, 2006). Jeff Chang (2005) observe une escalade marquée dans ces conflits, exacerbée par une circulation accrue des armes à feu. Chaque groupe tente alors d'imposer son autorité sur un territoire bien défini, dans une logique de domination locale. Cette quête de pouvoir s'affiche notamment à travers les tags¹⁶, devenus de véritables marqueurs symboliques d'occupation de l'espace.

La montée de cette violence trouve son origine dans un contexte de pauvreté extrême, d'abandon institutionnel et d'absence de perspectives. Dans ce cadre, les gangs deviennent pour certains une stratégie de survie, pour d'autres un exutoire agressif, dans une ville morcelée et livrée à elle-même. Leur organisation évolue également : de nouveaux groupes, les *young crews*, apparaissent, intégrant des jeunes souvent livrés à eux-mêmes, issus de foyers fragilisés par la précarité, les conflits familiaux ou l'alcoolisme. Pour ces adolescents, rejoindre un gang,

¹⁶ Le tag est une forme de graffiti, effectué dans l'espace urbain, consistant en la signature stylisée d'un pseudonyme, souvent réalisée à la bombe ou au marqueur (Hammou, 2012).

c'est aussi tenter de gagner une reconnaissance sociale, une forme de légitimité sur le terrain, que l'on résume sous le terme de *street credibility* (Price III, 2006).

C'est dans ce contexte de grande violence, marqué par la misère sociale et la domination des gangs dans le Bronx, que le hip-hop voit le jour. Issu des problèmes sociaux urbains, il s'impose rapidement comme une alternative pacifique à la violence qui gangrène les quartiers populaires. Le hip-hop se construit dès le départ comme une culture à part entière, c'est-à-dire un ensemble cohérent de pratiques artistiques et de valeurs, offrant aux jeunes une autre voie que celle de la criminalité ou des affrontements entre gangs (Lafargue de Grangeneuve, 2008 ; Price III, 2006).

Cette vision est incarnée par Afrika Bambaataa, de son vrai nom Lance Taylor, un ancien chef de gang devenu DJ. Il est à l'origine de la Zulu Nation, un collectif qui promeut le remplacement des rixes par des défis artistiques dans les domaines du breakdance, du DJing, du rap et du graffiti. Le message pacifiste porté par ce mouvement est synthétisé dans leur slogan emblématique : « *Peace, love, unity and having fun* » – c'est-à-dire « Paix, amour, unité et amusement » (Lafargue de Grangeneuve, 2008 ; Price III, 2006).

Héritier de cette dynamique de territoire et de rivalité détournée vers l'art, le rap développe très tôt un fort ancrage local. Dès ses débuts, l'apparition de scènes locales reflète l'importance, pour les artistes, de représenter leur ville ou leur quartier. Cette territorialité, comme le souligne Guillard (2012), reste un marqueur identitaire central dans le rap, et perdure encore aujourd'hui.

2.6. DJ Kool Herc et l'importation du sound system : les block parties

En 2009, Bruno Blum publie un ouvrage intitulé *Le rap est né en Jamaïque*. Cette affirmation, qui nuance l'idée d'une origine exclusivement américaine du rap, repose sur la figure clé de Clive Campbell, plus connu sous le nom de DJ Kool Herc. Né en 1955 à Kingston, en Jamaïque, Kool Herc émigre en 1967 avec sa mère pour s'installer dans le quartier du Bronx, à New York. Mais il ne vient pas seul : il apporte avec lui la culture des *sound systems*, issue des ghettos de Kingston (Blum, 2009).

Les *sound systems* représentaient une alternative aux clubs traditionnels, inaccessibles pour les populations noires et pauvres. Ces événements consistaient en des fêtes de rue – aussi appelées *street parties* ou *block parties* – animées par un DJ équipé de platines, d'un générateur et de puissants haut-parleurs, permettant à ces communautés exclues de se rassembler autour

de la musique (Bertot, 2020 ; Blum, 2009). Nombre de travaux reconnaissent ces rassemblements comme le point de départ symbolique du mouvement hip-hop (Chang & Herc, 2005).

Dès le début des années 1970, Kool Herc commence à organiser ce type de fêtes dans le Bronx, offrant un espace festif aux jeunes marginalisés, privés d'accès aux discothèques. Il occupe alors le rôle de DJ, l'une des quatre composantes majeures du hip-hop. Rapidement, il s'entoure d'un crew, baptisé Kool Herc and the Herculords, composé de MCs, de *b-boys* et *b-girls* (danseurs et danseuses de *breakdance*), ainsi que de membres chargés de la sécurité (Chang & Herc, 2005).

Ces fêtes attirent d'abord les jeunes issus des minorités ethniques : Noirs américains, Jamaïcains, Portoricains et immigrés hispaniques. À travers ses événements, Kool Herc partage l'idée, proche de celle défendue par Afrika Bambaataa, selon laquelle la musique peut soulager, voire guérir temporairement les maux sociaux. Ses *street parties* participent à changer les dynamiques entre les gangs, en remplaçant les affrontements par des moments festifs et artistiques (Price III, 2006 ; Chang & Herc, 2005).

Son influence se propage rapidement : des figures comme Afrika Bambaataa ou Grandmaster Flash suivent son exemple et organisent, à leur tour, des événements similaires dans d'autres quartiers du Bronx, contribuant ainsi à la diffusion du mouvement hip-hop naissant (Blum, 2009).

2.7. Du beat à la parole : comment le rap a émergé du mix DJ

Le simple fait de passer des disques, même remixés ou retravaillés par un DJ, ne suffit pas à maintenir l'ambiance d'une soirée. Il faut quelqu'un pour animer le public, pour créer un lien direct avec les danseurs. Dans un premier temps, ce sont les DJ eux-mêmes qui assument ce rôle, mais rapidement, cette fonction sera confiée à une autre figure : le *master of ceremony* (maître de cérémonie), abrégé MC. C'est cette fonction de MC qui évoluera progressivement pour donner naissance à la figure du rappeur (Bertot, 2020 ; Price III, 2006).

À l'origine, le rap n'a donc pas vocation à être central : il sert avant tout à accompagner les *beats* produits par le DJ, à habiller le rythme pour dynamiser l'ambiance. Pour faire danser les foules, les DJs optent pour des morceaux au rythme soutenu et entraînant, ce qui les conduit à puiser majoritairement dans deux genres : la funk et la disco (Bertot, 2020).

Apparue aux États-Unis dans les années 1960, la funk émerge du croisement entre la soul et le rhythm and blues. Ce style musical, à la fois énergétique et expressif, se distingue par l'importance accordée au rythme : des grooves marqués, des lignes de basse entraînantes, des guitares tranchantes et une section de cuivres éclatante lui confèrent une dimension résolument dansante et affirmée (Mazzei, 2017). La disco, qui émerge dans les années 1970, repose quant à elle sur des rythmes répétitifs et une atmosphère festive. Elle crée des espaces de célébration collective, où le corps devient vecteur de liberté, notamment pour les communautés marginalisées — en particulier la communauté gay urbaine, pour qui les pistes de danse deviennent des lieux d'émancipation (Hughes & Garnier, 2024).

L'omniprésence de la funk et de la disco dans les sets des DJ a contribué à une certaine confusion entre les genres. Le rap est alors parfois perçu comme un sous-genre de la funk. Cette ambiguïté est renforcée par des exemples comme celui de du groupe Sugarhill Gang, qui, dans le morceau emblématique *Rapper's Delight*, utilise les notes du morceau disco « Good Times » de Chic pour construire l'instrumentale, brouillant encore davantage les frontières entre disco, funk et rap (Bertot, 2020 ; Hammou, 2012).

Avec le temps, la prise de parole du MC ne se limite plus à de simples phrases pour dynamiser l'ambiance. Peu à peu, les formules répétitives et les interpellations adressées au public laissent place à des textes plus travaillés, articulés autour de rimes, de rythmes et de messages précis. Ce glissement marque une étape décisive : le MC ne se contente plus d'accompagner le DJ, il devient un artiste à part entière, posant des paroles qui racontent, dénoncent, revendiquent. Cette évolution donne naissance au rap tel qu'on le connaît aujourd'hui, où l'écriture devient le cœur de la performance. Comme le rappellent Chang et Herc (2005), cette transformation est étroitement liée à la volonté de certains artistes de rendre compte des réalités sociales qu'ils vivent. Pour Bertot (2020), c'est notamment à travers des titres comme *The Message* de Grandmaster Flash and the Furious Five que cette nouvelle dimension du rap se manifeste clairement : on passe d'un registre festif à une parole ancrée dans l'expérience quotidienne des quartiers populaires. Cette évolution ouvre la voie à une grande diversité de styles et de thématiques, allant du divertissement à l'engagement politique, et révèle la richesse expressive du rap en tant que forme culturelle à part entière.

3. *L'arrivée du rap en France (1981-1991)*

« *Adidas gants blancs oh oui t'étais classe / Le roi du smurf c'était toi l'as des as / [...] T'as rangé ton marqueur et tes bombes de peinture / Car le phénomène de mode est passé à toute allure.* »

Doc Gyneco, « Classez-moi dans la variété », 1996.¹⁷

3.1. Aux origines du rap : une culture afro-américaine marginalisée en France

3.1.1. Racialisation de la culture et colonialité : une grille de lecture nécessaire

Avant le milieu des années 1970, les genres musicaux issus des communautés noires américaines – tels que la funk ou la soul – restent largement ignorés par l'industrie musicale française. Cette marginalisation ne peut être comprise indépendamment des logiques raciales qui structurent historiquement les sociétés occidentales. Selon Hammou (2012), s'appuyant sur les travaux de Vincent Sermet, cette situation résulte d'un prolongement en France des mécanismes de méfiance développés aux États-Unis à l'égard de la *black music*. Il évoque notamment la ligne de partage des couleurs « *distinguant la musique, aux États-Unis, selon qu'elle est faite par des Noirs ou des Blancs* » et qui « *se prolonge ainsi en France* » (Hammou, 2012, p.18).

Le concept de ligne de couleur – introduit par W.E.B. Du Bois dès 1903 – désigne la séparation sociale, économique et culturelle imposée selon la couleur de peau. Cette frontière raciale, apparue dans le contexte colonial de l'esclavage, distingue structurellement le Blanc – associé au pouvoir, au savoir, à la légitimité – du Noir – associé à l'infériorité, à l'illégitimité. Elle perdure sous forme de hiérarchisation raciale des individus et des pratiques, comme en témoigne ici la relégation des musiques dites « noires » dans l'industrie musicale, considérées comme communautaires, non universelles, voire menaçantes pour les standards culturels dominants (Matas & Pfefferkorn, 2010).

¹⁷ Cité dans *Une histoire de rap en France* de Karim Hammou.

Ce phénomène de marginalisation s'inscrit dans une dynamique plus large que le sociologue Aníbal Quijano conceptualise sous le nom de colonialité. Contrairement à la décolonisation – définie comme l'ensemble des processus ayant conduit à l'indépendance politique des anciennes colonies (Gijs, 2022) – la colonialité désigne la persistance des hiérarchies raciales, culturelles et épistémiques issues de la colonisation après la fin de celle-ci. Autrement dit, si les structures politiques coloniales ont disparu, les logiques de domination qu'elles ont engendrées perdurent dans les sociétés postcoloniales contemporaines.

Ces logiques sont le prolongement de la modernité occidentale, pensée comme une idéologie fondée sur une hiérarchisation des peuples et des cultures (Quijano, 2007). En associant l'Occident à la rationalité, au progrès, à la science et à une culture prétendument « supérieure », la modernité a légitimé la domination coloniale au nom d'une mission civilisatrice. Dans cette vision du monde, les productions culturelles non occidentales sont systématiquement dévalorisées ou folklorisées. C'est dans cette matrice idéologique que s'inscrit la colonialité du savoir, du pouvoir et de l'être (Tsehay & Vieille-Grosjean, 2018).

Appliquée au domaine artistique, cette colonialité se traduit par une racialisation de la culture : certains genres ou formes artistiques sont assignés à une « race » et réduits à une identité minoritaire. Dans le cas des musiques comme la funk, la soul ou le rap, cette racialisation entraîne leur invisibilisation dans les circuits culturels dominants, car elles sont perçues comme trop « ethniques » pour être considérées comme légitimes. Cette hiérarchisation se fait au profit d'une culture occidentale blanche érigée en norme universelle.

3.1.2. La disco en France : percée historique et effacement symbolique

Dans les années 1970, la disco devient la première musique issue des cultures afro-américaines à se faire une place dans le paysage musical français. Cette percée tient à plusieurs facteurs : l'essor de l'industrie du disque, l'intérêt grandissant des producteurs pour une musique jugée plus consensuelle, et l'émergence des boîtes de nuit, où ce style devient omniprésent (Hammou, 2012). Toutefois, cette reconnaissance ne va pas sans conséquences. En gagnant en popularité, la disco contribue à affaiblir la visibilité d'autres esthétiques noires engagées politiquement. Fréquemment assimilée à la funk, elle finit par brouiller les repères et participer à l'effacement progressif de cette dernière. DJ Chabin, acteur majeur de la scène funk hexagonale, évoque cette confusion :

« Dans les années 1980, quand le funk est arrivé en force, les gens ont été embrouillés par la disco, les radios diffusaient des morceaux disco-funk et disaient que c'était du funk. »

(Glacial, 2015, p.145)

Ce brouillage des genres a contribué à marginaliser des formes musicales plus enracinées dans l'histoire sociale et politique des communautés noires. Face à cette dilution culturelle, des artistes comme Chabin ou Sidney¹⁸ ont pris position, affirmant la nécessité de faire reconnaître la funk comme un style à part entière, porteur d'un héritage et d'une identité singulière, loin de la simple étiquette festive qui lui est parfois accolée.

Ainsi, à travers le prisme de la colonialité, il est possible de comprendre comment la racialisation de la culture et la ligne de couleur continuent de structurer les pratiques culturelles en France. Le cas de la funk et de la soul illustre bien la manière dont les formes artistiques issues de la diaspora noire restent souvent contrôlées, déformées ou invisibilisées dès lors qu'elles ne s'insèrent pas dans les cadres esthétiques dominants, prolongeant symboliquement les logiques coloniales.

3.2. Premiers pas en France : entre appropriation commerciale et légitimité culturelle

À la fin des années 1970, alors que le hip-hop se structure progressivement dans le Bronx à travers ses différentes disciplines (rap, DJing, breakdance et graffiti), un événement marque une rupture décisive : la sortie du morceau *Rapper's Delight*¹⁹, évoqué dans la section 2.7., par le Sugarhill Gang en 1979. Ce titre est souvent présenté comme le premier succès commercial de l'histoire du rap (Blanchard, 1999). Sa portée symbolique est considérable, notamment parce qu'il permet au rap, jusque-là confiné aux block parties new-yorkaises, de toucher un public bien plus large. Le succès est tel que quelques mois après sa sortie, *Rapper's Delight* est pressé en 45-tours et diffusé en France, jouant un rôle important dans la première exposition du public français à l'esthétique vocale du rap américain (Hammou, 2012).

¹⁸ Sidney est un des acteurs majeurs du mouvement hip hop en France. Sa biographie est détaillée dans la section 3.3. de ce travail.

¹⁹ The Sugarhill Gang, « *Rapper's delight* », 1979.

Pour autant, les premières tentatives de rap en français restent très limitées durant les deux années qui suivent. Moins d'une dizaine de titres seront publiés avant 1981, sans rencontrer de véritable succès commercial. Cette situation évolue brutalement avec l'émergence du groupe Chagrin d'Amour, qui sort cette même année le morceau *Chacun fait (c'qui lui plaît)*²⁰. Inspiré par les productions américaines de Grandmaster Flash (Mahiou, 2021 ; Glacial, 2015), Philippe Bourgoin, parolier du groupe, choisit lui aussi l'interprétation rappée, mais dans une logique bien différente : l'objectif est d'insérer un maximum d'informations dans un format de chanson court, adapté aux standards de l'industrie musicale.

Le morceau connaît un succès massif, avec plus de trois millions de disques vendus (Hammou, 2012). Pourtant, ce succès n'est pas accueilli favorablement par les premiers acteurs du mouvement hip-hop français. La communauté ne reconnaît pas *Chacun fait (c'qui lui plaît)* comme une œuvre légitime du rap, l'interprétant davantage comme un produit opportuniste sans ancrage dans l'histoire ou l'esthétique du hip-hop.

Le triomphe commercial de *Chacun fait (c'qui lui plaît)* ne passe pas inaperçu : plusieurs majors de l'industrie musicale, parmi lesquelles Polygram, EMI ou Carrère, y voient une opportunité à saisir. Cet engouement inaugure une phase décisive dans le développement du rap en France, marquée par une forme de scission. D'un côté, une communauté d'amateurs passionnés, souvent contraints de s'appuyer sur des circuits alternatifs pour produire et partager leur musique ; de l'autre, des acteurs industriels qui s'emparent ponctuellement du genre, davantage dans une logique de rentabilité que par adhésion à sa culture. Cette divergence traduit l'une des tensions structurantes du rap hexagonal : entre un usage commercial cherchant à capitaliser sur un phénomène en plein essor, et une volonté, portée par certains artistes, de maintenir un lien fort avec les réalités sociales et les héritages afro-diasporiques dont le rap est issu.

Afin d'illustrer cette fracture, deux exemples emblématiques seront présentés : celui de Dee Nasty, figure centrale de la scène hip-hop alternative, et celui d'Annie Cordy avec son titre *Et je smurfe*²¹ (Hammou, 2012).

²⁰ Chagrin d'Amour, « Chacun fait (c'qui lui plaît) », 1979.

²¹ Annie Cordy, « Et je smurfe », 1984.

Le cas de Dee Nasty

Dee Nasty, de son vrai nom Daniel Bigeault, naît en 1960 dans la banlieue sud de Paris. Amateur passionné de musique afro-américaine, il entreprend dès la fin des années 1970 des voyages réguliers aux États-Unis pour se procurer des disques de funk et de rap introuvables en France. C'est au contact de cette culture qu'il découvre le hip-hop, qu'il s'emploiera ensuite à diffuser une fois revenu en France. Dès 1982, il se fait connaître sur les ondes de radios libres, notamment via l'émission *Funkabilly* sur Arc en Ciel, où il partage ses découvertes musicales venues d'outre-Atlantique (Glacial, 2015).

En 1984, Dee Nasty sort son premier album, *Paname City Rappin'*²². Ce projet voit le jour sans le soutien des circuits traditionnels de l'industrie musicale : la maquette est enregistrée sur le magnétophone d'un ami DJ, et l'artiste s'endette à hauteur de 25 000 francs français (environ 3 800 euros) pour financer le pressage du disque. Faute de distributeur, il se résout à vendre ses vinyles en faisant du porte-à-porte ou en profitant d'événements comme la Fête de la musique. Malgré ses efforts, l'album ne rencontrera pas le succès espéré : en 1997, treize ans après sa sortie, les 1 000 exemplaires n'ont toujours pas tous été écoulés (Hammou, 2012).

Dee Nasty illustre ainsi le parcours d'un acteur de la scène hip-hop en marge des circuits commerciaux, fidèle à une logique d'indépendance. Son engagement dans les radios libres et son mode de distribution alternatif font de lui une figure emblématique d'un hip-hop authentique, qui refuse de se plier aux standards imposés par les maisons de disques.

Le cas d'Annie Cordy

Contrairement à la démarche engagée de Dee Nasty, le parcours d'Annie Cordy illustre une appropriation passagère et essentiellement opportuniste du rap par les circuits commerciaux. En 1984, dans un contexte où le smurf²³ devient un phénomène de mode, notamment sous l'impulsion de l'émission *H.I.P. H.O.P.* diffusée sur TF1, la chanteuse, déjà bien connue du grand public, sort le morceau *Et je smurfe*. Ce titre s'inscrit dans une série de productions

²² Dee Nasty, « Paname City Rappin' », 1984.

²³ « Aussi appelé popping, ce style de danse debout joue sur la contraction et le relâchement de parties du corps en rythme. » (Hammou, 2012, p.25)

cherchant à surfer sur la vague hip-hop, sans pour autant témoigner d'un véritable engagement dans la culture ou d'une compréhension de ses codes (Hammou, 2012).

Dans *Et je smurfe*, les codes du rap sont repris de manière superficielle, réduits à un simple effet de style destiné à faire rire et à séduire un large public. Le texte léger et burlesque, ainsi que la mise en scène volontairement caricaturale, témoignent d'une démarche éloignée des valeurs originelles du hip-hop, à la fois contestataires, communautaires et ancrées dans une réalité sociale. Au-delà de l'absence d'engagement dans la culture hip-hop, le morceau utilise des « onomatopées connotant un exotisme primitif ("houba houbà") », qui renvoient à une caricature des cris de singes (Hammou, 2012, p.34). Or, dans un contexte où le rap puise ses racines dans les musiques afro-américaines, un tel choix n'est pas anodin. Il fait écho à des représentations racistes profondément ancrées dans l'histoire coloniale, où les populations colonisées étaient régulièrement animalisées, déshumanisées et réduites à un statut inférieur. Ce type d'imagerie sonore, même utilisé sur le ton de l'humour, participe à une mémoire douloureuse et rend cette appropriation d'autant plus problématique (Kilomba, 2021). Il ne s'agit donc pas d'une tentative d'exploration artistique sincère, mais bien d'une exploitation commerciale passagère, motivée par la recherche de rentabilité.

Ce type de production illustre la manière dont l'industrie musicale peut détourner un genre en vogue pour le rendre compatible avec les attentes du marché, quitte à le vider de son sens. *Et je smurfe* représente ainsi un exemple typique de cette stratégie de récupération, à l'opposé de la démarche de figures comme Dee Nasty, qui, elles, s'inscrivent dans une logique de fidélité et de transmission de la culture hip-hop (Guern, 2010).

3.3. H.I.P. H.O.P. : Entre succès populaire et stigmatisation médiatique

En janvier 1984, un tournant important se produit dans l'histoire de la culture hip-hop en France avec la création de l'émission H.I.P. H.O.P., diffusée chaque semaine sur TF1. Pensée et animée par Patrick Duteil, plus connu sous le nom de Sidney, cette émission marque un événement inédit : il s'agit de la première émission télévisée au monde entièrement consacrée à la culture hip-hop.

Sidney n'est pas un inconnu dans le milieu musical. Passionné de funk, il débute dès 1974 comme DJ dans une discothèque parisienne. En 1981, il rejoint l'équipe de Radio 7, une station

ournée vers un public jeune, où il anime l'émission *Rapper Dapper Snapper*²⁴. C'est dans ce cadre qu'il entre en contact avec la culture hip-hop émergente. Soutenu par la directrice des programmes de Radio 7, Marie-France Brière, il conçoit l'idée de H.I.P. H.O.P. et la propose à TF1, qui accepte de la diffuser (Hammou, 2012).

L'émission met principalement l'accent sur la danse, mais son générique est rappé, et Sidney lui-même adopte ponctuellement le flow du MC, en intervenant sur un mode parlé rythmique, fidèle à la fonction première du maître de cérémonie dans les *block parties* new-yorkaises : animer, interpeller, fédérer.

Bien que l'émission n'établisse pas de frontière nette entre le rap, la funk ou la disco, elle contribue de manière décisive à faire connaître le hip-hop en France dans sa dimension culturelle globale. Dès ses premières interventions, Sidney souligne que le hip-hop ne se résume pas à un simple engouement passager, mais qu'il constitue une culture à part entière, avec ses codes, ses pratiques et son histoire propre.

Cependant, le rapport de l'émission à cette culture est ambivalent. D'un côté, elle œuvre clairement à sa reconnaissance, en lui consacrant un espace médiatique inédit ; de l'autre, de nombreuses séquences humoristiques, parfois teintées d'autodérision, tendent à désamorcer sa portée contestataire. Ce ton léger peut être interprété comme une tentative de rendre le hip-hop plus acceptable et plus « grand public », mais aussi comme un reflet des contraintes imposées par le format télévisuel.

Néanmoins, la couverture médiatique de l'émission pose un problème, s'inscrivant dans une logique coloniale et raciste. Avec H.I.P. H.O.P., Sidney devient le premier animateur noir à apparaître sur la télévision française, et les médias ne manquent pas de réduire sa présence à cette seule caractéristique. Ainsi, *Télérama*²⁵ évoque « un souffle tropical sur TF1 », tandis que d'autres articles insistent sur ses origines antillaises. Les critiques ne visent d'ailleurs pas uniquement l'animateur : la presse stigmatise aussi les danses, mobilisant un imaginaire colonial, comme en témoigne la « mise en dérision du corps primitif » ou encore les métaphores des « lianes » (Hammou, 2012).

Ce traitement s'inscrit dans ce que Gloria Wekker théorise comme la « *white innocence* », c'est-à-dire l'illusion collective d'un Occident, et ici, de la France, ayant dépassé les dynamiques raciales, alors même qu'il est traversé de part en part par un imaginaire colonial

²⁴ Le nom de l'émission est une référence au morceau du même nom du pianiste Edwin Birdsong.

²⁵ *Télérama*, n° 1775, 21 janvier 1984, p. 58

intériorisé. Cette innocence blanche fonctionne à travers un double mouvement : une négation de l'histoire coloniale et un exotisme « bienveillant », qui célèbre « l'autre » tout en le maintenant à distance. Le succès de Sidney est ainsi perçu non pas comme l'intégration d'un animateur compétent dans une chaîne nationale, mais comme un moment « d'ouverture », toléré précisément parce qu'il reste présenté comme exceptionnel — donc marginal (Wekker, 2016).

Sidney fait l'objet d'un traitement médiatique qui repose sur un mécanisme d'altérisation : il est systématiquement présenté comme un élément à part, une singularité exotique au sein d'un paysage audiovisuel prétendument neutre — mais en réalité centré sur la norme blanche. Cette manière de l'identifier d'abord par sa couleur de peau contribue à l'isoler symboliquement, comme une figure d'exception plus que comme un animateur à part entière. Ce type de représentation illustre ce que Gloria Wekker qualifie de racisme ordinaire : un ensemble de stéréotypes et de micro-agressions banalisés, qui maintiennent les personnes racisées en marge de l'identité nationale. Lorsque certains journalistes réduisent sa présence télévisée au simple fait qu'« un Noir soit à l'écran », ils transforment cette visibilité en spectacle, déconnecté de toute reconnaissance de sa compétence ou de sa légitimité professionnelle (Wekker, 2016).

Par ailleurs, comme l'a montré Sabrina Marchetti dans son livre « *Black girls : Migrant domestic workers and colonial legacies* » sur les travailleuses domestiques issues des anciennes colonies, l'héritage colonial ne disparaît pas avec la fin de la colonisation : il se rejoue dans les formes de représentation, les rapports de pouvoir et les assignations identitaires. Le corps noir, ici celui de Sidney ou des danseurs de l'émission, continue d'être un objet de fascination, mais aussi de domination symbolique, où les références au sauvage, au tribal ou à l'archaïque servent à le maintenir dans une position subalterne. Ce qu'expose H.I.P. H.O.P., ce n'est donc pas seulement une culture émergente, mais une lutte silencieuse contre un système médiatique toujours structuré par des logiques postcoloniales (Marchetti, 2014).

Malgré la controverse et une certaine ambivalence, l'émission *H.I.P. H.O.P.* rencontre un succès considérable et joue un rôle déterminant dans la diffusion du hip-hop en France, notamment à travers la danse et les sonorités funk et rap qui y sont associées. Combinée à l'impact du single *Chacun fait (c'qui lui plaît)* du groupe Chagrin d'Amour, elle participe activement à la popularisation du funk et des premières formes de rap francophone (Hammou, 2012). Toutefois, l'émission s'arrête brutalement fin 1984, ce qui constitue un coup d'arrêt pour le développement de la scène hip-hop en France (Glacial, 2015 ; Bensignor, 1994).

3.4. Discothèques, ségrégation et résistances

À partir du milieu des années 1970, les discothèques jouent un rôle central dans la diffusion de la musique afro-américaine en France, notamment à travers l'essor de la disco. Si ces lieux favorisent la circulation des musiques dites « noires », ils sont aussi marqués par une ségrégation persistante des publics, fondée à la fois sur des critères économiques et raciaux. Dans son livre « *Une histoire du rap en France* », Karim Hammou relate deux anecdotes révélatrices de cette réalité.

En 1976, une violente altercation entre un client noir et un videur au *Chalet du lac*²⁶, en proche banlieue parisienne, se transforme en affrontement général, provoquant un décès et la fermeture temporaire de la discothèque. À sa réouverture, la direction décide d'exclure les clients noirs. Opposé à cette mesure, François Baudot persuade Jean-Michel Moulhac, fils des propriétaires, d'ouvrir un nouveau lieu destiné à celles et ceux rejetés des clubs parisiens. C'est ainsi qu'en décembre 1977, à Montreuil, naît *La Main bleue*, un établissement singulier par son accueil des publics racisés, ce qui en fera très tôt une part essentielle de son identité.

En 1980, alors que *Le Palace* — haut lieu des nuits parisiennes — commence à perdre de sa fréquentation, son directeur Fabrice Émaer cherche à élargir son public en lançant les soirées « *Jungle Fever* ». Censées ouvrir le club à une clientèle noire jusqu'alors tenue à l'écart, ces soirées témoignent en réalité d'une stratégie d'accès limité : les personnes racisées y sont admises de manière ponctuelle, lors de créneaux spécifiques, plutôt qu'intégrées à la vie régulière du lieu. Parallèlement, d'autres établissements comme *La Scala*, *L'Opéra Night* ou *La Main bleue* adoptent une politique d'accueil plus inclusive, bien que ces lieux restent en dehors des circuits dominants de la nuit parisienne.

Pour autant, l'exclusion des personnes noires n'est pas systématique. Plusieurs facteurs nuancent cette dynamique. D'abord, de nombreux DJs et figures emblématiques de la disco sont eux-mêmes noirs, ce qui complique une exclusion totale. Ensuite, certains clients noirs parviennent à franchir les portes des clubs, en particulier ceux considérés comme « fashion » ou excellents danseurs. Comme le résume le DJ Dee Nasty : « *Aux Bains [Douches], il y avait des Blacks, mais c'était des Blacks fashion. Ils faisaient attention, ils faisaient entrer que les grands, beaux* ». Enfin, la croissance démographique des populations racisées en Île-de-France

²⁶ Le chalet du lac est une discothèque située à proximité de Paris, à porte de Vincennes.

au cours des années 70 en fait progressivement une clientèle intéressante pour les acteurs du monde de la nuit.

Un processus de reproduction des frontières raciales s'installe progressivement. La diffusion des musiques afro-américaines — souvent davantage plébiscitées par les groupes racisés — tend à être redirigée vers des espaces spécifiques. Ces lieux peuvent leur ouvrir temporairement leurs portes à travers des soirées dédiées, viser explicitement cette clientèle perçue comme moins désirable mais économiquement viable, ou encore émerger d'une dynamique d'auto-organisation d'amateurs en quête d'alternatives face à l'exclusion ou la marginalisation de leurs goûts musicaux dans les établissements dominants.

Ce sont ces espaces alternatifs auto-organisés qui retiendront ici notre attention, envisagés comme des lieux culturels de résistance. Nous nous concentrerons en particulier sur un lieu emblématique : le Bataclan. Dès 1982, des après-midis y sont mises en place par Stéphane Mouangué, gérant de la discothèque « *La Cinquième Dimension* », et animées par DJ Chabin. À l'origine, la programmation musicale s'articule autour de la funk, de la soul, du zouk et du reggae, reflétant les sélections typiques des clubs africains et antillais parisiens de l'époque.

En avril 1983, de retour d'un séjour à New York, DJ Chabin introduit au Bataclan les dernières nouveautés du rap américain. Dès la rentrée de septembre 1983, les festivités ont lieu tous les dimanches, de 14h à 19h30. La place accordée au rap s'élargit progressivement, intégrant d'abord des morceaux américains, puis les premières prestations de rappeurs français. Portées par le bouche-à-oreille et le succès de l'émission *H.I.P. H.O.P.* animée par Sidney, ces après-midis connaissent un engouement croissant : entre 1 500 et 3 000 personnes s'y rassemblent chaque semaine, jusqu'à l'arrêt des événements en 1985.

L'un des aspects marquants de ces rendez-vous dominicaux réside dans leur accessibilité : ouverts à toutes et à tous sans discrimination raciale, ils permettaient également aux mineurs de participer à la fête constituant ainsi un véritable lieu d'expression et de socialisation pour une jeunesse souvent marginalisée par les circuits culturels traditionnels.

Ainsi, loin de n'être que de simples lieux festifs, les discothèques des années 1970 et 1980 ont constitué des espaces ambigus où se sont jouées à la fois la diffusion d'une culture musicale issue de la diaspora noire et la reproduction de logiques d'exclusion raciale. Si certaines initiatives ont permis l'émergence de lieux plus inclusifs, comme *La Main bleue* ou les après-midis du Bataclan, ces efforts relèvent moins d'une intégration généralisée que de la création d'espaces alternatifs face à une marginalisation persistante. Ces lieux de résistance culturelle,

souvent portés par des acteurs eux-mêmes issus des minorités, ont joué un rôle essentiel dans la reconnaissance progressive de la funk, de la soul, puis du rap, en tant qu'expressions légitimes d'identités invisibilisées. En ce sens, ils ne sont pas seulement des lieux de loisir, mais des foyers d'auto-organisation, de réappropriation culturelle et de construction d'un rapport critique à la norme dominante.

4. *Années 1990-2000 : comment le regard extérieur associe rap, banlieue et marginalité ?*

« C'est nous la France périphérique toujours au centre du débat / On rend l'pays féérique avec les centres de Demba / Quand on fait la une de L'Équipe, on est des fiertés nationales / Mais, dans les contrôles de routine, on est des ramasseurs de balles. »

Médine, « L'4MOUR », 2024.

4.1. **De l'utopie urbaine à la relégation : histoire et transformation des banlieues**

Aujourd'hui, la banlieue désigne un espace périphérique au centre-ville, souvent réduit dans les discours médiatiques et politiques à une zone de relégation sociale (Stébé, 2010). Dans l'imaginaire collectif, elle est trop souvent associée à l'exclusion, à la pauvreté, à l'échec scolaire ou encore à la délinquance. Pourtant, cette vision est à la fois réductrice et stigmatisante. La banlieue est un territoire complexe, pluriel et hétérogène, qui regroupe à la fois des pavillons résidentiels paisibles, des grands ensembles HLM, des zones industrielles, des friches en reconversion et des espaces de forte créativité culturelle, notamment dans les domaines du rap, du sport et des arts urbains. Elle est à la fois le miroir des fractures sociales françaises et un lieu d'innovations et d'affirmation identitaire (Derville, 1997 ; Fourcaut, 2000 ; Avenel, 2009).

Historiquement, le terme « banlieue » remonte au XII^{ème} siècle et désignait un territoire situé à environ une lieue autour de la ville, sous le droit de ban du seigneur – droit de juger, de lever l'impôt, d'ordonner. Cette origine souligne déjà une hiérarchisation spatiale entre un centre dominant et une périphérie sous contrôle, idée qui structure encore largement les représentations contemporaines de la banlieue (Fourcaut, 2000 ; Stébé, 2010).

À Paris, la banlieue devient une réalité administrative au XIX^{ème} siècle. En 1845, la « petite couronne » désigne les communes comprises entre Paris et ses fortifications. Puis, après l'annexion des communes frontalières en 1860, on parle des communes de banlieue pour désigner les localités entourant la capitale dans le département de la Seine. C'est à cette époque que se produit un essor spectaculaire de la banlieue, alimenté par l'exode rural et les besoins

croissants en main-d'œuvre liés à la révolution industrielle. La périphérie parisienne se transforme en banlieue industrielle, où s'installent usines, entrepôts et logements ouvriers souvent insalubres. Entre 1866 et 1896, la population de la banlieue de Paris passe de 325 000 à 800 000 habitants (Stébé, 2010).

Après la Seconde Guerre mondiale, alors que Paris traverse une grave crise du logement, l'État met en œuvre une politique d'urbanisme ambitieuse fondée sur la construction massive de logements sociaux, notamment à travers la création des ZUP (Zones à Urbaniser en Priorité). Dans un contexte de reconstruction, ces grands ensembles HLM (Habitations à Loyer Modéré), constitués de barres et de tours standardisées, incarnent alors une forme de modernité urbaine. Loin d'être perçus comme des lieux de relégation, ils sont d'abord accueillis comme une amélioration nette du cadre de vie : eau courante, chauffage central, électricité, salle de bains, cuisine équipée – autant de confort modernes jusque-là inaccessibles à de nombreuses familles ouvrières. Dans le contexte d'après-guerre et du plein emploi, ces logements sont vus comme une étape vers l'ascension sociale (Avenel, 2009).

Cependant, à partir du milieu des années 1960, ce modèle s'essouffle. Les critiques se multiplient : on dénonce l'anonymat, la standardisation, le manque d'infrastructures et l'isolement spatial. Le terme de « sarcellite » apparaît pour qualifier ce sentiment de malaise provoqué par les grands ensembles, perçus de plus en plus comme des espaces de déshumanisation (Avenel, 2009 ; Fourcaut, 2000 ; Stébé, 2010).

Les années 1970 marquent un tournant décisif : la politique du logement social passe d'une logique purement quantitative à une approche plus qualitative, centrée sur la gestion du peuplement. La loi Barre de 1977, avec la création de l'APL (Aide Personnalisée au Logement), favorise d'une part l'accession à la propriété pour les classes moyennes, et d'autre part l'élargissement de l'accès au logement social locatif pour les publics précaires. Dès lors, les franges supérieures de la classe ouvrière et les petits employés quittent progressivement les grands ensembles pour accéder à l'habitat pavillonnaire. Cette mobilité ascendante libère des logements qui sont alors occupés par des populations plus fragiles économiquement, parmi lesquelles de nombreux travailleurs immigrés (Avenel, 2009).

Ce changement de population transforme en profondeur l'image des grands ensembles. Loin de l'idéal de mixité et de progrès social qui les animait à l'origine, ils deviennent de plus en plus perçus comme des espaces de relégation, réservés à ceux qui n'ont pas d'autre choix. Ce qui était autrefois un symbole d'ascension sociale devient progressivement le marqueur

d'une immobilité imposée, dans un contexte de montée du chômage, de désindustrialisation et de crise économique. L'histoire des grands ensembles en région parisienne reflète une transformation profonde du modèle d'intégration républicaine : ce qui était autrefois présenté comme une promesse de progrès social s'est progressivement mué en une réalité quotidienne marquée par la marginalisation. (Avenel, 2009 ; Stébé, 2010).

Dans le même temps, l'installation de nombreuses familles immigrées — notamment originaires d'Algérie à la suite de la guerre d'indépendance (1954-1962) — vient intensifier les inégalités déjà présentes en périphérie des grandes villes. Logées en priorité dans les appartements vacants des grands ensembles, ces populations, issues de l'immigration postcoloniale et ancrées dans les classes populaires, se trouvent reléguées à une position subalterne, tant sur le plan matériel que symbolique. Elles sont confrontées à une forme de stigmatisation à double niveau : leur précarité économique d'une part, et leur héritage colonial de l'autre, qui les expose à une lecture racialisée de leur présence. Cette concentration dans l'espace urbain, doublée d'une visibilité sociale marquée, alimente un climat de méfiance, renforcé par des discours politiques et médiatiques de plus en plus stigmatisants (Stébé, 2010).

Il convient toutefois de rappeler que, jusqu'à l'été 1981, ces problèmes restent en grande partie absents du débat public. Certes, des urbanistes et sociologues alertent dès les années 1970 sur un « malaise des banlieues », pointant des phénomènes de ségrégation sociale et de fractures territoriales, mais ces alertes restent cantonnées hors du débat public. C'est seulement à partir des émeutes de l'été 1981²⁷, notamment à Lyon, que la question des banlieues s'impose brutalement dans les médias et devient un enjeu national (Avenel, 2009).

4.2. Un tournant symbolique : l'été 1981 et l'irruption médiatique des banlieues

À l'été 1981, les banlieues de l'Est lyonnais deviennent le théâtre des premières émeutes urbaines en France, marquées par des rodéos motorisés, des voitures volées puis incendiées, et des affrontements violents avec les forces de l'ordre (Prévos, 2001 ; Avenel, 2009). Ces événements ne surgissent pas sans raison : ils expriment une protestation face aux conditions de vie précaires dans les quartiers HLM, marquées par le chômage, la dégradation des

²⁷ Ces émeutes seront détaillées dans la section suivante (4.2.).

logements et le sentiment d'oppression vécu par une jeunesse racisée, souvent ciblée par la police.

La médiatisation importante de ces émeutes joue un rôle déterminant dans l'émergence du « sentiment d'insécurité » en France. La presse contribue à forger l'idée d'un « problème social » lié aux banlieues, en insistant sur la « violence » des quartiers, les affrontements entre la police et les habitants, mais aussi sur les réponses gouvernementales face à l'urgence de la situation et les mobilisations antiracistes, telles que la Marche des Beurs en 1983²⁸. Dès lors, un nouveau cadre d'analyse s'installe dans l'espace public : celui du « problème des banlieues », largement relayé et construit par les médias (Derville, 1997 ; Avenel, 2009).

À partir de cette période, les médias vont entretenir et amplifier le sentiment d'insécurité, en focalisant leur couverture sur les faits divers anormaux et en véhiculant des clichés stigmatisants. Les banlieues y sont fréquemment associées à la violence, à la drogue, à l'islamisme, renforçant une vision alarmiste, déconnectée des réalités du terrain. Cette représentation contribue à fixer une image biaisée et anxiogène de ces territoires dans l'imaginaire collectif (Derville, 1997).

Un stéréotype persistant concerne en particulier les jeunes de ces quartiers, souvent présentés comme violents, consommateurs ou trafiquants de drogue, en échec scolaire ou professionnel. Cette figure du « jeune de banlieue » est en outre très fréquemment réduite à celle du jeune issu de l'immigration, renforçant ainsi une lecture racialisée des problèmes sociaux (Avenel, 2009).

En définitive, la perception dominante de la banlieue dans les médias est largement négative : elle est fréquemment associée à la délinquance, à l'insécurité et à une forme d'altérité menaçante. Cette représentation repose cependant sur un rapport essentiellement indirect, médiatisé et souvent fantasmé, plutôt que sur une expérience sociale directe ou une connaissance concrète de ces territoires.

Cette distance permet à une imagerie péjorative de s'imposer sans réelle remise en question, malgré le fait que les banlieues forment en réalité un ensemble hétérogène, aux situations sociales, économiques et culturelles multiples, qu'il est impossible de réduire à une réalité

²⁸ La Marche pour l'égalité et contre le racisme, surnommée « Marche des Beurs », est une mobilisation nationale initiée en 1983 par de jeunes Français issus de l'immigration maghrébine. Cette marche visait à dénoncer les violences policières et les discriminations raciales subies dans les quartiers populaires. Elle constitue un moment fondateur dans l'histoire des luttes antiracistes en France (Abdallah, 2002).

unique et violente. Les quartiers entre eux comportent de grandes différences, il y a une multiplicité des situations en banlieue entre les différents grands ensembles. Quel que soit le critère retenu pour comparer les quartiers, on observe toujours des différences entre eux (Fourcaut, 2000 ; Avenel, 2009 ; Derville, 1997). L'unique facteur qui permet de les associer est, selon Avenel :

« Le regard extérieur qui stigmatise les habitants : pas plus que les quartiers, les habitants ne renvoient à une entité homogène. Le dénominateur commun ne provient guère que du regard extérieur. » (Avenel, 2009, p.37)

Alors, qu'est-ce qui explique la situation dans les quartiers ? Trois processus principaux ont été identifiés par Avenel : les politiques de logement social, l'évolution du marché de l'emploi et la place accordée aux populations issues de l'immigration. Ces dynamiques s'entrelacent et produisent des effets cumulatifs. Les effets de la désindustrialisation ont particulièrement touché les quartiers populaires, avec le passage d'une économie fondée sur la production de biens matériels à une économie de services. Ce bouleversement, accompagné par les innovations technologiques et la concentration des emplois dans le secteur tertiaire – souvent réservés aux individus hautement qualifiés – a renforcé les risques d'exclusion sociale. Le chômage de masse et la précarité persistante y jouent un rôle central, bloquant les trajectoires d'intégration et figeant les populations dans un processus d'involution sociale, marqué par des logiques ségrégatives multiples et interdépendantes. À cela s'ajoute le poids du racisme structurel, en particulier envers les populations immigrées, qui vient renforcer le sentiment d'exclusion. Enfin, plusieurs travaux ont démontré que cette stigmatisation produit des effets concrets sur l'accès à l'emploi, les jeunes des quartiers faisant l'objet de discriminations à l'embauche, souvent dès la simple mention de leur adresse (Avenel, 2009).

4.3. Le rap comme figure du désordre : construction d'un ennemi intérieur

À la fin des années 1980, le rap reste peu visible à la télévision²⁹, à l'exception de quelques émissions à partir de 1987 où il est présenté comme une nouveauté artistique. Ce n'est qu'à partir de 1990 que l'attention médiatique se focalise réellement sur lui. Karim Hammou identifie alors deux grandes orientations dans cette médiatisation :

²⁹ Pour rappel, le rap avait connu une médiatisation télévisée importante l'année 1984 avec l'émission H.I.P.H.O.P.

« Les journaux télévisés accordent par exemple une relative attention au caractère artistique des pratiques de rap francophone, tandis que les émissions de variété interrogent les rappeurs invités sur les problèmes publics associés au rap. Dans ce contexte, qui forme la matrice de la médiatisation nationale du rap en France, problèmes publics et expérience esthétique se mêlent » (Hammou, 2012, p.76)

Cette montée en visibilité du rap français tient en grande partie à ce que Mehdi Maïzi désigne comme sa « première grande explosion populaire » (Maïzi, 2025, p. 11). À cette époque, les succès commerciaux se multiplient, avec l'obtention des premières certifications — par exemple des disques d'or — pour plusieurs artistes, tandis que le public s'élargit au-delà du cercle des amateurs avertis — ceux qui fréquentaient les soirées « Chez Roger Boîte Funk » ou écoutaient les freestyles diffusés sur Radio Nova (Hammou, 2012, p. 136). Le genre acquiert alors une envergure inédite, comme en témoigne l'édition 1995 des Victoires de la Musique (10^{ème} édition), où deux figures du rap sont récompensées : MC Solaar dans la catégorie « Artiste interprète masculin » et IAM dans celle de « Groupe ». Cette reconnaissance institutionnelle marque une nouvelle étape dans l'essor du rap, désormais propulsé sur le devant de la scène médiatique.

Toutefois, le rap n'est pas mis en avant que pour ses qualités et ses succès musicaux : il est aussi perçu comme un symptôme de problématiques sociales, notamment en lien avec deux phénomènes émergents — la montée du tag comme problème public et les émeutes dans certains grands ensembles à partir de 1990 (Marquet, 2016).

À la fin des années 1980, le métro parisien devient un sujet médiatique récurrent, d'abord autour de sa saleté en 1987, puis de la délinquance en 1988. C'est en 1989, sous l'impulsion de la RATP (Régie Autonome des Transports Parisiens), que le problème spécifique des tags, encore appelés graffitis, commence à être distingué. Cette même année, une grève des agents de nettoyage revendiquant de meilleures conditions salariales met en lumière les tensions : la RATP justifie l'emploi précaire en invoquant le caractère ponctuel du nettoyage des graffitis. L'accumulation des déchets dans les stations à cause de la grève accentue alors l'association entre insalubrité et apparition du tag. Dans un communiqué de presse, la RATP évalue les dégâts liés aux tags à 35 millions de francs français et annonce un plan de « reconquête du territoire » sur trois ans (Hammou, 2012 ; Prévos, 2001).

Les médias adoptent rapidement un cadrage particulier en reliant le tag au rap, souvent insufflé par les témoignages d'acteurs de terrain liés de près ou de loin au graffiti. Pourtant,

cette association est loin de faire l'unanimité au sein de la communauté hip-hop : si le graffiti est reconnu comme un élément de la culture, le tag, avec son aspect illégal, divise. Les émissions *Les 90 rugissants* et *Envoyé spécial* proposent une lecture sociale de ces phénomènes : rap et tag seraient l'expression de la « galère » vécue par les jeunes de banlieue. Dans ce cadre, le rap n'est pas médiatisé comme courant artistique, mais bien comme explication du mal être des « jeunes de banlieues », qui se traduit en problème public (Hammou, 2012).

À partir du printemps 1990, le rap sera encore plus médiatisé. D'une part grâce aux sorties musicales – par exemple la compilation *Rapattitude*³⁰ initiée par Dee Nasty en fin mai 1990 – mais également à nouveau comme symptôme de problèmes publics. Durant l'été 1990, des nouvelles émeutes massives et des affrontements entre bandes rivales ont lieu. Rapidement, la figure du rappeur est instrumentalisée et est associée aux violences urbaines, comme le remarque Karim Hammou :

« L'analogie entre le rappeur et "jeune de banlieue" diffusé par la télévision au tournant des années 1990 n'est pas sans effet sur les personnes ainsi désignées. La circulation, entre les sphères politiques et médiatiques, d'une définition du genre rap associant notamment sa pratique aux affrontements de 1989 à 1991 entre les grandes bandes parisiennes contribue à un double étiquetage : la figure du rappeur est marquée par le soupçon de la délinquance et l'expression symbolique des illégalismes populaires se voit canalisé vers le genre rap. »

(Hammou, 2012, p. 138).

Le 6 octobre 1990, Thomas Claudio, 20 ans, est percuté par une voiture de police qui tentait de l'interpeller, alors qu'il roulait à moto, dans le quartier du Mas-du-Taureau. Son décès va déclencher de nouvelles émeutes à Vaulx-en-Velin (Le Monde, 1992). Dans la continuité des tensions déjà évoquées, de nouveaux épisodes de violence éclatent à l'automne, mêlant affrontements avec la police, pillages de centres commerciaux et émeutes lycéennes marquées par des dégradations et des vols. Les médias, notamment les journaux télévisés, insisteront sur la présence de « casseurs d'origine étrangère venus des banlieues » lors de ces actes de violence. La couverture médiatique des événements sera vraiment importante et s'accordera, majoritairement, sur l'idée que l'élément déclencheur de ces émeutes est la « crise des banlieues », décrite dans la section 4.2. (Hammou, 2012). Comme dans la situation liée au problème du tag évoqué plus tôt, le rap est aussi entraîné dans le débat public, non en tant que

³⁰ Benny Malapa, « Rapattitude », 1990.

genre musical, mais comme « expression d'une jeunesse minoritaire violente et non intégrée », les « jeunes de banlieues » (Marquet, 2016, p. 64).

Ce cadrage médiatique transfère la responsabilité de la crise sociale sur les habitants eux-mêmes, et plus particulièrement sur une jeunesse perçue comme immigrée, voire étrangère. Marquet résume :

« Les jeunes de ces espaces sont ainsi devenus les nouvelles classes dangereuses, les grands ensembles et leurs difficultés sont traités sous le prisme des « pathologies » de leurs habitants, et la question sociale est ethnicisée : les « populations immigrées » (et toutes celles perçues comme telles : les Noirs, qu'ils soient antillais ou réunionnais, et tous les enfants de l'immigration) sont alors vues « comme des menaces » » (Marquet, 2016, p.66).

Cette vision dominante, qui associe les jeunes racisés des banlieues à une menace pour l'ordre public, est traduite par la rappeuse Casey dans le morceau *Ennemi de l'ordre* :

« C'est moi l'ennemi, moi qui suis malmené / Mal aimé et qu'on a surnommé le mal incarné / Qu'on a berné toutes ces années / L'indigène à qui on aime mener une chasse acharnée / Mes chances de survie sont en sursis / Mon avenir est proche de l'asphyxie / Car le pouvoir s'est fixé le devoir de hisser / Des remparts autour des peaux noires et métissées / Et si ce bled faiblit je deviens l'alibi / Et le blé fait faux bond donc ça sent bon la xénophobie [...]. / Je suis une menace et une nuisance / À l'évidence la délinquance en puissance [...]. / On discute de ma jeunesse, mon impatience / Mon faciès, mes prouesses, mon inconscience / On appelle la science qui dissèque ma race / Mes rues, toits et taudis qui embarrassent [...]. / Je n'ai pas l'air qu'on tolère / J'ai l'allure abonnée aux bas salaires / La couleur qui ne connaît que la colère / Et pour l'heure j'ai la figure accolée au malheur » (Casey, « Ennemi de l'ordre », 2006.)

Le rappeur Kery James s'inscrit dans la même logique sur le morceau « Banlieusards » :

« C'est 1 pour les miens, arabes et noirs pour la plupart / Et pour mes babtous, prolétaires et banlieusards / Le 2, ce sera pour ceux qui rêvent d'une France unifiée / Parce qu'à ce jour y'a deux France, qui peut le nier ? / Et moi je serai de la deuxième France, celle de l'insécurité / Des terroristes potentiels, des assistés. » (Kery James, « Banlieusards », 2008.)

Les mécanismes structurels et institutionnels de domination des quartiers populaires, explicités dans la section 4.2., sont ignorés par les médias qui ne vont mobiliser que la question de la violence et des comportements des individus issus des grands ensembles. Avec ce cadrage

spécifique, le discours médiatique ôte le statut de subalterne des populations de banlieues, en évinçant les oppressions structurelles, pour se concentrer sur la « condition de racaille » (Marquet, 2016).

Cette représentation stigmatisante s'est renforcée à mesure que la figure de l'ouvrier disparaissait du paysage politique et médiatique, au profit de celle du « jeune à problème ». Les politiques publiques mises en œuvre depuis la fin des années 1980 ont largement privilégié le lien social et les interventions comportementalistes à la transformation des mécanismes institutionnels profonds à l'origine de la précarité. Dans les quartiers défavorisés, la concentration d'institutions caritatives, de services sociaux et de logements insalubres a participé à la construction d'un espace perçu comme pathologique, peuplé d'individus à rééduquer. Ce glissement – d'une classe ouvrière structurée vers une population désignée comme « racaille » – est aussi un effacement historique. Or, il est vital de replacer les jeunes de cités dans l'histoire des classes populaires françaises (Puaud, 2012 ; Marquet, 2016). Ce travail de réinscription, les rappeurs eux-mêmes s'en chargent, dans leurs textes, en articulant « race » et classe, mémoire ouvrière et critique sociale, comme le fait le groupe de rap Noyau Dur dans le morceau *On ne sera jamais pareil* :

« Mon crime c'est quoi ? / D'être basané ou crépu / D'avoir la BAC au cul, pendant que t'as le cul à la fac / Mon crime c'est quoi ? D'être un fils d'ouvrier, d'une famille modeste / Et toi d'une classe aisée / Mon crime c'est quoi ? D'refuser de faire la pute, quand ces messieurs de la police / Abusent de l'autorité / Mon crime c'est quoi ? Venir de la France d'en bas / Pour les minorités j'suis la voix des sans voix » (Noyau Dur, « On ne sera jamais pareil », 2005.)

Qu'ils soient militants ou non, leurs paroles revendiquent une appartenance sociale que les médias ont tenté d'invisibiliser : celle des enfants d'ouvriers, relégués, discriminés, mais conscients de l'héritage qu'ils portent. À travers le processus de l'écriture, les rappeurs vont se réapproprier leur image en s'opposant à la vision dominante.

4.4. Le rap comme pratique minoritaire : un genre vu comme « allogène »

4.4.1. La construction médiatique du rap comme altérité géographique et sociale

Au-delà de l'association stigmatisante entre le rappeur et le « jeune de banlieue », les émissions de télévision dans les années 1990 et 1991 catégorisent également le rap comme un genre musical allogène. Systématiquement, elles placent le rap à l'extérieur du monde commun. Lorsque les rappeurs sont amenés à s'exprimer sur les plateaux de télévision, les animateurs façonnent les interactions et orientent le discours de sorte à confiner les rappeurs, et par conséquent le rap, à un territoire marginal.

Karim Hammou utilise l'exemple de l'émission *Les 90 rugissants* pour mettre en lumière cette relation :

« Pour la speakerine qui introduit Les 90 rugissants, l'extériorité du rap suppose même un déplacement géographique, auquel le téléspectateur est convié depuis son salon : « Transport aux portes de Paris où rappeurs et tagueurs font rage », tandis que l'animatrice Christine Bravo introduit ainsi le reportage : « Ils sont nés dans les banlieues, ils auraient pu très mal tourner [...], et non, ils ont décidé d'exister. Alors ils taguent, ils rappent, ils smurfent, ils graffitent. » (Hammou, 2012, p.79)

Dans l'émission, la répétition du pronom « ils » construit une frontière symbolique entre « eux » — les jeunes des cités, représentés par les rappeurs — et « nous » — le reste de la société. Ce mécanisme d'exclusion linguistique participe à une définition implicite de la communauté nationale : ceux qui s'inscrivent dans le « Nous » républicain sont associés à une ethnicité dominante conforme aux normes et valeurs nationales, tandis que ceux situés à la marge, définis par une ethnicité-repoussoir, sont renvoyés à une altérité culturelle, perçue comme incompatible avec l'identité française légitime. La médiatisation du rap contribue ainsi à racialisier l'appartenance nationale, en opposant symboliquement une France « légitime » et une France « déviante », construite autour des figures du rappeur et du jeune de banlieue (Dalibert, 2018).

Dans les années 1990, une autre forme de mise à distance des rappeurs par les animateurs passe par l'usage du langage. Cela se vérifie notamment dans l'émission *Tout le monde en parle* du 7 novembre 1998, animée par Thierry Ardisson, où la rappeuse Sté Strausz était invitée :

- *Thierry Ardisson : « Mademoiselle Sté, qui est une rappeuse, vous, vous parlez le veul'.*
- *Sté Stausz : Oui on parle le veul'à Vitry-sur-Seine.*
- *TA : Alors c'est quoi le veul' ? [...] Ah ouais alors c'est encore plus compliqué quoi [que le verlan] ! [...] Vous pouvez me faire une phrase complète comme ça, me dire "Thierry vous êtes un mec formidable" par exemple ? Ça me ferait vraiment plaisir [...] Est-ce que c'est pas un peu une forme de ghettoisation... c'est pas nuisible à l'intégration ?³¹ »*

Dans cet échange, Thierry Ardisson adopte une posture de mise à distance vis-à-vis du rap et de ses représentants, en insistant sur leur singularité linguistique et culturelle. En mettant l'accent sur le *veul'*, utilisé notamment à Vitry-sur-Seine, il présente la rappeuse Sté Strausz à travers un prisme d'étrangeté, réduisant son mode d'expression à une curiosité presque folklorique. Cette forme de langage, issue du verlan, est ainsi perçue comme une entorse aux normes linguistiques dominantes, comme une variation trop éloignée des standards pour être prise au sérieux. Lorsqu'il laisse entendre que cette manière de parler pourrait poser un problème pour « l'intégration », Ardisson établit un lien implicite entre cette pratique langagière et une forme d'altérité supposément incompatible avec l'ordre social, renforçant ainsi l'idée que le rap appartient aux marges, tant géographiques que culturelles.

Un autre procédé de marginalisation du rappeur consiste à introduire, aux côtés de ce dernier, un invité supplémentaire chargé de faire figure d'autorité culturelle dans la catégorisation du rap comme pratique minoritaire. Ainsi, dans l'émission *Une fois par jour*, animée par Claude Sérillon et diffusée en novembre 1990, les rappeurs Suprême NTM, Tonton David, Lionel D et Sidney sont conviés, mais également Bernard Pivot, dont la présence apporte une légitimité extérieure :

- *Claude Sérillon : « Bernard Pivot [...], un rappeur vous savez ce que c'est ?*
- *Bernard Pivot : Ah ben, écoutez, on vient de l'entendre.*
- *CS : Est-ce que vous savez ce qu'est un keuf ?*
- *BP : Euh... "keuf" ? Non.*

³¹ Tout le monde en parle : [émission du 7 Novembre 1998] ; France 2. Cité dans le mémoire d'Eddy Cerfontaine « Les « experts » de la banlieue. Le rap français à la télévision pendant les « émeutes des banlieues » de 2005 en France. 2018. »

- CS : *Alors, est-ce que ces mots risquent de se retrouver demain dans la dictée [de Pivot] ?*
- BP : *Aucune chance.*
- CS [sourire] : *Aucune chance...*
- BP : *Aucune chance.*³² »

Au moment de la diffusion de l'émission, Bernard Pivot est l'animateur de *Bouillon de culture* sur Antenne 2 et organise également le concours national d'orthographe télévisé *Les dictées de Pivot*. Il incarne alors une figure de référence de la culture légitime. Claude Sérillon mobilise donc cet intervenant tiers, reconnu pour son autorité culturelle, afin de rendre visible la distance entre cette culture « officielle » et celle, jugée marginale, du rap (Hammou, 2012).

4.4.2. Du stigmatisme médiatique à la contestation empirique

Selon Karim Hammou (2012), la médiatisation du rap dans les années 1990 repose principalement sur trois problématiques récurrentes : son origine, sa légitimité artistique et son rapport à la violence. La première interrogation — « le rap est-il d'ici ou d'ailleurs ? » — met en doute l'ancrage du genre dans le paysage culturel français, en l'associant tantôt à la culture afro-américaine, tantôt à l'immigration ou à la banlieue, devenue un « ailleurs » intérieur stigmatisé. La deuxième problématique concerne la reconnaissance esthétique du rap : sa valeur artistique est questionnée, souvent réduite à un phénomène éphémère, codé et juvénile. On se demande alors si le rappeur peut prétendre au statut d'artiste, porteur d'un message universel. Enfin, le rap est fréquemment lié à des formes de désordre : émeutes, tags, violences urbaines. Le rappeur devient la figure emblématique du « jeune de banlieue », auquel on associe des inquiétudes sociales plus larges.

Ces procédés convergent vers un même effet : tenir le rap à distance et, selon Hammou, « limiter a priori son écoute et sa pratique à une catégorie prédéfinie de la population » (2012, p. 83). Par cette stigmatisation médiatique, le rap se trouve ainsi associé à un groupe social spécifique et se voit réduit au statut de pratique culturelle minoritaire. Une pratique minoritaire peut être comprise comme une forme d'expression ou d'activité culturelle associée à des groupes assignés à une position dominée dans le champ social. Elle se caractérise par une

³² Une fois par jour : [émission du 23 novembre 1990] ; Antenne 2.

assignation identitaire fondée sur des critères raciaux, culturels, sociaux ou genrés, et s'accompagne d'une stigmatisation. Dans une perspective de domination, ces pratiques sont définies comme « minoritaires » par des structures politiques, juridiques ou culturelles majoritaires, qui contribuent à leur marginalisation et à leur disqualification symbolique (Chassain et al., 2016).

Pourtant, cette représentation du rap comme pratique minoritaire ne reflète pas la réalité, que ce soit au niveau de la situation des artistes, mais aussi celle des auditeurs. Réduire le rap à une simple expression des banlieues relève d'un mythe durable, longtemps véhiculé par les médias et relayé, parfois sans distance critique, par les premiers travaux académiques. Comme l'indique Karim Hammou, cette idée repose sur une « vulgate que consacre l'accord des esprits », davantage fondée sur des croyances partagées que sur des démonstrations empiriques rigoureuses (Hammou, 2015, p. 75). Par ailleurs, les données statistiques sur les publics du rap contredisent cette représentation. Dès 1997, les enfants de cadres écoutaient le rap aussi fréquemment que ceux d'ouvriers, et l'enquête de 2008³³ fait apparaître une diffusion généralisée du genre dans toutes les tranches d'âge et sur l'ensemble du territoire, y compris dans les zones rurales (Hammou & Molinero, 2018). Le rap ne peut donc être limité à une pratique urbaine, populaire ou juvénile : il traverse des appartenances sociales, générationnelles et géographiques diverses.

L'approche ethnographique de Baptiste Cléret met également en évidence la variété des usages du rap selon les contextes sociaux, soulignant que ses formes d'appropriation sont multiples et souvent déconnectées de toute dimension militante ou territoriale (Cléret, 2013). Comme le souligne Mathieu Marquet, « contrairement à l'image qu'il peut véhiculer dans le monde médiatico-politique et dans les représentations dominantes — où les rappeurs n'ont toujours pas réussi à se défaire du stigmate de la jeunesse dangereuse de quartier populaire —, le genre rap est hétérogène et pratiqué par des individus aux profils sociaux et culturels hétéroclites » (Marquet, 2016, p. 64). Il ajoute que cette musique, composée de « plusieurs sous-genres qui interagissent les uns les autres », ne saurait être définie par une essence revendicative, ni assimilée exclusivement à la jeunesse de banlieue.

³³ Les données statistiques mobilisées dans l'article d'Hammou et Molinero sont issues d'une analyse secondaire des résultats des deux dernières enquêtes sur les pratiques culturelles des Français : Pratiques culturelles des Français – 1997-1998, DEP – Ministère de la Culture (producteur), ADISP-CMH (diffuseur) ; Pratiques culturelles des Français – 2008, DEPS – Ministère de la Culture (producteur), ADISP-CMH (diffuseur).

Plutôt que de l'assigner à un espace stigmatisé ou à une population marginalisée, il convient de considérer le rap comme un genre pluriel, structuré par des esthétiques, des publics et des pratiques différenciées, dont l'ancrage dans la banlieue est davantage un discours symbolique qu'une réalité sociologique.

4.5. Le rap comme levier d'action sur les classes populaires

4.5.1. Introduction

Comme évoqué précédemment, les décennies 1980 et 1990 sont marquées par une crise profonde des banlieues, dans un contexte d'aggravation des inégalités sociales et territoriales. Face à cette situation, l'État s'efforce de renouveler ses modalités d'intervention dans les quartiers populaires, en promouvant des formes d'action publique fondées sur une logique d'innovation : à problématiques inédites, réponses nouvelles. L'objectif affiché est de favoriser « l'insertion sociale des jeunes habitants des grands ensembles d'habitat social » (Faure & Garcia, 2008, p. 79 ; Boucher, 2003), en agissant à la fois sur le plan symbolique et sur celui des dynamiques locales.

Ce tournant s'inscrit dans une redéfinition des politiques sociales, orientées vers la prévention de la délinquance, la lutte contre l'exclusion et la reconstruction du lien social. Comme l'a montré Loïc Lafargue de Grangeneuve, les institutions publiques adoptent une logique spécifique :

« Ces politiques publiques du hip-hop se fondent sur le « mode de raisonnement » suivant : la valorisation des pratiques culturelles des adolescents des quartiers périphériques est susceptible de faire émerger des modèles de réussite et contribue à changer l'image de ces territoires et de leurs habitants, souvent réduits à une identité négative » (Lafargue de Grangeneuve, 2006, p.457)

La médiatisation croissante du rap – analysée dans la section précédente – participe à son identification comme marqueur des banlieues et à son assimilation à la figure du « jeune de cité ». Cette représentation est intégrée par les pouvoirs publics eux-mêmes dans leurs stratégies de communication. Comme l'a montré Karim Hammou, les discours officiels sur les actions sociales menées via le rap reprennent les codes médiatiques qui dépeignent ce genre comme « juvénile et allogène » (Hammou, 2012).

C'est dans ce contexte que le ministère de la Culture fait du rap un « emblème » : « ce dernier associe, à leurs yeux, non seulement les stigmates de la jeunesse, mais aussi ceux de l'immigration, de la pauvreté et de l'habitat dégradé » (Hammou, 2012, p. 125). Ce cadrage permet une communication politique à double niveau : d'une part, l'État affirme prendre en charge l'ensemble de ces stigmates sociaux ; d'autre part, la valorisation du rap met en scène une forme de reconnaissance symbolique des personnes associées à ces catégories subalternes.

Ce cadrage contribue à l'émergence d'interventions publiques ciblées, où le rap et, plus largement, la culture hip-hop deviennent des leviers mobilisés dans le cadre des politiques de la ville. Cette focalisation sur le rap comme levier social est également portée par les représentations que lui attribuent divers acteurs institutionnels. Ces derniers voient dans le rap « l'expression d'une "énergie positive" de la jeunesse contrebalançant les faits délictueux et violents » (Faure & Garcia, 2008, p. 79).

C'est dans cette dynamique que s'inscrit l'intervention de Jack Lang à l'automne 1990. Alors ministre de la Culture, il affiche publiquement son soutien au mouvement hip-hop en déclarant : « Cette culture, moi j'y crois. » (Hammou, 2012, p. 123). Cette prise de position, relayée médiatiquement, marque une étape symbolique dans l'institutionnalisation du rap en France. Elle participe à la légitimation d'une série d'initiatives publiques en faveur du hip-hop et contribue à renouveler sa médiatisation, désormais partiellement liée à une logique d'action publique.

Karim Hammou prolonge cette réflexion sur la reconnaissance institutionnelle du hip-hop en évoquant les expositions de tags et de graffitis organisées par la direction des Musées de France entre l'été 1991 et le début de l'année 1992. Il s'appuie sur l'analyse du sociologue Vincent Dubois, qui interprète cette initiative comme une tentative de réhabilitation symbolique des pratiques issues des quartiers populaires :

« Permettre aux graffitis d'accéder à la « dignité artistique », c'est alors « faire œuvre sociale », au sens noble du terme, alors que leur refuser cette reconnaissance, c'est avaliser l'ostracisme dont sont victimes les populations des banlieues. » (Hammou, 2012, p. 123)

Cette reconnaissance symbolique et matérielle à des groupes subalternes constitue le point commun dans les différentes logiques politiques d'intervention de l'action publique. Selon Faure et Garcia, on peut distinguer trois niveaux de reconnaissance du hip hop dans les années 1980-2000 :

« D'abord, le hip-hop est un « outil d'intégration sociale » dans les quartiers populaires, ensuite une pratique culturelle « ouvrant » sur d'autres formes artistiques et, enfin, un « art à part entière » qui s'enseigne de manière pédagogique, bref, qui acquiert des attributs de la culture légitime mais à condition de véhiculer des valeurs non contradictoires avec les principes républicains. » (Faure & Garcia, 2008, p.84)

Le premier sous-point de cette section s'intéressera aux enjeux croisés et ambivalents liés à l'institutionnalisation du hip-hop dans le cadre des politiques publiques. Elle mettra en lumière les objectifs divergents des différents acteurs impliqués – institutions, artistes, acteurs économiques – et les logiques de compromis qui en découlent. Le second sous-point analysera la gestion différenciée de la présence des bandes de jeunes dans l'espace urbain à travers deux études de cas contrastées, Marseille et Bordeaux. Elle montrera comment le hip-hop peut être mobilisé tantôt comme instrument de relégation spatiale, tantôt comme levier d'intégration et de mixité sociale.

4.5.2. Enjeux croisés et ambivalences autour de l'institutionnalisation du hip-hop

À travers les différentes politiques mises en place, divers acteurs vont se rencontrer pour façonner des projets en commun. Ces acteurs sont issus de milieu différents : des milieux institutionnels, culturels, du hip hop voire économiques. Or, chacun de ces domaines possède une visée différente à travers ces programmes sociaux. Selon Manuel Boucher, les enjeux se déclinent de la manière suivante :

« Les institutions publiques voient dans la culture hip-hop un moyen d'agir auprès des jeunes des quartiers dits sensibles, des institutions minoritaires veulent faire reconnaître l'art hip-hop au même titre que d'autres arts contemporains aujourd'hui reconnus, des acteurs économiques veulent tirer bénéfice de l'engouement actuel pour la culture hiphop [et] les acteurs hip-hop veulent être reconnus et vivre de leur art. Comme le souligne S. H. Fernando, « le rap a engendré non seulement des artistes, mais aussi des hommes d'affaires ». »
(Boucher, 2003, p.3)

Or, la divergence au sein de ces enjeux va créer une certaine ambivalence dans les rapports que les différents acteurs entretiennent. Chacun d'entre eux va devoir « jouer » dans le jeu de

l'autre, et ce dans le but d'obtenir un terrain d'entente propice à l'achèvement de leur objectif personnel.

Un premier exemple est donné par Sylvia Faure et Marie-Carmen Garcia, avec le cas de la danse hip hop. Ce milieu s'est rapidement institutionnalisé et dès les années 80, « les groupes amateurs français sont accompagnés par des animateurs et des représentants des ministères évoqués plus haut en vue de se présenter sur des scènes ; certains danseurs sont incités à se professionnaliser dans le champ de la danse et sont appelés dans les établissements scolaires pour conduire des projets culturels et artistiques autour du hip-hop » (Faure & Garcia, 2008, p.79). Via cette initiative, les acteurs institutionnels vont d'abord replacer le hip hop dans un cadre valorisant, en l'associant à la mixité et au multiculturalisme, ce qui leur permet in fine de redéfinir les valeurs du hip hop afin de les associer à des valeurs républicaines. Ensuite, on retrouve une logique éducative et canalisatrice : ces animations cadrées ont pour objectifs de familiariser les jeunes avec les codes de l'enseignement « classique », valorisé par les institutions. Pour les jeunes participants aux animations l'enjeu est autre : « Les jeunes danseurs jouent en partie le jeu afin d'obtenir une salle d'entraînement dans une structure institutionnelle (MJC³⁴ par exemple), ou parce qu'ils confondent le stage de formation qui leur est proposé durant les petites vacances scolaires avec un « casting » » (Faure & Garcia, 2008, p.79). Ce premier exemple met bien en lumière les oppositions dans les enjeux et les intérêts divergents que peuvent entrevoir les acteurs.

Un autre éclairage est apporté par Loïc Lafargue de Grangeneuve, qui analyse les dynamiques générées par la mise en politique du hip-hop au sein des programmes sociaux. Cette intégration permet à certains acteurs du hip-hop d'accéder à une reconnaissance nouvelle, non seulement artistique, mais également politique. En étant sollicités comme experts de leur discipline, ils deviennent des interlocuteurs privilégiés des administrations, participant à des concertations, des diagnostics territoriaux ou des dispositifs culturels locaux. Les politiques publiques du hip-hop contribuent ainsi à faire émerger une forme d'action collective structurée, où la capacité à prendre la parole devient un enjeu central. En effet, comme le souligne l'auteur, « ne pas être autorisé à fournir de l'expertise aux acteurs politico-administratifs peut priver un acteur de sa capacité à défendre ses intérêts » (Lafargue de Grangeneuve, 2006, p.464).

Toutefois, cette reconnaissance se double d'une ambivalence : les artistes impliqués se montrent souvent réticents face à l'idée d'être utilisés comme instruments au service de finalités

³⁴ MJC signifie Maison de la Jeunesse et de la Culture.

non artistiques – notamment le traitement de problématiques sociales urbaines, comme le désœuvrement, la délinquance ou le repli communautaire. Nombre d’entre eux souhaitent être reconnus comme artistes à part entière, mais sans renier leur ancrage populaire ou rompre avec leur public d’origine. Ils redoutent à la fois l’instrumentalisation politique et la perte d’authenticité, tout en étant pleinement engagés dans le processus d’institutionnalisation qui leur permet d’exister professionnellement.

L’expertise constitue donc une ressource stratégique dans ce jeu complexe. Certaines associations ou collectifs hip-hop, bien que confrontés à la faiblesse des crédits culturels alloués dans le cadre de la politique de la ville, parviennent à maîtriser progressivement le langage institutionnel, ce qui leur permet de peser dans les négociations et d’obtenir une place à la table des décideurs (Lafargue de Grangeneuve, 2006).

Ce va-et-vient constant entre désir de reconnaissance et crainte d’instrumentalisation résume bien la complexité des rapports entre les différents acteurs impliqués. Tous avancent avec leurs intérêts propres, tout en étant contraints de composer avec ceux des autres, dans un jeu d’équilibres fait de négociations, d’alliances temporaires et de tensions latentes. L’espace institutionnel investi par le hip-hop devient alors un lieu de confrontations stratégiques, où se croisent logiques politiques, aspirations artistiques, enjeux économiques et dynamiques sociales — sans pour autant qu’une vision commune ou stable ne s’impose réellement.

4.5.3. Deux visions de la ville : le traitement différencié des bandes de jeunes par les politiques culturelles

La gestion de la présence des bandes de jeunes dans l’espace urbain à travers les politiques publiques liées au hip-hop ne suit pas un modèle homogène sur l’ensemble du territoire français. D’un contexte local à l’autre, les réponses institutionnelles varient significativement, oscillant entre relégation spatiale et stratégie d’intégration. Dans certaines villes, les politiques culturelles ont contribué, volontairement ou non, à accentuer la séparation entre les quartiers périphériques et les centres-villes, en éloignant les jeunes et leurs pratiques des espaces visibles. Ailleurs, à l’inverse, le hip-hop est mobilisé comme un levier de mixité sociale, avec l’objectif d’amener les publics issus des quartiers populaires vers les centres urbains et les équipements

culturels³⁵ institutionnels. Pour illustrer cette diversité d'approches, deux études de cas seront mobilisées, issues respectivement de deux articles de référence : l'un de Karim Hammou, qui analyse le cas marseillais et met en lumière une logique de relégation des jeunes racisés vers la périphérie ; l'autre de Loïc Lafargue de Grangeneuve, qui étudie la métropole bordelaise et montre comment le hip-hop y est intégré dans une politique de valorisation urbaine et de décroisement social. Ces deux exemples permettent d'éclairer les usages contrastés de la culture hip-hop dans la fabrique des politiques publiques locales.

Premier cas d'étude : Marseille, la relégation des jeunes racisés et du hip-hop en périphérie

Au début des années 1990, la présence de groupes de jeunes, souvent racisés, dans le centre-ville de Marseille devient un enjeu politique majeur. Chaque soir, entre 17 heures et 19 heures, ces jeunes investissent cet espace emblématique et touristique pour s'adonner à des pratiques issues de la culture hip-hop, telles que la danse ou le rap, dans le respect d'un code moral explicite : « pas de vol, pas de violence, pas de drogues » (Hammou, 2012, p. 128 ; Bensignor, 1994). Cette présence dans l'espace public urbain s'explique notamment par l'absence de lieux de répétition dédiés à ces pratiques. Pourtant, leur simple visibilité dérange. Non pas parce qu'ils commettent des actes illégaux, mais parce qu'ils troublent l'image que la ville souhaite offrir. Comme le résume Jacques, un éducateur de rue marseillais de l'époque, « de voir soixante Noirs et Arabes assis comme ça sur les rampes [...] ça posait problème ». Le soupçon d'illégalité pèse sur eux non pour leurs agissements, mais pour leur présence même dans l'espace public.

Cette visibilité accrue des jeunes racisés dans l'espace public urbain, combinée à l'essor du hip-hop, s'inscrit dans un contexte plus large de redéfinition des illégalismes populaires au tournant des années 1990. Le simple fait de se réunir dans un lieu central, même pacifiquement, devient un acte négocié et potentiellement répréhensible. Ce glissement témoigne d'un changement profond dans la manière dont les pouvoirs publics définissent les comportements problématiques : ce n'est plus seulement l'acte illégal qui importe, mais la manière dont il est perçu selon le lieu, le moment et surtout le profil social et racial des individus impliqués. Les institutions locales – mairie, police, services de transport, office du tourisme – interviennent

³⁵ Un équipement culturel désigne toute infrastructure, lieu ou installation conçu pour permettre l'accès, la production, la diffusion ou la conservation d'activités culturelles. Cela peut inclure : des musées, des centres culturels, des salles de spectacles, ...

alors pour qualifier certaines présences comme déviantes, en s'appuyant sur une lecture racialisée de l'ordre urbain.

Dans un contexte où la méfiance s'installe durablement, la figure de la « bande » devient le réceptacle des angoisses collectives. À Paris, des groupes comme les *Black Dragons*, les *Red Warriors* ou les *Requins Vicieux* sont progressivement érigés en symboles d'une menace intérieure : perçus comme structurés, violents et porteurs d'une contre-culture jugée déstabilisante. Leur exposition médiatique alimente un discours sécuritaire qui dépasse largement les frontières de la capitale. Qu'ils soient liés à des pratiques culturelles comme le hip-hop ou qu'ils en soient éloignés, ces groupes sont de plus en plus perçus comme des noyaux de désordre social. Cette construction symbolique vient justifier le durcissement des politiques de sécurité urbaine : multiplication des forces de l'ordre, recours accru aux vigiles privés et déploiement massif de la vidéosurveillance dans l'espace public.

Ainsi, la problématique des bandes sert de levier idéologique pour légitimer un durcissement général des politiques de contrôle à l'égard de la jeunesse populaire, tout en renforçant l'association entre banlieue, dangerosité et illégitimité sociale.

Face à un encadrement de plus en plus rigide de l'espace public, les autorités locales adoptent progressivement des stratégies visant à éloigner physiquement les regroupements de jeunes des centres-villes. À Marseille, l'éducateur de rue Jacques décrit cette démarche comme une forme de tri spatial : les groupes sont « découpés » selon leur quartier d'origine, puis orientés vers des maisons de quartier situées en périphérie. Bien que présenté comme un ajustement pragmatique, ce déplacement opère en réalité une redéfinition implicite des lieux où la jeunesse peut ou non s'exprimer légitimement. Les pratiques culturelles — notamment celles issues du hip-hop — se retrouvent confinées à des structures socio-éducatives, dont l'accès est souvent conditionné et contrôlé. Ce glissement de la rue vers des espaces encadrés a pour effet de désamorcer les dynamiques collectives spontanées : l'espace public cesse d'être un point de rassemblement libre pour devenir un territoire surveillé et fragmenté (Hammou, 2012).

Second cas d'étude : Bordeaux, la culture hip-hop comme outil de mixité sociale au cœur de la ville

Contrairement au cas marseillais, où la réponse institutionnelle à la présence des jeunes racisés dans l'espace public a consisté en une logique de dispersion et de relégation en périphérie, d'autres villes, sous l'impulsion de la politique de la ville, ont adopté une stratégie

plus intégratrice en mobilisant la culture hip-hop. L'introduction du hip-hop dans les centres-villes est ici pensée comme un vecteur de mixité sociale, en rupture avec les logiques d'invisibilisation à l'œuvre ailleurs. Il ne s'agit plus de repousser les jeunes vers des structures périphériques, mais de favoriser leur circulation et leur visibilité dans les espaces centraux. L'action publique cherche à opérer une translation de la périphérie vers le centre, en installant durablement cette culture dans les lieux emblématiques de la ville (Lafargue de Grangeneuve, 2008).

Cette dynamique repose sur un principe : inciter les habitants des quartiers populaires à sortir de leur enclave et à fréquenter des espaces urbains mixtes, tant dans les rues que dans les équipements culturels institutionnels. Cette orientation s'appuie sur une idée directrice formulée par Loïc Lafargue de Grangeneuve : « faire l'expérience de l'altérité est essentiel dans la construction de la personnalité et dans le processus de socialisation ; appliquée au territoire urbain, cette idée débouche sur un principe : il faut inciter les habitants des banlieues à en sortir, à aller « en ville » » (Lafargue de Grangeneuve, 2006, p. 459). Dans la même logique, Azouz Begag observe que cette mobilité spatiale – le fait de s'extraire, même temporairement, du cadre de la banlieue – est fortement corrélée à une dynamique de mobilité sociale ascendante (Begag, 2002).

Dans cette optique, les pouvoirs publics jouent un rôle de médiateurs entre les acteurs du hip-hop et le reste de la population, en organisant des manifestations susceptibles de provoquer des croisements sociaux. Cette circulation ne concerne pas seulement les œuvres, mais aussi les personnes : les pratiquants les plus investis, reconnus comme artistes ou porteurs de projets, deviennent des figures de référence, appelées à dialoguer avec les institutions et à incarner une image positive de leur milieu d'origine. L'objectif est de rompre avec l'enfermement territorial et de favoriser la reconnaissance de la culture hip-hop comme élément légitime du patrimoine urbain commun, en misant sur la rencontre et la confrontation, parfois conflictuelle, entre des mondes sociaux que tout oppose.

Un exemple particulièrement parlant de cette approche intégrative se trouve dans la parade hip-hop organisée à Bordeaux lors du carnaval de 1999. Portée par la compagnie Rêvolution³⁶ — alors en phase de professionnalisation —, cette initiative réunit près d'une centaine de jeunes danseurs amateurs issus de divers quartiers de la ville. Pensée comme un défilé festif mais aussi symbolique, la manifestation emprunte un itinéraire hautement signifiant

³⁶ La compagnie Rêvolution est un collectif de jeunes artistes bordelais créé en 1991.

: elle démarre sur la rive droite, traditionnellement associée aux grands ensembles et à la marginalisation sociale, pour rejoindre le centre historique de Bordeaux. Ce choix d'itinéraire traduit une intention politique claire : permettre à des habitants des zones périphériques de traverser la ville et de s'inscrire physiquement dans ses espaces les plus valorisés.

Au cœur de cet événement, la danse hip-hop agit comme un outil de visibilité et de reconnaissance culturelle. En l'intégrant à une fête populaire, les autorités publiques offrent à cette pratique un cadre légitime, propice à la rencontre entre des publics issus de milieux souvent cloisonnés. La participation des jeunes à une telle scène centrale ne relève donc pas seulement d'une performance artistique, mais incarne un geste fort : celui d'une tentative de recomposition symbolique de l'espace urbain, où les différences sociales et territoriales ne sont plus occultées, mais mises en valeur dans une dynamique de reconnaissance.

Cette volonté de favoriser la mixité sociale par le biais du hip-hop s'exprime également à travers l'ouverture d'équipements culturels prestigieux à des publics issus des quartiers populaires. C'est à nouveau le cas à Bordeaux, où l'Opéra, dans le cadre de la Fête du Fleuve de 2001, accueille la compagnie de danse Révolution pour une résidence. Ce projet ambitieux prévoit l'hébergement des jeunes danseurs « au sein même du Grand Théâtre », lieu emblématique de la culture élitiste. Il s'agit ici de provoquer une rencontre frontale entre deux univers sociaux radicalement distincts, et de permettre à des jeunes « très majoritairement issus de quartiers classés en politique de la ville » de s'inscrire, ne serait-ce que temporairement, dans un espace qui leur est habituellement étranger. L'initiative repose sur l'idée que la culture peut être un levier de décroisement, et que cette cohabitation, même éphémère, peut avoir une portée symbolique forte.

Mais cette tentative révèle rapidement ses fragilités. La cohabitation, pensée comme un moment de reconnaissance mutuelle, se heurte aux écarts de socialisation. Les comportements des jeunes – « cris, courses dans les couloirs », manière de s'habiller ou de parler – tranchent avec les normes implicites de l'Opéra. Ce n'est pas tant une hostilité qu'ils expriment, mais un décalage face à un univers dont ils ne possèdent ni les codes ni les usages. Ce choc de mondes produit des malentendus et des tensions : le personnel de l'Opéra vit mal cette intrusion. Cette expérience met en lumière les limites d'une mixité pensée comme simple juxtaposition spatiale. Sans médiation ni cadre préparatoire, la confrontation avec l'altérité risque de renforcer les écarts plutôt que de les réduire.

Ces deux cas mettent en lumière les approches contrastées adoptées par les pouvoirs publics vis-à-vis de la culture hip-hop. Selon les contextes, celle-ci est tour à tour perçue comme une menace à maîtriser ou comme un outil de médiation et d'inclusion sociale. Ce traitement différencié révèle des stratégies variées dans la manière dont les institutions gèrent la présence des jeunes populaires dans l'espace urbain. Loin d'être un phénomène neutre, l'intégration du hip-hop dans la ville participe à une reconfiguration des équilibres symboliques entre les centres valorisés et les périphéries reléguées, entre ce qui est rendu visible et ce qui demeure marginalisé.

4.5.4. Conclusion

Cette section a permis de mettre en évidence la complexité des relations entre la culture hip-hop, les institutions publiques et les dynamiques urbaines. Loin d'être un simple outil d'animation culturelle, le hip-hop devient, à partir des années 1980-1990, un véritable levier d'action publique, mobilisé dans le cadre des politiques de la ville pour répondre à des enjeux sociaux, éducatifs et territoriaux. Sa valorisation par les pouvoirs publics traduit une volonté de reconnaissance symbolique des jeunes issues des quartiers populaires, tout en s'accompagnant de logiques de contrôle, de cadrage et de canalisation. L'institutionnalisation du hip-hop se révèle ainsi traversée par des tensions : entre reconnaissance artistique et instrumentalisation sociale, entre aspiration à la légitimité culturelle et crainte d'un dévoiement identitaire.

À travers l'analyse des enjeux croisés entre les différents acteurs, nous avons vu que chacun poursuit ses propres objectifs — éducatifs, politiques, économiques ou artistiques — dans une logique de négociation parfois ambivalente. L'étude comparée des cas de Marseille et Bordeaux illustre, quant à elle, deux visions opposées de la gestion urbaine des jeunes populaires : d'un côté, une logique d'évitement et de relégation, de l'autre, une stratégie d'intégration et de mixité sociale. Ces approches contrastées montrent que le traitement institutionnel du hip-hop est profondément ancré dans des représentations territoriales et sociales différenciées. En définitive, le hip-hop apparaît comme un espace de convergence stratégique où se jouent, de manière parfois conflictuelle, des enjeux politiques majeurs autour de la jeunesse, de l'espace public et de la citoyenneté.

5. Conclusion

« J'avais un casque sur les oreilles mais, pourtant, j'les entendais dire / "Laissez-le, ça lui passera, bientôt, sa musique est morte / Laissez-le jouer la caille-ra, c'est juste un phénomène de mode / Il vient de loin, il vient d'en-bas, trop de poids sur les épaules / Et, "Youssoupha", ça reste un blase pour finir chômeur ou en taule / Je vous dis qu'ça lui passera, il aboie sans jamais mordre / Il va nulle part avec son rap, ça reste un phénomène de mode" / Entre temps, j'apprends les codes et fais du hip-hop ma devise / Et puis le phénomène de mode est devenu un mode de vie. »

Youssoupha, « Le jour où j'ai arrêté le rap », 2018.

Ce mémoire s'est donné pour ambition d'analyser la trajectoire du rap en France entre les années 1980 et 2000, à travers une double lecture sociohistorique et critique. En prenant appui sur une démarche qualitative et interdisciplinaire, il a cherché à comprendre comment le rap, en tant que culture issue des marges sociales et culturelles, a pu être tour à tour stigmatisé, instrumentalisé et partiellement reconnu. Cette exploration a permis de mettre en lumière les dynamiques de pouvoir qui traversent le champ culturel français, en s'interrogeant non seulement sur la place du rap dans l'espace public, mais aussi sur ce que sa trajectoire dit de la société française contemporaine.

Le premier objectif de ce mémoire visait à reconstituer l'évolution des regards portés sur le rap, depuis son apparition en France jusqu'à son intégration progressive dans le paysage culturel. Cette démarche a permis de révéler une histoire marquée par la tension constante entre fascination et rejet. Dès son importation au début des années 1980, le rap est perçu comme un phénomène étranger, dérangeant, en rupture avec les normes esthétiques, linguistiques et morales de la culture dominante. S'il séduit dans un premier temps par son énergie, sa nouveauté et sa vitalité expressive, il est rapidement disqualifié en tant qu'objet artistique, réduit à une expression communautaire, violente, ou illégitime. Comme le souligne Karim Hammou (2012), le rap se trouve assigné à une position « d'art minoritaire », constamment ramené à son origine sociale, raciale ou territoriale.

Les premières tentatives d'institutionnalisation, à travers des émissions comme *H.I.P.* *H.O.P.*, ou les premières signatures dans les majors, illustrent une volonté ambivalente de récupération : valoriser le style sans assumer la charge critique. Cette ambiguïté traverse toute

la période étudiée : d'un côté, des artistes connaissent un succès populaire croissant ; de l'autre, ils restent largement absents des circuits de légitimation culturelle (festivals, prix, institutions). Cette exclusion repose sur une logique de distinction, qui oppose les cultures dites « populaires » — bruyantes, expressives, jugées dangereuses — aux formes culturelles consacrées. Le rap incarne ainsi une perturbation des hiérarchies symboliques, et c'est précisément cette perturbation qui suscite les résistances qu'il rencontre.

Le deuxième objectif de cette recherche consistait à analyser la manière dont le rap a mis en tension les normes culturelles dominantes en France, en imposant une autre manière de représenter le réel, de parler de soi, de dire le politique. Loin d'être un simple divertissement ou un reflet des cités, le rap a produit une esthétique propre, marquée par l'urgence, l'expressivité, et une langue composite. Par ses textes, ses formes sonores et visuelles, ses références culturelles et historiques, il a proposé une contre-narration du réel, portée par ceux qui en sont le plus souvent exclus.

Ce que cette étude a montré, c'est que le rap français, en particulier dans les années 1990, a su construire un langage propre — fait de colère, d'ironie, de mémoire et d'auto-affirmation — qui dépasse largement la simple chronique sociale. Il ne s'agit pas seulement de « dénoncer », mais de transformer les catégories du visible et de l'audible, en donnant une forme et un rythme à des réalités souvent déniées. Le rap crée ainsi des ponts entre différentes traditions : la parole des anciens (griots, résistants, poètes), les luttes postcoloniales, les revendications urbaines, les imaginaires diasporiques. Ce tissage produit un discours dense, complexe, qui ne se laisse pas réduire à la caricature de la rébellion adolescente ou de la violence gratuite.

Le rap oblige les institutions culturelles à se confronter à une forme d'expression qui ne respecte pas les codes établis, et qui ne demande pas à être traduite. C'est en ce sens que le rap est politique : non seulement parce qu'il parle de politique, mais parce qu'il dérange les formes instituées de représentation. Il propose une esthétique de la tension, une parole de rupture, une langue qui refuse d'être apprivoisée. En cela, il constitue une forme de critique sociale performative, qui agit dans le langage même.

Le troisième objectif de ce mémoire était d'interroger les relations entre le champ du rap et les institutions — qu'il s'agisse de l'industrie musicale, des médias ou des pouvoirs publics. Cette analyse a révélé un processus complexe de reconnaissance sous condition. Le rap est de

plus en plus intégré, mais de manière sélective. Certains artistes sont promus, célébrés, décorés même, à condition d'adopter des postures jugées compatibles avec les attentes de la société dominante : discours édulcoré, universaliste, apolitique. D'autres, au contraire, sont censurés, poursuivis ou ostracisés, dès lors qu'ils dénoncent frontalement les violences policières, le racisme institutionnel, ou les inégalités structurelles.

Cette tension se manifeste également dans les logiques propres à l'industrie musicale, où le rap est à la fois perçu comme une source de profit et comme un facteur d'instabilité. Il devient rentable tant qu'il demeure encadré, canalisé dans des formats jugés acceptables ; mais dès qu'il échappe aux cadres établis, il est considéré comme dérangeant, voire menaçant. Face à cette ambivalence, de nombreux artistes ont choisi de s'organiser en marge des circuits traditionnels : création de studios indépendants, collectifs de production, développement de réseaux alternatifs. Ces initiatives expriment une volonté d'autonomie artistique, un refus des injonctions extérieures quant aux formes et aux contenus de leur travail. Elles traduisent aussi un attachement à une parole ancrée dans une mémoire sociale partagée, où la culture n'est pas seulement un espace de création, mais un outil de survie, de résistance et d'affirmation de soi.

En somme, la trajectoire du rap en France entre 1980 et 2000 révèle bien plus qu'une évolution musicale : elle éclaire les mécanismes de domination symbolique, les résistances populaires, et les tensions identitaires qui traversent la société française. Le rap est à la fois miroir, symptôme et acteur des transformations sociales. Il incarne les fractures — sociales, raciales, territoriales — mais aussi les possibilités de les nommer, de les contester, et parfois de les réparer.

Ce travail aura permis de montrer que le rap ne peut être réduit à une musique « de banlieue », ni à un simple phénomène générationnel. Il constitue un espace de fabrication du politique, un laboratoire de subjectivités populaires, un lieu d'articulation des mémoires et des imaginaires. Il met en lumière les angles morts du récit national, et ouvre des perspectives pour penser une culture vraiment plurielle.

Aujourd'hui encore, les questions soulevées dans ce mémoire restent d'actualité. Les tensions autour du rap perdurent : certains artistes continuent d'être visés par des procès, des censures, ou des tentatives de récupération. Mais le rap est devenu incontournable. Il est la bande-son d'une génération, mais aussi un outil d'auto-éducation, de structuration

communautaire et d'invention linguistique. Comprendre son histoire, c'est aussi se donner les moyens de comprendre la société qui l'a vu naître — et parfois voulu le faire taire.

6. Bibliographie

- Abdallah, M. H. (2002). 1983 : La marche pour l'égalité. *Plein droit*, 55(4), 37-40. <https://doi.org/10.3917/pld.055.0037>
- Abe, D. (2009). Hip-hop and the academic canon. *Education, Citizenship and Social Justice*, 4(3), 263-272. <https://doi.org/10.1177/1746197909340872>
- Au tribunal, la mort de Thomas Claudio et les incidents de Vaulx-en-Velin Parole de policier contre parole de motard. (1992, mars 19). https://www.lemonde.fr/archives/article/1992/03/19/au-tribunal-la-mort-de-thomas-claudio-et-les-incidents-de-vaulx-en-velin-parole-de-policier-contre-parole-de-motard_3879205_1819218.html
- Avenel, C. (2009). La construction du « problème des banlieues » entre ségrégation et stigmatisation. *Journal français de psychiatrie*, 34(3), 36-44. <https://doi.org/10.3917/jfp.034.0036>
- Begag, A. (2002). *Les dérouilleurs : Ces Français de banlieue qui ont réussi*. Paris. Mille et une nuits.
- Benny B. (1989). *Mais vous êtes fous !* [Chanson]. Vie privée.
- Bensignor, F. (1994). Le rap français vers l'âge adulte. *Hommes & Migrations*, 1175(1), 52-56. <https://doi.org/10.3406/homig.1994.2201>
- Bertot, S. (2020). Les origines du rap. *L'éléphant - La revue*. <https://lelephant-larevue.fr/formats/les-origines-du-rap/>
- Bilan du marché de la musique enregistrée en 2024 : Une année charnière pour l'industrie musicale. (2025, mars 11). *SNEP*. <https://snepmusique.com/actualites-du-snep/prod-musicale-francaise-en-2024/>
- Blanchard, B. (1999). The Social Significance of Rap & Hip-Hop Culture. Poverty & Prejudice: Media and Race. *EDGE (Ethics of Development in a Global Economy)*.
- Blum, B. (2009). *Le rap est né en Jamaïque*. Castor astral.
- Booba. (2006). *Pitbull* [Chanson]. Tallac Records.

Boucher, M. (s. d.). *Le Hip-hop et ses risques d'instrumentalisation*.

Boucher, M. (2001). Peurs de la « jeunesse », turbulences et régulation sociale au sein des quartiers populaires. *Diversité*, 126, 78-93. <https://doi.org/10.3406/diver.2001.1249>

Boucher, M. (2003). Hip-hop, gestion des risques et régulation sociale. *Émergences culturelles et jeunesse populaire. Turbulences ou médiations ?*, 273-280. <https://doi.org/10.3406/debaj.2003.1158>

Brown, J. (1968). *Say It Loud – I'm Black and I'm Black and I'm proud* [Chanson]. King.

Bruel, P., & La Fouine. (2014). *Maux d'enfants* [Chanson]. Sony Music.

Chagrin d'Amour. (1979). *Chacun fait (c'qui lui plait)* [Chanson]. Barclay.

Chang, J., & Herc, K. (2005). *Can't Stop Won't Stop : Une histoire de la génération hip-hop*. Editions Allia.

Chassain, A., Clohec, P., Meur, C. L., Lenormand, M., & Trégan, M. (2016). Approches expérientielles du fait minoritaire. *Tracés. Revue de sciences humaines*, 30, 7-26. <https://doi.org/10.4000/traces.6397>

Cléret, B. (2013). L'ethnographie comme démarche compréhensive : Immersion dans les dynamiques consommatoires du rap en France. *Recherches qualitatives*, 32(2), 50-77. <https://doi.org/10.7202/1084622ar>

Cordy, A. (1984). *Et je smurfe* [Chanson]. Marianne Mélodie.

Dalibert, M. (2018). Les masculinités ethnoracialisées des rappeur·se·s dans la presse. *Mouvements*, 96(4), 22-28. <https://doi.org/10.3917/mouv.096.0022>

Dalibert, M. (2020). Du « bon » et du « mauvais » rap ? Les processus médiatiques de hiérarchisation artistique. *Volume !*, 17:2(2), 83-97. <https://doi.org/10.4000/volume.8561>

Dee Nasty. (1984). *Paname City Rappin'* [Album]. Funkzilla Records.

Derville, G. (1997). La stigmatisation des « jeunes de banlieue ». *Communication & Langages*, 113(3), 104-117. <https://doi.org/10.3406/colan.1997.2789>

Doc Gynéco. (1996). *Classez-moi dans la variet'* [Chanson]. Virgin Records.

- Doucet, D. (2025, mai 18). Werenoï, symbole d'une France qui ne chante plus ensemble ? *Le Point*. https://www.lepoint.fr/culture/werenoï-symbole-d-une-france-qui-ne-chante-plus-ensemble-18-05-2025-2589841_3.php
- Faure, S., & Garcia, M.-C. (2008). Hip-Hop et politique de la ville. *Agora débats/jeunesses*, 49(3), 78-89. <https://doi.org/10.3917/agora.049.0078>
- Fourcaut, A. (2000). Pour en finir avec la banlieue. / Ending the use of the term « suburb ». *Géocarrefour*, 75(2), 101-105. <https://doi.org/10.3406/geoca.2000.2518>
- Freestyle Fellowship. (1993). *Innecity Griots* [Chanson]. 4th & B'way Records.
- Garcia, P. (2021). L'indépendance est morte, vive l'indépendance. Entre contraintes matérielles et enjeux symboliques : une analyse de l'évolution de « l'indépendance » dans le rap en France. *Les Enjeux de l'information et de la communication*, 22/1(1), 19-34. <https://doi.org/10.3917/enic.030.0019>.
- Gaye, M. (1971). *What's going on* [Album]. Tamla.
- Gijs, A.-S. (2022). Décoloniser pour « co-naître » ? *Revue Belge d'Histoire Contemporaine*; Vol. LII, no.4, p. 84-92 (2022). <https://ils.bib.uclouvain.be/global/documents/3625859>
- Giraud, A. (1993). L'artésienne du droit. Brève histoire du monopole de l'audiovisuel en France. *Réseaux. Communication-Technologie-Société*, 11(59), 53-64. <https://doi.org/10.3406/reso.1993.2338>
- Glacial, R. (2015). Une histoire orale du boogie français. *Audimat*, 3(1), 121-175. <https://doi.org/10.3917/audi.003.0121>
- Grandmaster Flash and the Furious Five. (1982). *The message* [Chanson]. Sugarhill Records.
- Guillard, S. (2012). «Représenter sa ville» : L'ancrage des identités urbaines dans le rap des Twin Cities. *Cybergeo: European Journal of Geography*. <https://doi.org/10.4000/cybergeo.25357>
- Hammou, K. (2012). *Une histoire du rap en France*. La Découverte.
- Hammou, K. (2015). Rap et banlieue : Crépuscule d'un mythe ? *Informations sociales*, 190(4), 74-82. <https://doi.org/10.3917/inso.190.0074>

- Hammou, K., & Molinero, S. (2018). Plus populaire que jamais ? Réception et illégitimation culturelle du rap en France (1997-2008). *Les Publics des scènes musicales en France (XVIIIe-XIXe siècles)*.
- Hennessy, U. (2025, janvier 1). Top 10 des albums les plus vendus en 2024 en France. *Billboard France*. <https://fr.billboard.com/2025/01/01/top-10-des-albums-les-plus-vendus-en-2024-en-france/>
- Hughes, W., & Garnier, S. (2024). L'Empire du rythme – disco et discipline. *Audimat*, 20(1), 111-138. <https://doi.org/10.3917/audi.020.0111>
- IAM. (1991). *Tam-tam de l'Afrique* [Chanson]. Delabel.
- James, K., & Aznavour, C. (2008). *À l'ombre du show business* [Chanson]. Up music.
- Johnson, J., Bryant, P., Bacou, M., & Biebuyck, B. (2004). Griots mandingues : Caractéristiques et rôles sociaux. *Africultures*, 61(4), 13-22. <https://doi.org/10.3917/afcul.061.0013>
- Jouvenet, M. (2006). *Rap, techno, électro... : Le musicien entre travail artistique et critique sociale* (Vol. 27). Les Editions de la MSH.
- Kilomba, G. (2021). *Plantation memories : Episodes of everyday racism*. Between the lines.
- Lafargue de Grangeneuve, L. (2006). L'ambivalence des usages politiques de l'art. Action publique et culture hip-hop dans la métropole bordelaise. *Revue française de science politique*, 56(3), 457-477. <https://doi.org/10.3917/rfsp.563.0457>
- Lafargue de Grangeneuve, L. (2008). *Politique du hip-hop : Action publique et cultures urbaines*. Presses Univ. du Mirail.
- Legras, S. (2014, avril 1). Maux d'enfants : Patrick Bruel dénonce le cyberharcèlement. *Le Figaro*. <https://www.lefigaro.fr/musique/2014/04/01/03006-20140401ARTFIG00266--maux-d-enfants-patrick-bruel-denonce-le-cyberharcèlement.php>
- Liénard, M. (2007). Ernest J. Gaines. Louisiane Blues. *Études*, 406(1), 73-82. <https://doi.org/10.3917/etu.061.0073>
- Mahiou, I. (2021). Du flow binaire au flow polyrythmique, «de la rime scolaire à la rime rappeuse» : Une histoire des performances formelles dans le rap en France de Chagrin d'amour à Ärsenik. *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, 2020(3). <https://doi.org/10.4000/itineraires.9222>

- Maïzi, M. (2025). *Le rap a gagné : À quel prix ?* La fabrique éditions.
- Malapa, B. (1990). *Rapattitude* [Compilation]. Labelle Noir.
- Marchetti, S. (2014). *Black girls : Migrant domestic workers and colonial legacies* (Vol. 16). Brill.
- Marquet, M. (2016). Le rappeur (et le) sociologue. *Sociologie et sociétés*, 48(2), 63-76.
<https://doi.org/10.7202/1037714ar>
- Matas, J., & Pfefferkorn, R. (2010). Présentation : « Le problème de la ligne de partage des couleurs ». *Raison présente*, 174, 3-12.
- Mazzei, M. (2017). *Funk (music genre)*. Salem Press Encyclopedia.
- Médine. (2024). *L'4MOUR* [Chanson]. ADA France.
- Paddeu, F. (2015). *De la crise urbaine à la réappropriation du territoire : Mobilisations civiques pour la justice environnementale et alimentaire dans les quartiers défavorisés de Detroit et du Bronx à New York* [Thèse, Université Paris-Sorbonne - Paris IV].
<https://theses.hal.science/tel-04289655>
- Prévos, A. J. M. (2001). Le Business du Rap en France. *The French Review*, 74(5), 900-921.
<http://www.jstor.org/stable/399767>
- Price III, E. G. (2006). *Hip hop culture*. Bloomsbury Publishing USA.
- Puaud, D. (2012). « De la « condition ouvrière » à la « condition racaille ». Entre assignation identitaire et actes de résistance ». <https://lmsi.net/De-la-condition-ouvriere-a-la>
- Quijano, A. (2007). « Race » et colonialité du pouvoir. *Mouvements*, 51(3), 111-118.
<https://doi.org/10.3917/mouv.051.0111>
- Quiroz, L. (2020). Musique et colonialité. *Perspectives décoloniales*.
<https://doi.org/10.58079/nhin>
- Renaud. (1986). *Mistral Gagnant* [Chanson]. Virgin France.
- Rose, T. (1994). *Black noise : Rap music and black culture in contemporary America*. University Press of New England.
- Stébé, J.-M. (2010). Origines et évolution des banlieues. *Que sais-je ?*, 4(3507), 11-38.
<https://shs.cairn.info/la-crise-des-banlieues--9782130582717-page-11?lang=fr>

The Sugarhill Gang. (1979). *Rapper's delight* [Chanson]. Sugar Hill Records.

Tout le monde en parle. (1998, novembre 7). [Émission]. France 2.

Tsehay, R. S., & Vieille-Grosjean, H. (2018). Colonialité et occidentalocentrisme : Quels enjeux pour la production des savoirs ? *Recherches en éducation*, 32, 117-131. <https://doi.org/10.4000/ree.2323>

Tsitsos, W. (2018). Race, class, and place in the origins of techno and rap music. *Popular Music and Society*, 41(3), 270-282. <https://doi.org/10.1080/03007766.2018.1519098>

Une fois par jour. (1990, novembre 23). [Émission]. Antenne 2.

Wekker, G. (2016). *White Innocence*. Duke University Press.

Youssoupha. (2018). *Le jour où j'ai arrêté le rap* [Chanson]. Bomayé Musik.

Résumé

Pendant longtemps, le rap est resté en marge de la culture dominante en France. Pourtant, en l'espace de quelques décennies, il s'est hissé au rang de genre musical parmi les plus écoutés du pays. Comment expliquer une telle transformation ? Ce mémoire propose un retour sur l'évolution du rap français, depuis son arrivée dans les années 1980 jusqu'à sa reconnaissance partielle au début des années 2000. Il met en évidence les tensions qui ont marqué ce parcours : entre rejet social, récupération économique et quête de légitimité culturelle.

En s'appuyant sur les outils des *cultural studies*, des études postcoloniales et de la sociologie de la culture, ce travail analyse les différents facteurs – politiques, sociaux, médiatiques – qui ont influencé cette trajectoire. Ce travail met en lumière les mécanismes de reconnaissance d'un art né dans les quartiers populaires, porté par des voix souvent issues de l'immigration postcoloniale, et longtemps considéré comme subversif avant d'être, peu à peu, intégré dans le paysage culturel officiel.

Mots-clés

Rap français, légitimation culturelle, stigmatisation médiatique, banlieue, industrie musicale