40 ans de musiques hip-hop en France, *sous la direction de Karim Hammou et Marie Sonnette-Manouguian, co-édité par les Presses de Sciences Po et le Département des études, de la prospective et des statistiques du Ministère de la Culture, 2022.*

Les musiques hip-hop constituent aujourd'hui un courant esthétique majeur, singularisé par de nouvelles pratiques instrumentales et vocales, constituant une part croissante de l'industrie musicale. Cette première synthèse des connaissances sur les musiques hip-hop souligne l'importance des transformations esthétiques, politiques, géographiques, économiques, sociologiques auxquelles ces « musiques de producteurs » participent.

Nous publions ici deux extraits de l'introduction consacrés à ce que les rapports sociaux de race et de sexe font aux productions, diffusions et réceptions des musiques hip-hop, en France. Vous pouvez retrouver le sommaire de l'ouvrage ici.

Les multiples processus de racialisation des musiques hip-hop en France

En tant que genres inscrits dans le sillage des musiques africaines-américaines, les musiques hip-hop héritent de représentations et d'une organisation de l'industrie musicale états-uniennes marquées par l'opposition entre musiques « noires » et musiques « blanches ». Si ce clivage raciste né dans l'industrie du disque dans les années 1920 s'est affaibli après le mouvement des droits civiques des années 1960, il reste prégnant dans les années 1980 et se traduit par un regain de débats autour de la séparation de la programmation radiophonique selon qu'elle s'adresse à des auditeurs pensés comme « blancs » ou « noirs[1] », mais aussi par la stabilisation d'un discours sur l'authenticité du rap états-unien, qui le lie étroitement à la communauté africaine-américaine et à la « *blackness**[2]*** ». Ces représentations ne sont pas sans effet en France dès la fin des années 1980 : elles soutiennent ou au contraire compromettent des paris commerciaux[3] ; elles favorisent des investissements symboliques contradictoires d'amateurs victimes de racisme qui voient le rap comme un espace d'affirmation d'une fierté noire[4] ; ou encore, au contraire, elles nourrissent les fantasmes de journalistes et d'acteurs publics qui craignent l'irruption d'une « guerre raciale » sur le sol français[5].

Cependant, c'est aussi l'histoire française des représentations de l'altérité et des logiques racistes qui pèse directement sur le destin des musiques hip-hop en France hexagonale. L'ensemble des recherches sur le racisme démontre que le processus d'« essentialisation de groupes entiers […] par attributions de traits indissolublement somatiques et mentaux héréditaires[6] » pèse dans la plupart des dimensions de la vie sociale (politiques migratoires, logement, travail, débat public, etc.). C'est par exemple le cas des pratiques de loisir, comme le révèlent les enquêtes sur la fréquence de l'exclusion des clientèles non blanches de nombreuses boîtes de nuit dans les années 1980[7]. Dans le domaine des industries culturelles, il se traduit, notamment à partir de l'entre-deux-guerres, par l'émergence et l'exploitation marchande d'un exotisme associé à la « culture nègre », articulant des représentations états-uniennes, des représentations françaises des États-Unis et un imaginaire colonial qui se popularise alors en France hexagonale[8]. Les reconfigurations nombreuses et profondes de cet exotisme lié à un imaginaire de la « race » dans les années qui ont suivi le mouvement de décolonisation des années 1960 ne l'ont cependant pas aboli.

Ainsi, les logiques liées au racisme pèsent de façon particulièrement évidente dans la trajectoire des musiques hip-hop en France. Cela ne signifie pas qu'elles sont toujours prédominantes, encore moins qu'elles sont les seules dont il faille tenir compte. Inversement, il est des domaines où le racisme ne pèse pas de façon évidente, mais où il constitue pourtant un rapport social structurant – parmi d'autres. Le développement du rock, dans l'Hexagone, est lui aussi tributaire de cette partition entre musique « noire » et musique « blanche », ce que des recherches sur les stéréotypes racistes dans la presse musicale ont démontré[9].

L'insistance sur cette question dans cette introduction vient de la nécessité d'expliciter les outils théoriques qui permettent de rendre compte des mécanismes sociaux liés au racisme, et de stabiliser un vocabulaire analytique dans un contexte de fortes contestations des recherches sur ces phénomènes[10]. Comme nous l'avons rappelé, le racisme est une conduite de mise à part mobilisant l'imaginaire de différences essentialisées par référence

à une origine supposée. Il construit une altérité insurmontable entre les groupes humains qu'il délimite[11]. En ce sens, c'est bien le racisme qui produit la « race[12] » comme croyance (raciste), mais aussi comme phénomène collectif, « la plus tangible, réelle, brutale des réalités[13] » : celle d'une inégalité liée à l'exercice collectif du racisme et à l'histoire de cet exercice. C'est pour rendre compte des effets de cette inégalité que l'adjectif *racisé* se révèle utile. Il rappelle en effet que le racisme est non seulement une pratique individuelle dont tout un chacun peut faire preuve, mais qu'il renvoie aussi à des logiques hiérarchiques collectives particularisant certaines personnes (appartenant à des groupes minoritaires) plus que d'autres (appartenant au groupe majoritaire) dans une société donnée[14]. Les personnes dont la racialisation amoindrit l'accès effectif à l'exercice de droits peuvent dès lors être qualifiées de « personnes racisées » si l'on souhaite insister sur la façon dont la logique sociale du racisme imprime sa marque dans leur existence[15].

Le statut précis de ce qui mérite d'être qualifié de racisme (plutôt que d'ethnisme, de xénophobie, etc.) est débattu[16], mais le processus qui fait du racisme un amalgame entre logique culturelle et logique biologique fait aujourd'hui consensus[17]. La diversité et la complexité des logiques sociales qui découlent de la croyance en la « race » exigent cependant un vocabulaire susceptible de rendre compte des mobilisations collectives, de subjectivations, de problématisations publiques et privées engageant le problème de la « race ». Rassembler l'ensemble de ces phénomènes sous le terme *racisme* est insatisfaisant, car on confondrait l'assignation raciste, la réaction à l'expérience du racisme (qui est susceptible de réinterpréter cette assignation)[18] et les commentaires publics ou privés qui prennent cette assignation pour objet[19]. L'adjectif *raciste* connote, de surcroît, un état (être ou ne pas être « raciste »), là où les recherches en sciences sociales ont montré l'importance de décrire ces phénomènes en termes de processus historiquement et spatialement variables, et en constante interaction avec d'autres rapports de pouvoir[20]. La notion de « racialisation », désignant les processus sociaux de production de catégories raciales, a pour objet de surmonter ces limites en insistant sur la dimension dialectique et réflexive des processus qui découlent du racisme.

Armés de ce vocabulaire, il nous devient possible d'analyser le tournant majeur que rencontre la pratique du rap en France en 1990-1991. En effet, si dès les années 1980, le développement des musiques hip-hop en France est tributaire de logiques de racialisation, ces logiques se complexifient dans le contexte d'une médiatisation télévisuelle du rap français au début des années 1990. Confidentielle jusque-là, la pratique du rap en français connaît une médiatisation importante à partir de l'automne 1990[21]. Cette médiatisation est liée à la convergence de la maturité artistique de la scène rap francilienne, que symbolisent la publication et le succès de la compilation *Rapattitude* en 1990, et d'un ensemble d'événements politiques et sociaux auxquels les rappeurs sont associés.

Ces événements sont hétérogènes – émeutes urbaines en régions parisienne et lyonnaise, prolifération des tags dans le métro parisien, manifestations lycéennes contre la violence, affrontements entre bandes en Île-de-France. Néanmoins, leur convergence permet de renouveler la mise à l'agenda d'une « question des banlieues[22] » sur laquelle les rappeurs sont régulièrement amenés à s'exprimer. Cette expression s'accompagne de celle, récurrente, d'un exotisme de la part des journalistes, des animateurs et parfois des invités qui donnent la réplique aux rappeurs. Autrement dit, les rappeurs sont mis en scène comme des représentants de territoires marqués du sceau de l'altérité, et leur musique se voit définie comme une musique de l'Autre, symptôme de problèmes publics.

De quelle nature, précisément, est cette altérité ? Elle est difficile à décrire, car au-delà des

nuances selon les chaînes de télévision et les types de programme, les glissements de sens et les euphémismes sont constants. L'altérité du rap français est mise en avant par rapport à des hiérarchies d'âge (il serait juvénile) et de classe (il serait populaire), mais elle est avant tout liée à une géographie imaginaire, celle de la banlieue, « lieu symbolique chargé de tous les maux[23] ». L'altérité est aussi racialisée : l'insistance, dans les reportages et les débats, sur la question de l'immigration et du racisme suggère que la formule « jeunes de banlieues » fonctionne comme un euphémisme pour désigner une jeunesse populaire non blanche dont la figure emblématique est celle du « jeune maghrébin[24] ».

Cette racialisation qui se déploie dans les années 1990 introduit plusieurs déplacements notables. Tout d'abord, elle est souvent implicite, alors que les évocations antérieures des pratiques liées à la culture hip-hop s'inscrivaient dans la continuité explicite d'un exotisme africain-américain[25] remontant à l'introduction des « danses américaines » au début du XXe siècle[26]. En outre, cette racialisation mobilise de façon nouvelle pour le rap le stéréotype de l'« homme arabe[27] », forgé durant l'histoire française de la colonisation et particulièrement lors des guerres d'indépendance. Le rap français, dès lors, n'est plus seulement associé aux racialisations à l'œuvre aux États-Unis, notamment à la jeunesse africaine-américaine. Il est aussi défini par référence aux frontières internes hiérarchisant, en France, groupe majoritaire et personnes racisées. Au-delà de la seule minorisation ethno-raciale, le rap renvoie à une altérité spatialisée – l'imaginaire de « la banlieue » – marquée par des glissements récurrents entre signifiants d'âge, de classe et de « race[28] ». De façon notable, dans ce premier temps de définition publique, les hiérarchies de sexe sont peu convoquées : le rap français, porté presque exclusivement par des figures masculines, ne se voit pas interrogé sur ce fait. Dans les années 1990, il apparaît sur les plateaux de télévision au masculin neutre. Cette définition connaîtra des évolutions notables dans les années 1990-2000 (voir chapitres V et VI). […]

Représentations genrées et division sexuelle du travail dans les musiques hip-hop

L'exploitation des musiques hip-hop comme segment professionnel racialisé au moyen d'un « marketing de la marge » a également des effets sur les dynamiques genrées qui caractérisent ces musiques. Le début des années 1990 voit la multiplication d'initiatives soutenant le développement du rap et du RnB. L'émergence d'une « mouvance hip-hop-soul », décrite par les professionnels de l'industrie du disque en 1996, passe aussi bien par les succès d'une « black-pop française » que par ceux d'un « rap hexagonal crédible[29] ».

Si l'émergence du rap et du RnB s'appuie sur des lieux et des acteurs communs, si les francs-tireurs du goût amateurs de ces genres musicaux partagent largement les mêmes références musicales (voir supra), les premiers succès commerciaux d'artistes associés au RnB ne s'imposent pas par le biais des artistes et des entrepreneurs hip-hop franciliens, qui ont pourtant un rôle moteur dans l'émergence d'un monde social du rap français. Ils sont le fruit d'autres chaînes de coopération : le groupe Tribal Jam, originaire de Bordeaux, est repéré par EMI[30] ; lorsqu'elle rencontre un large succès commercial, la chanteuse Ophélie Winter, enfant de la balle, est déjà connue comme animatrice sur M6[31] ; le groupe Poetic Lover, révélé par l'émission « Graines de star », multiplie les tubes de 1997 à 2000[32].

Une tension entre image « rap » et image « variétés » se cristallise autour de ces succès, qui rejoue le débat états-unien autour des liens entre hip-hop et rhythm ’n’ blues des années 1980.

Cette tension est aussi une frontière professionnelle très disputée entre le segment professionnel du rap français et le reste des industries musicales. Ce phénomène s’explique notamment par des considérations liées aux hiérarchies normatives caractéristiques des contre-cultures musicales, auxquelles le rap français n’échappe pas. Au-delà de la réalité sociologique des artistes et de leurs publics, sur laquelle on reviendra plus loin, le rap français est associé à la contestation, à l’anticonformisme, mais aussi à la virilité, tandis que l’image du RnB renvoie à la séduction, à la « culture des sentiments[33] » et à la féminité. Étudiant les contre-cultures du clubbing britannique au tournant des années 1990, Sarah Thornton analyse la prégnance, dans ces mondes, d’une opposition normative analogue entre l’« underground », réputé contestataire, innovant, confidentiel et surtout authentique, et le « mainstream », dont les attributs se situent aux antipodes : conformiste, consensuel, commercial, inauthentique[34]. Cette opposition a de puissantes connotations genrées : l’underground est associé au masculin ou au neutre, le mainstream au féminin, un constat également étayé par d’autres recherches[35].

Sarah Thornton explique cette logique par l’articulation des rapports sociaux de pouvoir : les acteurs des contre-cultures[36] défendent et mettent en œuvre dans les lieux qu’ils contrôlent un principe hiérarchique alternatif à certaines hiérarchies qui dominent la société dans son ensemble, en particulier les hiérarchies de classe. Cultivant un goût musical et, plus largement, des pratiques culturelles communes comme principe de distinction vis-à-vis d’autres groupes sociaux, les acteurs de ces contre-cultures cherchent à accumuler un « capital sous-culturel » qui se construit tout particulièrement par opposition aux goûts dominants, présumés vulgaires et féminins. La prégnance de ces logiques de dévalorisation des femmes et du féminin, associés au mainstream, mérite d’être soulignée tant elle affecte la valorisation des artistes, des performances et des œuvres depuis les activités des amateurs ordinaires des musiques hip-hop[37] jusqu’aux jugements des professionnels du goût que sont les critiques musicaux[38], en passant par les règles tacites qui régissent les compétitions entre artistes[39].

Cette économie symbolique pèse également sur les rapports entre rap et RnB. Les scènes rap qui s’imposent dans la seconde moitié des années 1990, à la faveur de la promotion d’une « avant-garde contestataire », bénéficient d’un fort capital sous-culturel, tandis que les artistes RnB, affiliés aux chaînes de coopération du monde du rap, sont soupçonnés de compromissions commerciales. Cette hiérarchie s’appuie de surcroît sur un déni de compétence : les rappeurs sont réputés écrire eux-mêmes leurs paroles, tandis que les artistes RnB sont avant tout perçus comme des interprètes, une opposition qui rejoue la dévalorisation genrée des interprètes par rapport aux auteurs et compositeurs dans l’ensemble des mondes musicaux[40].

Dans les grandes maisons de disques, également, la place du RnB peine à être reconnue – les artistes de ce genre musical sont d’abord pensés comme des artistes de variétés et produits à la lumière des traditions de composition et d’écriture de ces mêmes variétés. La présence centrale du rythme dans le RnB contemporain est particulièrement source d’incompréhension. L’un des compositeurs pionniers du genre musical en France, le rappeur Sulee B Wax, résume ces difficultés dans une interview accordée à l’émission « Roule avec Driver » en 2018 :

[Dans les années 1990] j’écoutais du RnB mais je n’étais pas un fou de RnB, à part quand

ça devenait hardcore : Blackstreet… quand ça devenait hip-hop méchant, j'aimais. […] Les rappeurs n'aimaient pas spécialement le RnB, mais moi je voulais casser ce truc-là. […] Un jour, Tino [troisième membre] de N'Groove me ramène une jeune chanteuse *[Wallen]*. […] Je vais voir des maisons de disques, Sony, je ne sais plus, et les mecs me disent : « Elle chante bien, mais pourquoi il y a ce boum boum derrière ? » Ils ne comprenaient pas. Je leur dis : « Mais c'est du RnB, c'est du hip-hop… » Tout de suite, ils l'identifiaient à de la variété française. Ils ne l'identifiaient pas à du hip-hop. Et à un moment, je vais voir un petit label, qui s'appelle Atmosphériques, le mec me dit : « Écoute, moi je ne m'y connais pas en hip-hop, RnB, mais je vais vous donner les moyens de faire un album[41]. »

Les liens entre imaginaire de la rue, rap et RnB sont au cœur de l'explosion commerciale de ce dernier dans les années 2000. Le premier succès commercial de Wallen en 2001, qui est aussi le premier tube dont une chanteuse de RnB étroitement liée au monde du rap français est l'autrice principale, est une reprise d'un morceau du rappeur Shurik'N, sous le titre « Celle qui a dit non[42] ». La même année, le chanteur Matt Houston réalise son deuxième album[43] sur lequel on retrouve des rappeurs comme Ill du groupe Les X, K-Fear et Fredo du groupe La Brigade. L'album rencontre un large succès, porté par le tube « R&B 2 Rue », dans lequel Matt Houston affirme :

Dans l'ghetto ghetto tout le monde dit qu'le R&B n'est pas du hip-hop, oh oh / […] Dans l'ghetto ghetto tous les MC's testent les new jacks illico oh / […] J'suis aussi hip-hop que toi Renoi / […] Alors MC remballe ton ego j'me fous des on-dit / player O.G.[44] / C'est le même ce-vi oh oh.

La trajectoire du RnB dans les industries musicales, comme celle du rap, devient à cette époque étroitement liée aux artistes et aux entrepreneurs du monde social du rap français. Collaborations par le biais de featurings, composition musicale, création de labels, etc. : même lorsque des artistes ne sont pas, au départ, introduits dans l'industrie musicale par des chaînes de coopération liées au monde du rap, leur carrière s'appuie le plus souvent sur ce monde, à l'image d'Ophélie Winter, qui travaille pour son troisième album avec Sulee B Wax, Wallen et le rappeur Doudou Masta.

Les relations qui se nouent alors entre rap et RnB apparaissent ainsi comme complémentaires. À partir du début des années 2000, les grands réseaux de radio diffusent un nombre croissant de morceaux de rap au refrain chanté par un artiste RnB. Skyrock, de façon significative, change à cette époque son slogan, qui passe de « Premier sur le rap » à « Rap et R'n'B non stop ». Le magazine spécialisé en rap le plus diffusé de l'époque, *R.A.P.*, change également son titre en 2002 et devient *R.A.P. R&B*. Mais cette complémentarité est aussi hiérarchisée : les rappeurs restent souvent les auteurs principaux des morceaux à succès, lorsqu'ils ne sont pas compositeurs ou producteurs des artistes RnB avec lesquels ils collaborent.

Les représentations sociales dans lesquelles puise la dévalorisation du RnB par rapport au rap passent également par ses artistes et ses publics présumés féminins. Qu'en est-il dans les faits ? L'enquête « Pratiques culturelles » de 1997 indique dès cette époque une surreprésentation des hommes dans les publics du rap, surreprésentation qui décline au cours des années 2000 et 2010, mais qui reste significative[45]. Le RnB est pris en compte à partir de l'enquête de 2008, et la préférence spontanée pour le RnB se révèle plus fréquente chez les femmes que chez les hommes[46]. L'écoute du RnB est néanmoins assez mixte (voir chapitre IV). Du côté des artistes, les rappeurs sont très majoritairement des hommes, et plus ils rencontrent le succès commercial, plus cette masculinisation se confirme. De 1990 à 2004, on compte, parmi la production totale d'albums de rap, moins

de 5 % d'albums publiés par des rappeuses, et cette tendance ne semble pas avoir été profondément remise en cause au cours des vingt dernières années[47]. Du côté des artistes RnB, nos recherches permettent de saisir les proportions d'hommes et de femmes associés à ce genre musical et ayant connu une médiatisation minimale (voir encadré). Sur les quelque 1 450 artistes que comprend notre base de données, les deux tiers sont des hommes, tous genres musicaux confondus (variétés, chanson, pop, rock, rap, RnB, etc.). Cette proportion est moindre pour le RnB anglophone (56 %) et, plus encore, francophone (52 %). Néanmoins, on constate que les hommes restent majoritaires. Du côté du rap, la grande majorité des artistes sont des hommes : 83 % pour les rappeurs anglophones, 89 % pour les francophones.

Notes

[1]Karim Hammou, « La racialisation musicale comme action conjointe. La carrière de la catégorie d'"urban contemporary" dans l'industrie musicale états-unienne (1979-1986) », dans Marion Fontaine et Emmanuel Pedler (dir.), L'épreuve des frontières sociales, Paris, Éditions de l'ehess, 2022, p. 65-88.

[2]Anthony Kwame Harrison, « Racial authenticity in rap music and hip hop », *Sociology Compass*, vol. 2, no 6, 2008, p. 1783-1800.

[3]Edwin C. Hill, *Black Soundscapes White Stages: The Meaning of Francophone Sound in the Black Atlantic*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2013 ; Naïma Huber-Yahi, « Approches politiques et sociales des productions musicales de l'immigration et des quartiers populaires des années 1960-1990 », *Hommes & migrations*, vol. 1325, no 2, 2019, p. 145-152.

[4]Vincent Piolet, *Regarde ta jeunesse dans les yeux. Naissance du hip-hop français*, 1980-1990, Marseille, Le Mot et le Reste, 2015, p. 192.

[5]Samir Meghelli, « "Fear of a black planet": the transnational racial politics of hip-hop in France, 1990-1991 », dans Alain-Philippe Durand (dir.), *Hip-Hop en français: An Exploration of Hip-Hop Culture in the Francophone World*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2020, p. 29-45.

[6]Véronique De Rudder, Christian Poiret et François Vourc'h, *L'inégalité raciste. L'universalité républicaine à l'épreuve*, Paris, Presses universitaires de France, 2000, p. 35.

[7]Vincent Sermet, *Les Musiques soul et funk. La France qui groove des années 1960 à nos jours*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 328.

[8]Olivier Roueff, « Politiques d'une "culture nègre" : la Revue Nègre (1925) comme événement public », *Anthropologie et sociétés*, vol. 30, no 2, 2006, p. 69.

[9]Marie-Christine Bonzom, « Le Noir, la Femme et le Sudiste. Une mythologie du rock sous presse », dans P. Mignon et A. Hennion (dir.), *Rock. De l'histoire au mythe*, op. cit., p. 65-74 ; Mat Pires, « Les stars noires et "Salut les copains", 1962-1968 », *Communication et langages*, no 111, 1997, p. 59-71.

[10]Voir Lila Belkacem, Lucia Direnberger, Karim Hammou et Zacharias Zoubir, « Prendre au sérieux les recherches sur les rapports sociaux de race », *Mouvements*, 12 février 2019 (http://mouvements.info/prendre-au-serieux-les-recherches-sur-les-rapports-sociaux-de-race/, consulté le 12/11/2021).

[11]V. De Rudder, C. Poiret et F. Vourc'h, *L'inégalité raciste*, op. cit.

[12]Le singulier, ici, rappelle qu'il est bien question d'un phénomène collectif assimilable à un rapport de pouvoir, et non d'un objet concret (« les races »).

[13]Colette Guillaumin, « Je sais bien mais quand même ou les avatars de la notion de race », *Le Genre humain*, n° 1, 1981, p. 65.

[14]En ce sens, la relation majoritaire/minoritaire n'est pas d'abord une question d'asymétrie de nombre en faveur du majoritaire, mais d'asymétrie de pouvoir. Voir Colette Guillaumin, « Sur la notion de minorité », *L'homme et la société*, n° 77-78, 1985, p. 101-109.

[15]Christian Poiret, « Les processus d'ethnicisation et de raci(ali)sation dans la France contemporaine : Africains, Ultramarins et "Noirs" », *Revue européenne des migrations internationales*, vol. 27, no 1, 2011, p. 113.

[16]Éric Fassin et Didier Fassin, *De la question sociale à la question raciale ? Représenter la société française*, Paris, La Découverte, 2006 ; Silyane Larcher, *L'autre citoyen*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 23-24 ; Marguerite Cognet, Fabrice Dhume et Aude Rabaud, « Comprendre et théoriser le racisme », *Journal des anthropologues*, n° 150- 151, 2017, p. 43-62.

[17]Étienne Balibar et Immanuel Wallerstein, *Race, nation, classe. Les identités ambiguës*, Paris, La Découverte, 1997 ; Magali Bessone, *Sans distinction de race ? Une analyse critique du concept de race et de ses effets pratiques*, Paris, Vrin, 2013.

[18]Pour de multiples exemples dans les domaines de la littérature et de la musique, voir Karim Hammou et Kaoutar Harchi, « "Nos plumes, nos voix" ? Création artistique et minorisation ethnoraciale », dans Omar Slaouti et Olivier Le Cour-Grandmaison (dir.), *Racismes de France*, Paris, La Découverte, 2020, p. 292-307.

[19]Didier Fassin, *Les Nouvelles Frontières de la société française*, Paris, La Découverte, 2010, p. 165-168.

[20]Sarah Mazouz, *La République et ses autres. Politiques de l'altérité dans la France des années 2000*, Paris, ens Éditions, 2017, p. 14-18.

[21]K. Hammou, *Une histoire du rap en France*, op. cit., p. 70-90.

[22]Henri Boyer et Guy Lochard, *Scènes de télévision en banlieues*, 1950-1994, Paris,

ina/L'Harmattan, 1998, p. 91.

[23]*Ibid*., p. 102.

[24]Grégory Derville, « La stigmatisation des "jeunes de banlieue" », *Communication et langages*, no 113, 1997, p. 104-117 ; Simone Bonnafous, « Où sont passés les "immigrés"

? », *Cahiers de la Méditerranée*, vol. 54, no 1, 1997, p. 97-107.

[25]Voir par exemple la réception de l'émission « H.I.P. H.O.P. » dans les magazines *Télérama* ou *Télé 7 Jours* ; K. Hammou, *Une histoire du rap en France*, op. cit., p. 28-29.

[26]O. Roueff, Jazz. *Les échelles du plaisir, op. cit.*, p. 49.

[27]Todd Shepard, *Mâle décolonisation. L'« homme arabe » et la France, de l'indépendance algérienne à la révolution iranienne*, Paris, Payot, 2017, p. 248-250 ; Kaoutar Harchi, « Une carte d'identité littéraire ? L'invention de l'écrivain "beur" dans la France des années 1980 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 238, no 3, 2021, p. 4-21.

[28]V. De Rudder, C. Poiret et F. Vourc'h, *L'inégalité raciste, op. cit.*, p. 162.

[29]« Chanson française : Goldman… et les autres », art. cité.

[30]Tribal Jam, *Tribal Jam*, EMI, 1994 ; *Démarre le show*, EMI, 1997.

[31]Ophélie Winter, *No Soucy !*, EastWest, 1996.

[32]Poetic Lover, *Amants poétiques*, M6 Interactions, 1997.

[33]Dominique Pasquier, *La Culture des sentiments. L'expérience télévisuelle des adolescents*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1999.

[34]Sarah Thornton, *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*, Londres, Wesleyan, 1996.

[35]Dominique Pasquier, « Culture sentimentale et jeux vidéo : le renforcement des identités de sexe », *Ethnologie française*, vol. 40, no 1, 2010, p. 93-100.

[36]Dans le sillage des premières recherches du Centre for Contemporary Cultural Studies, Sarah Thornton utilise le mot *sous-culturel* comme synonyme de ce que les clubbeurs appellent « underground ». Voir S. Thornton, *Club Cultures, op. cit.*, p. 8. Les connotations du terme sous-culture, en français, étant plus péjoratives qu'en anglais, nous l'avons traduit dans ce contexte par « contre-culture ». Néanmoins, nous avons conservé la traduction littérale de la notion de *subcultural capital*, centrale dans le travail de Sarah Thornton.

[37]Paulo Higgins, « Femmes et queers : des publics subalternes et cachés du rap français ? », *Volume !*, vol. 17, no 2, 2020, p. 129-146. Voir également chapitre IV.

[38]Karim Hammou, « Prises et "décrochages" de genre : la réception critique de Diam's et Booba dans les années 2000 », dans Marie Buscatto, Marie Leontsini et Delphine Naudier (dir.), *Du genre dans la critique d'art / Gender in Art Criticism*, Paris, Éditions des Archives contemporaines, 2017, p. 95-107. Voir également chapitre VI.

[39]Cyril Vettorato, « "Ça va être un viol" : formes et fonctions de l'obscénité langagière dans les joutes verbales de rap », *Cahiers de littérature orale*, no 71, 2012, p. 115-140. Voir également chapitre I.

[40]Cécile Prévost-Thomas et Hyacinthe Ravet, « Musique et genre en sociologie », *Clio. Femmes, genre, histoire*, no 25, 2007, p. 175-198 [en ligne].

[41]« Roule avec Driver, spéciale Sulee B Wax », émission présentée par Driver, oklm Radio, 18 novembre 2018 (https://www.youtube.com/watch?v=T4gHmNcc2G8&t=3975s).

[42]Wallen feat. Shurik'N, « Celle qui a dit non », Atmosphériques, 2001, reprise de Shurik'N, « Samuraï », Côté Obscur, 1998.

[43]Matt Houston, *R&B 2 Rue*, Barclay, 2001.

[44]*Player* est un terme argotique états-unien qui désigne un séducteur. *O.G.* est l'abréviation d'original gangster, « authentique bandit ». L'opposition interroge ainsi le clivage – refusé par Matt Houston dans cette chanson – entre chanteurs de RnB, pour qui l'amour et la séduction sont des thèmes centraux, et rappeurs aux paroles ancrées dans l'imaginaire de la délinquance.

[45]En 1997, 70 % des personnes qui déclarent écouter du rap sont des hommes. En 2018, ce chiffre est de 57 %.

[46]En 2008, 57 % des personnes qui déclarent le RnB comme genre musical préféré sont des femmes.

[47]Karim Hammou, « "J'suis une femme d'affaire / viens m'faire le café". L'articulation des rapports de pouvoir dans la mobilité sociale des rappeuses françaises des années 1990 », *Biens symboliques / Symbolic Goods*, 2022, à paraître.