



Mémoire

Master 2 Information - Communication
Spécialité “Médias, Genre et *cultural studies*”

**Les voix des rappeuses racisées en France :
étude sur une pratique invisibilisée**

Samantha Fortes

Sous la direction de Gêrôme Guibert

Année Universitaire 2019-2020

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier toutes les personnes qui m'ont aidé dans la réalisation de ce mémoire.

Mr Gérôme Guibert, pour son écoute, ses nombreux conseils et tout le temps qu'il m'a accordé.

Mes camarades de promotion avec qui j'ai pu discuté de mon mémoire de manière informelle.

Enfin, la journaliste Éloïse Bouton, créatrice de la plateforme Madame Rap ainsi que les dix rappeuses qui ont pris de leur temps pour répondre à mes nombreuses interrogations : Bounty, Neithea, Dura, Loréa, Ayelya, Rikla, MBK DOE, Savannah, PBL GVNG, Wendee.

SOMMAIRE

Introduction	5
I. Prise de parole et visibilisation dans la scène rap, un espace traversé de rapports de pouvoir en circulation	9
A. Du rap en France au rap français : l'étude d'un produit qui s'adapte à un contexte culturel spécifique	10
1. <i>L'ancrage et la popularisation du rap en France</i>	11
2. <i>Rap et subversion : une musique qui va à contre-courant des valeurs hégémoniques de la République française</i>	14
a. <i>Une analyse de la rhétorique universaliste du modèle républicain</i>	14
b. <i>Une esthétique originale qui valorise le multiculturalisme de la société française</i>	16
c. <i>Rap "conscient" : une réflexivité sur le postcolonialisme et les conditions d'existence des "jeunes des cités"</i>	18
d. <i>De la violence dans le rap</i>	20
3. <i>Une approche critique sur la "bonne" manière de faire du rap</i>	23
B. Le recadrage du rap par les institutions politiques, médiatiques et culturelles : lorsque le rap est assigné à la figure du "jeune de cité"	26
1. <i>Le rap vu par les médias "grand public" : télévision, presse et radio</i>	26
a. <i>Le rap à la télévision</i>	26
b. <i>La réactivation d'un imaginaire colonial dans la presse</i>	29
c. <i>Une entrée difficile du rap à la radio</i>	30
2. <i>Dans les rouages du système capitaliste</i>	32
a. <i>Des concessions pour sortir de l'ombre</i>	32
b. <i>Du sexisme dans le rap : la question de la mise en valeur des artistes masculins</i>	35
3. <i>Du volontarisme à la croisade morale : les réactions politiques face au rap</i>	39

a. <i>Le rap comme levier d'action sociale</i>	39
b. <i>La contre-attaque nationaliste de la droite républicaine</i>	41
C. Rendre compte de la place des femmes dans le rap et la musique en général	43
1. <i>D'autres facteurs explicatifs à la minorisation des rappeuses</i>	43
a. <i>Des lieux qui renforcent et légitiment la prédominance des garçons dans l'espace public</i>	43
b. <i>La place des femmes dans la musique en général</i>	45
2. <i>Des rappeuses qui se créent une place dans le milieu</i>	47
II. Une réflexion à partir des prismes épistémologiques du genre et de la race	53
A. Une approche intersectionnelle : la mobilisation d'un concept	53
B. Hypothèses et questionnement	56
C. Méthode	57
III. Les voix des rappeuses racisées en France	63
A. Leur façon d'entrer dans le rap et les facteurs à prendre en compte pour saisir leurs motivations	63
1. <i>Le rap, un "refuge"</i>	63
2. <i>Des personnes pour les encourager dans cette voie</i>	65
3. <i>Une entrée prudente et progressive dans le rap</i>	66
4. <i>Se confronter au public et devenir le centre de l'attention</i>	68
B. Face aux rapports inégalitaires : des difficultés spécifiques pour être vues et considérées en tant que rappeuses	69
1. <i>Être une femme dans le rap</i>	71
2. <i>Être une femme noire dans le rap</i>	74
C. De l'adhésion à l'adaptation : façonner un rap à son image	77
1. <i>Une adhésion partielle aux normes et valeurs prônées dans le rap</i> ...	77
a. <i>L'indépendance et l'authenticité</i>	77
b. <i>Le rap politisé, un modèle</i>	80
2. <i>"Moi mon rap c'est pas du rap de la street !" : des créations adaptées à leurs images et à leurs envies</i>	82
a. <i>D'un rap "conscient" à un rap hybride</i>	83
b. <i>La question de la performance de genre</i>	87

<i>c. Le refus de l'assignation</i>	90
CONCLUSION	93
BIBLIOGRAPHIE	96
ANNEXES	100

En réfléchissant à la question de l'évolution de la culture à l'échelle mondiale, Stuart Hall reprend un point évoqué par Cornel West, philosophe spécialisé en *African-American studies* : "l'émergence des États-Unis, en tant que grande puissance [...], et par conséquent, en tant que centre de la production et de la circulation culturelle mondiale"¹. Selon l'auteur, ce phénomène marque une transition : la culture populaire états-unienne prend la place hégémonique de la haute culture européenne. Cette position se vérifie lorsque nous nous intéressons à l'industrie musicale, et en particulier au rap. En effet, si le rap américain s'exporte en masse vers l'international, nous ne pouvons affirmer que l'inverse soit vrai². Les États-Unis, et la ville de New-York en particulier, sont régulièrement présentés comme l'épicentre, le point de départ de la musique rap. Philippe Rousselot et George Lapassade, premiers auteurs français à avoir écrit sur sur la genèse du rap, l'ont associé aux pratiques socioculturelles déviantes des enfants vivant dans les ghettos, et notamment à ce qui était appelé les *dozens* ou *dirty dozens*. Ce terme, inventé par le linguiste américain William Labov, désigne des joutes verbales structurées par des vanes rimées. Pour les auteurs, le rap s'inscrit dans "le prolongement [...] de ces habitudes de gamins des ghettos et de cette tradition folklorique et séculaire de la vanne, où se mêlent cette double jubilation de l'usage de mots interdits et de moyen de rabaisser l'homme blanc"³. Les récits qui retracent l'histoire du rap font également apparaître une figure de manière récurrente, celle d'Afrika Bambaataa.



¹ HALL Stuart, "Qu'est-ce que "noir" dans "culture populaire noire" ?", in *Identités et cultures, Politiques des cultural studies* (2017), Éditions établie par Maxime Cervulle, Paris : Éditions Amsterdam, p. 414.

² MITCHELL Tony (2001), *Global Noise. Rap and hip-hop outside the USA*, USA : Wesleyan University Press, p. 2.

³ LAPASSADE George, ROUSSELOT Philippe (1990), *Le rap ou la fureur de dire*, Paris : Loris Talmart, p. 54.

Afrika Bambaataa, de son vrai nom Kevin Donovan, est originaire du Bronx. Dans les années 1970, ce quartier de New-York est ravagé par la drogue, en proie à la précarité et aux guerres de gangs. D'ailleurs, lui-même fait partie d'un gang : les Black Spades. Mais, dévasté par l'assassinat de son meilleur ami, il décide de changer de vie en se lançant dans la pratique du *deejaying*. La musique plaît aux membres des gangs, certains se mettent même à rapper. Bambaataa veut donc s'en servir comme outil cathartique permettant de "canaliser les "énergies négatives" en "énergies positives""⁴. Il organise alors des *block parties* (fêtes de quartiers). Au cours de l'une de ses premières soirées, il expose sa vision de ce que doit être le hip-hop. Il énonce vingt lois (pour l'ensemble, des principes moraux de vivre ensemble, de savoir-être et d'égalité) que chaque membre de son organisation informelle, la Zulu Nation, se doit de respecter.⁵

La naissance du rap, qui est une des composantes du mouvement hip-hop, est souvent réduite à ce récit fondateur. Il alimente l'ethnocentrisme africain-américain, c'est-à-dire l'idée qu'il s'agit essentiellement de pratiques africaine-américaines, et a avant tout pour fonction de donner une cohérence, de simplifier une pratique culturelle complexe. Parce qu'il faut le rappeler : les influences du rap sont nombreuses et complexes. Le *toasting* et le *sound system* des DJs jamaïcains, le disco, les chansons de l'armée et des prisonniers, les contes des griots gambiens et namubiens... sont tout aussi importants que l'apport des textes poétiques du groupe new yorkais The Last Poets qui évoquent l'histoire de la communauté noire américaine ou les discours de Malcolm X⁶. S'engager dans une recherche de ce qui aurait influencé telle ou telle pratique reviendrait en fait à s'investir dans une quête des origines qui serait sans fin.

Toujours est-il que la France a été particulièrement réceptive aux productions musicales états-uniennes. La musique rap circule sous le format des disques vinyles 45-tours (17 centimètres de diamètre, limité à un enregistrement de cinq à dix minutes par face, faisant

⁴ JESU Louis, *L'élite artistique des cités : métamorphoses de l'ancrage du hip-hop dans les quartiers populaires en France (1981-2015) [en ligne]*. Thèse de doctorat : Sociologie, sous la direction de Michel Kokoreff et de Jean-Marie Seca. Université de Lorraine, 2016, pp. 63-64. Disponible sur : <https://hal.univ-lorraine.fr/tel-01754682/document>

⁵ *Idem*.

⁶ MITCHELL Tony, *op. cit.*, p. 4.

45 tours par minutes⁷) et en 1981, le morceau "Chacun fait c'qui lui plait" du groupe Chagrin d'amour est la première interprétation rappée en français à connaître un succès notoire dans les discothèques. Ce morceau, de même que l'engouement pour le disco, a facilité l'entrée du rap en France. Néanmoins, il est longtemps demeuré en marge de la culture dite légitime, ce qui n'est plus vraiment le cas aujourd'hui : plusieurs travaux se sont d'ailleurs attardés sur les paroles des chansons de rap, réhabilitant ainsi cette esthétique si particulière. Mais malgré cette évolution, l'invisibilisation des rappeuses reste prégnante.

Ce fait a longtemps été perceptible dans la recherche française. Hormis quelques articles⁸, les chercheurs se sont surtout penchés sur la figure du rappeur. Durant la dernière décennie, des analyses se sont également épanchées sur les rappeuses nord-américaines : citons, à titre d'exemples, les importants travaux menés par Keivan Djavadzadeh sur le *gangsta rap* féminin aux États-Unis ou encore la thèse en sociolinguistique de Claire Lesacher portant sur les rappeuses montréalaises (Canada). Par ailleurs, la chercheuse affirme que, pour ce qui est d'une approche genrée du rap, les pays anglo-saxons "ont été précurseurs" et "restent des espaces où la production scientifique est la plus prolifique et la plus dynamique sur ces sujets"⁹. Mais en ce qui concerne les recherches sur les rappeuses françaises, les écrits demeurent encore trop peu nombreux. Ceci est d'autant plus vrai lorsqu'il s'agit d'étudier le rap avec une approche croisant les cadres épistémologiques du genre et de la race en traitant plus spécifiquement la question des rappeuses. Usant du terme "rappeur" comme un "allant de soi", citant exclusivement des groupes de rap masculin (parmi lesquels NTM et IAM qui reviennent souvent) et éludant la question de la place des rappeuses dans cette pratique culturelle, la plupart des travaux de recherche (que nous avons consultés) tendent à naturaliser l'idée de l'appartenance du rap à un univers éminemment masculin et contribuent à l'invisibilisation des rappeuses qui évoluent sur le territoire français.

Cette présente étude propose alors de s'intéresser à ces dernières et plus précisément aux rappeuses défavorablement racialisées. Leur invisibilisation politique et médiatique sans commune mesure avec celle des femmes perçues comme blanches, nous a amené à nous

⁷ Il se distingue du 33-tours qui mesure 30 centimètres de diamètre, est limité à un enregistrement de 20 à 30 minutes par face et fait 33 tours par minutes. HAMMOU Karim, BECKER Howard Saul (2014), *Une histoire du rap en France*, Paris : La découverte, p. 19.

⁸ Notamment ceux de Marion Dalibert, Virginie Brinker ou encore Louis Jesu qui sont cités dans ce mémoire.

⁹ LESACHER Claire, *Le rap comme activité(s) sociale(s) : dynamique discursive et genre à Montréal (approche sociolinguistique) [en ligne]*, Thèse de doctorat : Linguistique, sous la direction de Thierry Bulot, Rennes : Université Rennes 2, 2015, p. 84-85. Disponible sur : <https://hal.archives-ouvertes.fr/tel-01319018>

pencher sur cette question (de même que notre propre situation de femme perçue comme noire, consommatrice de rap depuis l'adolescence). Comment les rappeuses non blanches se créent-elles une place dans le milieu du rap français ? Tel est le questionnement qui nous occupera lors de notre enquête. Mais avant de nous attarder sur les voix des dix rappeuses non blanches que nous avons interrogées et de détailler notre approche et notre méthode pour y parvenir, concentrons-nous d'abord sur la scène rap que nous considérons comme un espace traversé de rapports de pouvoir en circulation avec pour enjeux la prise de parole et la visibilisation.

I. Prise de parole et visibilité dans la scène rap, un espace traversé de rapports de pouvoir en circulation

En 1991, le sociologue William Straw pose les jalons d'une définition scientifique de la notion de "scène". Selon lui, elle doit être comprise comme un "espace culturel dans laquelle une palette de pratiques musicales coexistent, interagissent les unes avec les autres [...]"¹⁰. Il nous a paru intéressant d'introduire notre propos avec cette notion parce qu'elle envisage la multitude de rôles que peuvent potentiellement revêtir les acteur.rice.s, "soit simultanément, soit de temps de temps, du fan au musicien, du DJ au designer graphique, du journaliste au promoteur"¹¹. Cela fait émerger la question centrale du "Do It Yourself", c'est-à-dire de la production indépendante, en dehors des circuits intégrés, et par conséquent, du rapport aux industries culturelles et médiatiques. Il faut alors considérer qu'une scène implique "des relations particulières entre divers groupes sociaux et catégories de population [...]"¹². Cette notion s'apparente à l'expression de "monde de l'art" défini par Howard Becker comme une activité collective. Cela nous amène à considérer la scène rap comme un espace où s'imbriquent entre autres des rapports sociaux de genre, de race et de classe, un espace traversé par des rapports de pouvoir qui, comme le théorise Michel Foucault, circulent entre ces groupes sociaux (entre les artistes et les institutions politiques, médiatiques et culturelles mais aussi entre les rappeur.se.s) autour d'enjeux centraux, ceux de la prise de parole et de la visibilité. Dès lors, plusieurs questions se posent : qu'est-ce que le rap français ? Comment est-il représenté, défini, dans les discours dominants ? Comment les artistes elles.eux-mêmes se donnent à voir, démontrant ainsi leur capacité d'agir ? Quel.le.s artistes, quels récits, sont davantage mis en valeur, diffusés, entendus ?

C'est au début des années 1980 que le rap fait son entrée dans le contexte postcolonial français. Rapidement, la jeunesse s'empare de ce genre musical pour s'exprimer, et notamment les jeunes appartenant aux minorités ethnoraciales. Le rap contribue effectivement à leur ouvrir la voie à la visibilité, enjeu fondamental en ce sens qu'elle leur donne accès à une forme de reconnaissance. Mais ce n'est qu'à partir des années 1990 que la presse et les émissions télévisées s'intéressent au rap. Prompts à vouloir établir un lien avec

¹⁰ *Ibid.*, p. 219.

¹¹ Citation de G r me Guibert dans LESACHER Claire, *Ibid.*, p. 220.

¹² *Ibid.*, p. 219.

un certain nombre de problèmes sociaux¹³, les médias redéfinissent cette pratique en l'assignant à la figure genrée et racisée du "jeune de banlieue". Cette réinterprétation impacte les relations avec les radios, les maisons de disques et certains journalistes et dirigeants de la classe politique. De fait, l'attention portée sur les rappeurs français est considérable en comparaison de celle accordée à leurs homologues féminines.

Cette première partie sera donc l'occasion de présenter le rap français : les circonstances dans lesquels il s'implante sur le territoire national, ses particularités et sa diversité esthétique. En s'éloignant d'une perception essentialisante, nous adopterons une approche critique sur "la bonne manière" de faire du rap. Dans un second temps, nous nous arrêterons sur les regards extérieurs portés sur le rap. Nous verrons alors comment les institutions politiques, médiatiques et culturelles recadrent cette pratique, c'est-à-dire comment elles la comprennent. Enfin, nous analyserons la place des rappeuses dans cet écosystème perçu comme masculin. Certes, la surexposition des hommes non blancs alimente leur invisibilisation mais d'autres facteurs doivent également être pris en compte. Il nous faut alors considérer le secteur musical dans son ensemble et ne pas ignorer la puissance d'agir des rappeuses qui se créent une place dans le milieu en prenant garde à la manière dont elles s'autodéfinissent et se rendent visibles.

A. Du rap en France au rap français : l'étude d'un produit qui s'adapte à un contexte culturel spécifique

Au tournant des années 1970-1980, la France se montre particulièrement réceptive à la musique rap et à la culture hip-hop en général. Plusieurs facteurs ont été favorables à son ancrage et à sa popularisation et nous devons nous y intéresser. Cette partie sera également l'occasion de voir comment les artistes français.e.s se sont emparés du rap pour l'adapter au contexte de leur pays. À ce moment-là, nous nous demanderons en quoi le rap français constitue un moyen d'expression subversif avant de nous interroger sur la pertinence de l'association entre rap et politique.

¹³ HAMMOU Karim, *op. cit.*, p. 12.

1. L'ancrage et la popularisation du rap en France

Dès le milieu des années 1970, la France entre dans un contexte politique et intellectuel d'«américanophilie». L'historien Pascal Ory attribue ce phénomène à «l'effet Soljenitsyne» qui se traduit par une double tendance : d'une part, «la prise de conscience d'une partie des intellectuels de gauche du caractère totalitaire du régime soviétique»¹⁴ qui se caractérise notamment par une privation des libertés individuelles, et d'autre part, «la reconsidération consécutive du modèle de la démocratie libérale et de son organisation sociale afférente, dont l'archétype est la société américaine «ouverte» et «multiculturelle»»¹⁵. Ce tournant idéologique est alors l'occasion de propager les productions culturelles et artistiques états-uniennes. Des musiques comme le blues, le funk et la soul connaissent alors un regain d'intérêt. Cette propagation des produits états-uniens passe notamment par le biais de la télévision avec l'arrivée de la chaîne musicale MTV en Europe en 1987 mais aussi par les radios «libres» (Carbone 14, Voltage FM, Radio FM, Radio Nova...) qui, dès 1982, bénéficient officiellement de la fin du monopole d'État sur la radiodiffusion et diffusent «Rappers Delight» du Sugarhill Gang ou encore «The Message» de Grandmaster Flash.

Le fait que les multinationales anglo-saxonnes envahissent le marché du disque français et s'y implante de manière durable constitue un autre paramètre jouant en faveur du développement du rap sur le territoire national¹⁶. Il connaît ses premiers succès avec le disque vinyle de format 45-tours, à une époque qui voit aussi la naissance d'un loisir inédit : la fréquentation des boîtes de nuit. Participant également à la popularisation du rap en France, le réseau des discothèques suit sa propre logique pour ce qui est de la sélection des œuvres et des groupes à la notoriété plus ou moins importante peuvent s'y produire¹⁷. Les boîtes de nuit deviennent alors des lieux de diffusion et de «découverte musicale» incontournables¹⁸. Journalistes et autres tenants de l'actualité culturelle s'y fréquentent. L'intérêt de ces élites pour le rap pourrait être mis sur le compte de ce que Richard Peterson a nommé «l'omnivorisisme inclusif» des classes supérieures, c'est-à-dire une tendance à inclure des productions culturelles populaires, au départ exclues de la culture dite «légitime», dans leurs

¹⁴ JESU Louis, *op. cit.*, pp. 77-78.

¹⁵ *Idem.*

¹⁶ HAMMOU Karim, *op. cit.*, p. 18.

¹⁷ *Ibid.*, p. 21.

¹⁸ JESU Louis, *op. cit.*, p. 79.

gammes de goûts¹⁹. Dit autrement, ces élites désirent ne rejeter aucune pratique culturelle. C Cela étant dit, nous pouvons contester qu'il est difficile d'en faire une généralité : même si l'éclectisme d'une partie de l'élite culturelle qui écume les discothèques à la recherche de nouveautés musicales à partager au grand public a certainement été un facteur important de popularisation du rap en France, cet enthousiasme n'est pas non plus partagé de tous. En effet, la presse musicale spécialisée éprouve une certaine méfiance voire même de l'hostilité, envers ces musiques associées à la *black culture* des États-Unis. Selon Karim Hammou, le succès du disco et du tube "Chacun fait c'qui lui plait" du groupe Chagrin d'amour en 1981 va permettre d'ouvrir une brèche²⁰. Incarnant "le dernier avatar des musiques dites "underground" ou "alternatives""²¹, le rap devient alors la nouvelle musique à suivre.

Nous ne pouvons donc nous laisser emporter par une vision populiste de l'émergence du rap en France parce que, de fait, les élites intellectuelles, culturelles et médiatiques ont également joué un rôle important dans sa popularisation. Cependant, hormis le rôle qu'elles ont joué, il nous faut aussi prendre en considération d'autres médiateur.rice.s qui serviront de courroie de transmission pour communiquer leur goût du hip-hop, en particulier à la jeunesse populaire. Pour les définir, Louis Jesu emploie le terme de "passeurs de culture". Celui-ci semble englober divers rôles (et non pas seulement celui des artistes). L'auteur cite trois exemples : celui de Daniel Bigeault (DJ Dee Nasty), Patrick Duteil (Sidney, le présentateur de l'émission H.I.P.H.O.P.) et Daniel Fourneuf ("Dan de Tikaret", gérant de la première boutique hip-hop à Paris). À leur échelle, ils eurent une influence sur la popularisation du rap sur le sol français. Tous trois avaient eu l'occasion d'aller aux États-Unis étant plus jeunes et d'assister à l'émergence du hip-hop. À une époque où il était difficile de se procurer de la musique rap, ils purent y dénicher des vinyles et ainsi aiguiser leur goût "pour des formes musicales peu accessibles en France"²² (cette passion pour le disque est d'ailleurs à l'origine d'une vocation naissante pour la pratique du *deejaying*). En se référant à des éléments de leurs parcours (des familles impliquées dans la musique qui les incitent à développer une culture dans ce domaine, des voyages ou encore des expériences professionnelles qui leur permettent de rencontrer du monde parmi les élites culturelles), Louis Jesu a supposé qu'ils seraient

¹⁹ PETERSON Richard, "Le passage à des goûts omnivores : notions, faits et perspectives", *Sociologie et sociétés*, vol. 36, n°1, 2004, pp. 145-164.

²⁰ HAMMOU Karim, *op. cit.*, p. 45.

²¹ JESU Louis, *op. cit.*, p. 79.

²² HAMMOU Karim, *op. cit.*, pp. 42-43.

probablement issus des classes populaires les mieux dotées en capital culturel. Ils constituaient donc de parfaits relais entre les classes populaires et les élites. Leur expérience respective aux États-Unis leur conférait aussi une certaine légitimité et leur proximité avec les classes populaires liée à leurs propres origines sociales leur permettait de communiquer leur passion aux membres de ces communautés²³. C'est ainsi que, dans ces récits sur l'importation du hip-hop en France, des figures essentiellement masculines sont mises en valeur. En ce qui concerne Dee Nasty et Sidney, leur rôle était d'autant plus prépondérant qu'ils avaient leurs propres émissions sur Radio Nova pour l'un et sur Radio 7 et TF1 pour l'autre.

Pour terminer, il nous faut considérer le rôle joué par l'immigration postcoloniale dans l'ancrage du rap en France. De fait, l'importation du hip-hop, et plus spécifiquement du rap, est aussi due à l'histoire migratoire et coloniale française. Une grande partie des figures du hip-hop français font partie de la diaspora antillaise. Cette présence sur le territoire métropolitain s'explique entre autres par la création du Bureau pour le développement des migrations des départements d'Outre-Mer (Bumidom). Mise en place à partir de 1963 par Michel Debré, député de la Réunion, cette mesure avait pour objectif de répondre à la crise de l'économie agricole (il y avait alors un besoin important en termes de main d'œuvre). Or, il s'agit d'"une population particulièrement réceptive aux influences de la *black music* états-unienne"²⁴. Cela peut s'expliquer par la proximité géographique et culturelle des Antilles avec les États-Unis : les jeunes ont autant été habitués à écouter de la musique française qu'américaine. D'autre part, le fait que beaucoup de hip-hoppeur.se.s états-unien.ne.s soient africain.ne.s-américain.ne.s ou originaires des Caraïbes constitue une réponse à leur besoin d'identification (un fait qui est aussi valable pour les Français.e.s descendant.e.s d'immigré.e.s africain.e.s).

Il existe donc une corrélation entre l'importation du rap en France et l'immigration postcoloniale. Or, pour comprendre la cause de l'émergence d'une critique postcoloniale dans certaines productions françaises, il faut interroger le rapport qu'entretient la République française avec son immigration. Plus largement, il convient de nous demander comment le rap a-t-il été adapté au contexte français et en quoi pouvons-nous le considérer comme un genre musical subversif.

²³ JESU Louis, *op. cit.*, p. 97.

²⁴ *Ibid.*, p. 80.

2. Rap et subversion : une musique qui va à contre-courant des valeurs hégémoniques de la République française

Lorsque le rap traverse l'Atlantique pour s'ancrer durablement sur le territoire français, les artistes s'en emparent pour l'adapter au contexte de leur pays. Certaines de ces productions marquent une position contestataire vis-à-vis des valeurs que prétend défendre la République française. Avant de nous pencher sur ce qu'il y a de subversif dans le rap français, arrêtons-nous un moment sur ces fameuses valeurs et analysons la rhétorique universaliste du modèle républicain.

a. Une analyse de la rhétorique universaliste du modèle républicain

L'intérêt porté par la recherche en science sociale quant à la présence des immigré.e.s postcoloniaux sur le territoire français se fait tardivement : elle n'apparaît qu'au milieu des années 2000. Ceci s'explique par le fait qu'un non-dit s'est construit autour de la question raciale depuis la découverte du massacre de millions de Juifs et de Tsiganes à la fin de la Seconde Guerre Mondiale. Ce traumatisme a conduit à l'éradication des obscures théories raciales contenues dans l'héritage intellectuel européen. Dès lors, toute étude pouvant révéler des différences entre les groupes humains devint suspecte. C'est ainsi que la République s'est mise à élaborer une conception homogène de la nation en s'appuyant sur une idéologie universaliste. Désormais, revendiquer un droit à la différence revient à contredire "ce principe [...] d'égalité universelle"²⁵. Pour Achille Mbembe, il y a là un "paradoxe" : bien que la présence de l'immigration postcoloniale est quotidiennement perceptible, elle reste politiquement invisible. Ce fait est palpable lorsqu'il s'agit, par exemple, d'aborder la question de l'usage d'outils quantitatifs utiles à la mise en visibilité et, par conséquent, à la reconnaissance des torts qui se perpétuent à l'encontre des minorités ethno-raciales. Selon Joan Stavo-Debaugé, le fait que ces dernières soient privées d'appuis statistiques pour objectiver les discriminations (c'est-à-dire pour les ériger en état de fait observable),

²⁵ BLANCHARD Pascal, BANCEL Nicolas, LEMAIRE Sandrine (dir.) (2006), *La fracture coloniale. La société française au prisme de l'héritage coloniale*, Paris, La Découverte, p. 152.

constitue un tort en soi puisque cela participe à leur invisibilisation²⁶. De fait, l'effet pervers de l'universalisme est qu'il "favorise *in fine* la méconnaissance ou le déni des inégalités fondées sur l'origine ethnique ou raciale"²⁷.

Cet universalisme ethnocentré (qui est, par conséquent, une conception faussée de l'universalisme) conduit là encore à un paradoxe : tout en se proclamant défenseur d'une égalité absolue, le discours républicain est amené à produire des différences en mettant en place une politique de l'intégration qui s'adresse en particulier aux populations immigrées et à leur descendance. Héritier de la politique assimilationniste, ce discours d'État prescrit une adhésion aveugle aux normes dominantes et un effacement de tout particularisme culturel par crainte d'une ethnicisation de la société française, d'un délitement de la cohésion nationale et du communautarisme²⁸. L'injonction à l'intégration est un appel à la bonne conduite, à la politesse et à la discrétion. Autrement dit, ces populations perçues comme de potentielles menaces sont priées de bien vouloir faire l'effort de s'adapter, de se rendre invisibles. Il s'agit là d'une conception culturelle de la nation qui "recherche les causes de "ce qui fait problème" dans la nature, l'essence, la culture, la religion etc. d'une population donnée"²⁹. C'est ainsi qu'en 2004, au cours des débats précédant la loi qui invoque le principe de laïcité pour interdire le port de signes religieux dans les écoles publiques, politicien.ne.s et féministes universalistes sont intervenus pour prôner la défense de l'égalité femme-homme. Subtilisant la parole aux principaux intéressé.e.s, il.elle.s ont présenté les banlieues et quartiers populaires des grandes agglomérations françaises comme le lieu de production du sexisme et réactualisé un imaginaire colonial autour de figures construites que sont censés incarner leurs habitant.e.s. Cela dit, dans *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, Gayatri Chakravorty Spivak avance l'idée que tout en cherchant à produire un Autre, le "Sujet européen" en viendrait à consolider "son propre statut de sujet"³⁰. En se constituant comme garant des droits des femmes, la République française entend donc incarner "la modernité" (celle-ci étant comprise en des termes ethnocentrées). D'un racisme biologique, caractéristique du

²⁶ STAVO-DEBAUGE Joan (2005), "La double invisibilité : à propos de l'absence d'un objet sociologique et de l'atonie d'un sujet politique. Réflexions sur la situation des noirs dans les sciences sociales et la France contemporaine " [en ligne], *Rapport pour le Cercle d'action pour la promotion de la diversité (CAPDIV)*. Disponible sur : <https://www.academia.edu/>

²⁷ BLANCHARD Pascal, BANCEL Nicolas, LEMAIRE Sandrine (dir.), *op. cit.*, p. 249.

²⁸ *Ibid.*, p. 242.

²⁹ GUENIF-SOUILAMAS Nacira (dir.) (2006), *La République mise à nu par son immigration*, Paris : La Fabrique éditions, pp. 214-215.

³⁰ SPIVAK Gayatri (2009), *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, Paris : Amsterdam, p. 66.

XIXème siècle, nous serions donc passés à un racisme culturel qui se base sur la croyance que ces populations auraient des modes de vie archaïques, différents de ceux des Occidentaux blanc.he.s. Perçues comme inintégrables et plus enclines à un mode de vie déviant, ces populations font l'objet d'une mise à distance symbolique mais aussi spatiale, territoriale.

Abordant la question du processus de constitution des identités, Stuart Hall reprend l'idée émise par Judith Butler et Jacques Derrida selon laquelle l'établissement de hiérarchies entre les groupes sociaux et l'exclusion sont des préalables à l'élaboration des identités (quelles qu'elles soient). C'est alors qu'émergent de nouvelles identités, des politiques structurées autour de ces dernières ainsi que des luttes pour la reconnaissance des différences (mouvements féministes, afroféministes, antiracistes, LGBTQ+...). De plus, d'après Saïd Bouamama, les enfants né.e.s sur le sol français auraient "un autre rapport au droit, à l'égalité et à la société globale que celui de leurs parents"³¹. Le racisme et les discriminations qui en découlent leur paraîtraient davantage inacceptables. Portant des revendications qui ne seront pas entendues par les mouvements politiques de gauche, leur colère se matérialise dès la fin des années 1970 avec des émeutes qui enflamment les banlieues des grandes agglomérations.

En évitant de se confronter aux problématiques postcoloniales, la République se borne à dénier toute forme de reconnaissance à ces populations. Or, le rap participe à leur visibilisation, promouvant des valeurs différentes de celles prônées par le modèle républicain et en premier lieu, le multiculturalisme de la société française.

b. Une esthétique originale qui valorise le multiculturalisme de la société française

Pour Claude Grignon et Jean-Claude Passeron, auteurs de *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, les cultures populaires sont plutôt le fruit "d'un bricolage, d'un assemblage d'inventions propres et d'emprunts"³². Il faudrait donc penser la dimension syncrétique du rap français. Autrement dit, reconnaître les éléments empruntés au rap états-unien et considérer la manière dont les rappeur.se.s français.e.s ont adapté cette esthétique à leur situation pour produire un style original. Au niveau des techniques sonores, les artistes de l'hexagone reprennent le *scratch*, le *mixing* ou encore le

³¹ GUENIF-SOUILAMAS (dir.), *op.cit.*, p. 202.

³² MOLINERO Stéphanie (2009), *Les publics du rap. Enquête sociologique*, Paris : L'Harmattan, p. 68.

sampling (aussi appelé échantillonnage). Aussi piochent-ils volontiers dans les ressources de la musique funk, soul et jazz pour élaborer des samples. Mais contrairement aux Africain.e.s-Américain.e.s, la relation que les rappeur.se.s français.e.s entretiennent avec leur pays d'origine est moins fantasmée (notamment parce que l'histoire de ces deux groupes est différente). Immigré.e.s ou descendant.e.s d'immigré.e.s, il.elle.s ont une profonde conscience de leur(s) enracinement(s). Dès lors, les rappeur.se.s français.e.s enrichissent leurs productions avec des sonorités africaines, antillaises, orientales ou du folklore des provinces³³. Il.elle.s sont ainsi amenés à contredire l'idée d'une homogénéité culturelle de la société française et à valoriser la complexité de leur identité culturelle. Le mélange de culture dans le rap français est également perceptible dans la composition multi-ethnique des groupes (chose que nous ne retrouvons pas dans la scène rap états-unienne) mais aussi dans la langue employée pour interpréter les morceaux.

L'usage du français est l'élément commun qui fonde l'unité des œuvres rapologiques. Ainsi, les artistes montrent un certain attachement à la langue nationale et une résistance à l'hégémonie de la langue anglaise. Mais il.elle.s peuvent aussi faire usage de la langue de leurs racines (créole, arabe, berbère, dialectes africains, patois...) ou du *verlan*, langage de la rue qui vient subvertir l'idée d'une excellence de la langue française et s'oppose ainsi à la "culture légitime" enseignée à l'école. De fait, le rap revalorise l'oralité. Dans son ouvrage intitulé *Le rap, une esthétique hors-la-loi*, Christian Béthune parle des rapports exclusifs qui opposent l'écrit et l'oral. Si l'école tend effectivement à les séparer, le rap privilégie le mélange des deux : "Cette collusion de l'écrit et de l'oral dans le hip-hop est sans doute l'un des éléments qui explique la séduction du rap auprès des jeunes. Il est la preuve en acte que, contrairement à ce qu'ils s'entendent ressasser à l'école, il est tout à fait possible d'écrire comme l'on parle"³⁴. Cette fusion est, à vrai dire, nécessaire puisque les textes ont vocation à être interprétés. En déstabilisant la frontière qui sépare l'oral de l'écrit, en déséquilibrant leurs rapports hiérarchiques, le rap réhabilite la culture orale et s'inscrit dans l'héritage traditionnel de la chanson populaire française, il transgresse l'idéal de l'exigence littéraire à la française qui impose de séparer ces deux notions.

Cela ne signifie pas pour autant que les rappeur.se.s négligent l'écriture de leurs textes. Faisant appel à des procédés langagiers visant à créer des effets sonores (figures de

³³ BÉTHUNE Christian. (1999), *Le rap, une esthétique hors la loi*, Paris : Autrement, p. 221.

³⁴ *Ibid.*, p. 48.

sons) et des figures de styles afin de leur donner un sens (figures de sens), les textes des rappeur.se.s rivalisent d'inventivité (même s'il est vrai qu'il.elle.s n'en sont pas tou.te.s les auteur.rice.s). Toutefois, les procédés d'écriture qu'il.elle.s utilisent, ne bouleversent pas l'interprétation orale de leurs textes. De fait, la confection d'un texte peut prendre des heures, des jours ou plusieurs mois. Même si la forme esthétique du rap évolue (notamment vers un rythme irrégulier ou encore une "disparition progressive de la rime"³⁵, des éléments subsistent comme la répétition qui fait l'objet d'un usage fréquent ou encore la forme scandée des propos. Selon Christian Béthune, ce sont des "éléments clés d'une tactique oratoire qui cherche à maintenir en éveil l'auditeur en stimulant sa mémoire"³⁶. Ceci est d'autant plus important que les récits des rappeur.se.s sont parfois amenés à combler un déficit de mémoire sur le passé colonial de la France et à mettre en lumière ses conséquences actuelles, sa réactualisation.

c. Rap "conscient" : une réflexivité sur le postcolonialisme et les conditions d'existence des "jeunes des cités"

L'absence de reconnaissance des minorités ethnoraciales se traduit aussi par la place dérisoire qu'accorde l'éducation scolaire à l'histoire coloniale et à la traite négrière. Les manuels scolaires ont effectivement tendance à ne pas aborder les explications liées à l'esclavage et à esquiver celles sur ses conséquences : "(spoliation des terres, exode rural, prolétarianisation, exil, spécificité de l'accueil en France [...])"³⁷. D'ailleurs, Achille Mbembe parle d'un "impensé" racial pour signifier le refus de la France de se confronter à son passé colonial et à "l'histoire de la présence du monde en son sein"³⁸. Il s'agit là d'un tort que les textes des rappeur.se.s mettent en lumière : "Pendant que ces pourris s'octroient le droit de tenter / De morceler la populace par leurs idées / Puis d'essayer d'amputer certains éléments de notre passé"³⁹. "Ex-esclave dont les héros ont été effacés / Pour stopper notre avancée contre leur apogée / Vouloir connaître, savoir réellement notre histoire / Peu de

³⁵ BARRET Julien (2008), *Le Rap ou l'artisanat de la rime*, Paris : L'Harmattan, p. 67.

³⁶ BÉTHUNE Christian, *op. cit.*, p. 60.

³⁷ BANCEL Nicolas, BERNAULT Florence, BLANCHARD Pascal, BOUBEKER Ahmed, MBEMBE Achille, VERGES Françoise (2010), *Ruptures postcoloniales*, Paris : La découverte, p. 286.

³⁸ *Ibid.*, p. 143.

³⁹ Suprême NTM, *Plus jamais ça* (4'46), Album : *Paris sous les bombes*, CD Epic Records, 1995.

renseignements sur ce qui fut leur victoire”⁴⁰. “Sais-tu qu’hommes, enfants et femmes / Labouraient les champs et puis coupaient la canne ? / Sais-tu que tous étaient victimes / Esclaves ou Neg’ Marrons privés de liberté et de vie intime ?”⁴¹.

Non seulement ces textes mettent l’accent sur l’effacement de la mémoire de l’esclavage mais ils créent aussi un lien entre la période coloniale et le contexte postcolonial actuel et ce, à plusieurs échelles : internationale, nationale ou individuelle. Ainsi, les quelques paroles que nous avons parcourues évoquent les relations particulières que la France conserve avec ses anciennes colonies africaines : “As-tu vu le résultat ? Vois le poids des CFA / Qui est réellement le roi de nos états ?”⁴²; leurs identités culturelles : “Et sais-tu aussi que mon prénom et mon nom / Sont les restes du colon britannique et breton ?”⁴³ ainsi que les relations conflictuelles qui opposent les institutions républicaines, en particulier la police, avec la jeunesse masculine des cités. Selon Nacira Guénif-Souilamas, les immigré.e.s transportent avec eux ce “corps-frontière” qui les rendent suspects et qu’il.elle.s transmettent à leurs enfants “par le simple fait de partager un patronyme, des traits physiques et une position sociale”⁴⁴ : “J’étais Kunta Kinté / On voulait me mettre les fers”⁴⁵; “Vos papiers, contrôle d’identité / Formule devenue classique à laquelle tu dois t’habituer / Seulement dans les quartiers / Les condés de l’abus de pouvoir ont trop abusé / [...] / Pire encore si dans leur manuel ta couleur n’est pas conforme”⁴⁶. Ces textes témoignent des marques laissées par l’impérialisme français et tendent à imbriquer rapports sociaux de “race” et de classe : “Expulsés de nos centres-villes / Expropriés de nos droits / Colonisation trop subtile [...] / [...] / Apartheid social et culturel [...] / Fonds spéculatifs, les appétits deviennent tarés / Depuis que la guerre aux pauvres est déclarée”⁴⁷.

En tant que produit de la culture populaire, le rap français entend recréer des expériences sociales ancrées dans les franges populaires. Ce faisant, les rappeur.se.s sont parfois amenés à mettre en scène des scénarios violents ou à faire usage d’un vocabulaire particulièrement virulent qui interroge les chercheur.se.s.

⁴⁰ Ministère A.M.E.R., *Le savoir est une arme* (4’55), Album : *Pourquoi tant de haine*, Parlophone Music France, 1992.

⁴¹ Casey, *Chez moi* (4’56), Album : *Tragédie d’une trajectoire*, A-parté, 2006.

⁴² Ministère A.M.E.R., *Le savoir est une arme* (4’55), Album : *Pourquoi tant de haine*, Parlophone Music France, 1992.

⁴³ Casey, *Chez moi* (4’56), Album : *Tragédie d’une trajectoire*, A-parté, 2006.

⁴⁴ BANCEL Nicolas, *op. cit.*, p. 222.

⁴⁵ Ministère A.M.E.R., *Plus vite que les balles* (5’27), Album : *95200*, Musidisc, 1994.

⁴⁶ Suprême NTM, *Police* (3’48), Album : *1993... J’appuie sur la gâchette*, Epic, 1993.

⁴⁷ Keny Arkana, *La rue noue appartient* (4’13), Album : *Désobéissance*, Because Music, 2008.

d. De la violence dans le rap

Pour ce qui est de la violence, elle fait partie des thèmes majeurs de l'esthétique du rap. En s'intéressant à une sociologie de l'action musicale, Anthony Pecqueux s'est attaché à démontrer que le rap avait une fonction d'exutoire pour les rappeur.se.s et leurs auditeur.rice.s. Partant de l'hypothèse que ces groupes souffriraient d'un "problème politique", qu'ils évolueraient au sein d'un environnement social marginalisé, il établit que la violence symbolique exprimée à travers les paroles des artistes permet de s'éloigner de la violence réelle qui est vécue dans le quotidien⁴⁸, celle-ci pouvant être d'ordre physique et/ou psychologique. Les textes de la rappeuse Casey, par exemple, ont tendance à appuyer sur la dimension psychologique de la violence sociale. Virginie Brinker a montré comment la pensée de Frantz Fanon se réactualisait dans ses paroles. La décolonisation de l'esprit des colonisé.e.s était primordiale pour l'auteur des *Damnés de la Terre* et de *Peau noire, masques blancs*. Or, chez Casey, cette thématique de la désaliénation est récurrente. Elle tend régulièrement à "filer la métaphore de la dépression et de la psychopathologie, afin de mettre en scène la psyché de ceux et celles qui subissent l'aliénation et sont délibérément maintenu.e.s en position subalterne"⁴⁹. Faisant usage d'un vocabulaire guerrier, les textes de Casey font souvent mention d'armes à utiliser contre les oppresseurs. Ainsi, la violence employée par les rappeur.se.s est d'ordre symbolique.

Pourtant, cette violence heurte la morale : leurs paroles ont effectivement tendance à être pris au premier degré et génèrent une inquiétude quant à l'éventuelle influence qu'elles pourraient avoir sur les auditeur.rice.s. Il faut également préciser que les textes font parfois usage d'un vocabulaire salace qui, d'après Christian Béthune, vient subvertir l'idée d'une "ontologie de l'art, propre à l'Occident"⁵⁰. Toujours est-il que la misogynie présente dans les paroles des rappeurs alimente les critiques servant à les discréditer. Il conviendra dans un second temps de déconstruire ces discours trop prompts à user de l'argument du sexisme pour

⁴⁸ PECQUEUX Anthony (2004), "La violence du rap comme katharsis : vers une interprétation politique", *Volume !*, 2004/2, (3:2), pp.55-70.

⁴⁹ BRINKER Virginie (2018), "Actualité de la pensée de Frantz Fanon dans le rap de Casey", *Mouvements*, 2018/4, n°96, pp.36-42.

⁵⁰ BÉTHUNE Christian, *op. cit.*, p. 140.

disqualifier cette musique. De fait, si le rap n'est pas compris de tou.te.s c'est parce qu'il se caractérise par l'utilisation d'un langage codé qui le rend parfois difficilement compréhensible pour les oreilles non averties, mais aussi pour de potentiels auditeur.rice.s qui ne seraient pas familier.ère.s du langage couramment usité dans le milieu social d'origine des rappeur.se.s.

À ce propos, même s'il est vrai que les textes prétendent raconter le quotidien des classes populaires résidant dans les cités et banlieues pauvres des grandes agglomérations françaises, nous devons nous garder de penser comme évident le rapport des rappeur.se.s et de leurs auditeur.rice.s à la domination. De fait, ils ne constituent pas un tout homogène et ne sont pas réductibles aux minorités ethnoraciales et/ou aux franges les plus défavorisées des classes populaires. Par exemple, le père du rappeur Ménélik était journaliste et attaché culturel à l'ambassade du Cameroun aux États-Unis. Aussi, nous aurions tort de considérer leur situation sociale comme figée : d'après l'ethno-sociologue Béatrice Sberna, ces artistes sont en situation d'ascension sociale. Elle les compare à la figure de l'autodidacte que décrit Richard Hoggart dans *La culture du pauvre*, à savoir un individu qui n'entend pas rester dans la position subalterne qui lui a été assignée : "il veut progresser et est avide de culture parce qu'il attend autre chose que ce que la vie lui donne [...]"⁵¹. L'autodidacte "appartient à deux mondes qui n'ont presque rien en commun, il apprend à composer deux personnages et à obéir à deux codes culturels"⁵². Autrement dit, même s'il.elle parvient à gagner en capital culturel et/ou économique, il.elle reste attaché.e aux valeurs de ses origines sociales et est contraint de naviguer entre des mondes sociaux opposés.

Malgré les objections consistant à dire que les auditeur.rice.s ne sont pas tou.te.s en mesure de comprendre les paroles des rappeur.se.s ou encore que ces dernier.ère.s ne proviennent pas tou.te.s d'un environnement social défavorisé, Anthony Pecqueux tient tout de même à affirmer l'hypothèse du rap comme *katharsis*, c'est-à-dire comme "une réponse psychologique à un problème social"⁵³ parce qu'elle explique la violence des paroles des artistes. En effet, l'idée de la violence comme *katharsis* fonctionne à partir du moment où nous considérons qu'elle n'est pas gratuite, que les rappeur.se.s ne l'utilisent pas comme une fin en soi mais dans des contextes précis, comme lorsque leurs paroles mettent en exergue des

⁵¹ MOLINERO Stéphanie, *op. cit.*, p. 65.

⁵² *Idem.*

⁵³ PECQUEUX Anthony. *art. cit.*

jeux d'opposition du type "Nous contre Eux". Cet affrontement s'accompagne de la double énonciation "amour / haine". L'amour est généralement réservé aux auditeur.rice.s, et ce de manière indistincte. Cela explique d'ailleurs le fait qu'une large audience puisse s'identifier à leurs paroles. En revanche, la haine vise "l'autre", celui qui n'est pas inclus dans le "Nous", "celui qui s'oppose à nous"⁵⁴. Cet "autre" peut être défini sous les traits des institutions républicaines (la police, les juges, les partis politiques, l'école...). C'est ainsi qu'à travers le rap les individus se constituent en tant que sujets. Toutefois, les chercheur.se.s oublient de préciser que la haine peut aussi s'adresser à ce qui pourrait s'apparenter à un.e semblable, comme par exemple un.e autre rappeur.se. Cette configuration du type "Moi contre Toi" fait toujours advenir la double énonciation "amour / haine" mais cette fois-ci l'amour vise le Moi. Les paroles de celle ou celui qui les énonce ont vocation à flatter son *ego*, d'autant plus qu'en face "l'autre" est dévalorisé, voire même dénigré. Ce style de rap, appelé *ego trip*, peut mettre en avant des rivalités entre rappeur.se.s. Il nous fait rappeler l'importance de cette dimension compétitrice dans la culture hip-hop et, de fait, la scène rap constitue un espace de compétition, une arène où peuvent s'affronter diverses esthétiques (d'où l'appellation anglo-saxonne *rap game* qui vient qualifier la scène rap).

Dès lors, la subversivité dans le rap français se mesure par le fait qu'il met en lumière des discours contre-hégémoniques qui présentent la société française sous un autre jour. L'utilisation d'un registre de langues et de sonorités varié ; la mise en valeur des enjeux postcoloniaux ; la réhabilitation de l'oralité et l'usage d'un vocabulaire cru qui bat en brèche un idéal d'excellence de la langue française sont autant d'éléments qui vont à contre-courant des valeurs que prétend défendre la République française. Par ailleurs, à travers le rap, les artistes (et par extension leurs auditeur.rice.s) se constituent en tant que sujets. Autrement dit, le rap est un outil d'expression de ces subjectivités. À ce titre, sa visée émancipatrice ne doit pas être négligée. Cette sous-partie a été l'occasion de montrer les différentes manières dont le rap français pouvait se montrer subversif. Bien que nous ayons davantage porté notre attention sur le rap dit "conscient" ou politique, force est de constater que le rap français est protéiforme. Or, le style politisé est souvent confronté à un style plus consensuel, plus

⁵⁴ SONNETTE Marie (2015), "Des mises en scène du "nous" contre le "eux" dans le rap français. De la critique de la domination postcoloniale à une possible critique de la domination de classe", *Sociologie de l'art*, 2015/1-2, (opus 23 & 24), pp. 153-177.

“léger”, plus festif, qui se retrouve sur le banc des accusés parce qu’il ne porterait pas la voix des minorités. Mais est-il toujours pertinent d’associer rap et politique ?

3. Une approche critique sur la “bonne” manière de faire du rap

Dans un article intitulé “Le rap français, un produit musical postcolonial ?”, Laurent Béro présente le rap comme une musique qui parle à un certain type de communauté : les “populations qui se sentent délaissées par les pouvoirs publics”⁵⁵, mises au ban du système capitaliste “et reléguées dans des territoires urbains appauvris”⁵⁶. Autrement dit, le rap français s’adresserait en priorité aux classes populaires et en particulier à ses franges racialisées. En vérité, cette compréhension du rap occulte la pluralité de ses esthétiques, et notamment les œuvres qui entendent s’adresser à divers publics. Le rap transformé qui associe des sonorités issues de divers genres musicaux peut certes témoigner de cette volonté de toucher une plus large audience mais l’enjeu de l’affrontement entre les styles de rap réside davantage au niveau des thématiques abordées. Précédemment, nous avons fait référence aux textes politisés qui appréhendaient des problématiques raciales et sociales. Mais le fait est que certain.e.s rappeur.se.s ont aussi vocation à produire des œuvres véhiculant des valeurs hédonistes (la fête, les vacances, les relations sexuelles...) ou consuméristes. Or, ce type d’œuvres est davantage audible à la radio : Skyrock, Fun Radio et NRJ les privilégient à la diffusion. Cela contribue à alimenter une dichotomie entre artistes consensuels et artistes subversifs. Cette dissension se retrouve dans les médias, en particulier la presse et les fanzines.

Plusieurs chercheur.se.s ont constaté l’usage d’une grille de lecture simpliste qui repose sur une distinction manichéenne entre “bons” et “mauvais” artistes. Pour Laurent Béro, les “bons” sont ceux “qui évoque[nt] (très) peu ou pas (du tout) les conséquences de l’esclavage et du colonialisme”⁵⁷. Quant aux “mauvais”, il.elle.s contestent les valeurs universalistes prônés par le modèle républicain et n’hésitent pas à mettre la lumière sur les sombres chapitres de l’histoire de France. Cette binarité entre les “bons” et les “mauvais” artistes n’est pas sans rappeler la distinction faite entre les “bons” et les “mauvais immigrés”

⁵⁵ BERU Laurent (2009), “Le rap français, un produit musical postcolonial ?”, *Volume !*, 2009/1-2, (6 :1/2), pp.61-79.

⁵⁶ *Idem.*

⁵⁷ *Idem.*

avec l'idée que les uns, discrets, jouent le jeu de l'intégration tandis que les autres, "développ[ent] une contre-culture hostile à la France"⁵⁸.

À partir de 1994, les critiques envers celles et ceux qui passent à la radio se multiplient. Se dessine alors une vision normative sur la bonne manière de rapper. Porter la voix de la jeunesse marginalisée des banlieues et quartiers populaires devient alors une injonction. "Qui peut prétendre faire du rap sans prendre position ?" entonnait d'ailleurs l'un des rappers du groupe Ärsenik⁵⁹. Pour Karim Hammou, ce "point de vue éthique sur la bonne façon de faire du rap se rapproche du mandat de responsabilité minoritaire qu'un certain nombre d'artistes - parmi lesquels IAM et NTM - avaient endossé sur les plateaux de télévision en 1990-1991, mais en élargit la portée"⁶⁰. Autrement dit, représenter la parole de toute une frange de la population qui est ignorée devient un devoir moral qui s'étend aux œuvres. C'est ainsi que les défenseurs d'un rap politique tendent parfois à disqualifier le rap apolitique, dont la portée se veut universelle. Pourtant, le rap n'est pas par essence politique. À ce titre, Denis-Constant Martin écrit que : "pratiques et produits culturels ne portent, par essence, aucune orientation politique [...] ils ne sont ni de droite, ni de gauche, ni conservateurs ni progressistes ou plus précisément peuvent l'être l'un et l'autre"⁶¹. Néanmoins, selon l'auteur, la culture populaire "fait entendre deux valeurs fondamentales dans des situations politiques concrètes : la dignité et la justice"⁶². Les œuvres de rap ne constituent donc pas nécessairement des outils politiques. D'ailleurs, la désillusion des habitants des quartiers populaires vis-à-vis des élus et militants de gauche pourrait expliquer un manque de considération des hip-hoppers à l'égard de la politique.

Enfin, il conviendrait aussi de tenir compte de la diversité des formes d'engagement des artistes. Dans le documentaire "Saveur Bitume" sur l'histoire du rap "conscient", diffusé sur la chaîne télévisée Arte, le rappeur Youssoupha déclare ainsi : "Le rap peut être militant et engagé en devenant puissant, en imposant une culture. C'est une manière de militer [...]. Soprano qui remplit le stade Vélodrome, c'est militant !"⁶³. Dès lors, l'engagement d'un.e

⁵⁸ Les élus issus de l'immigration dans les conseils régionaux (2004-2010), "La France sait-elle encore intégrer les immigrés ?", *Rapport du Haut Conseil à l'intégration au Premier ministre, Collection des rapports officiels, La Documentation Française*, 2011 [consulté le 05/03/2019]. Disponible sur <https://www.ladocumentationfrancaise.fr/var/storage/rapports-publics/114000211.pdf>

⁵⁹ Ärsenik, *Boxe avec les mots* (4'21), Album : *Quelques gouttes suffisent...*, Särçélite Miziks, 1998.

⁶⁰ HAMMOU Karim, *op. cit.*, p. 163.

⁶¹ JESU Louis, *op. cit.*, p. 139.

⁶² *Idem.*

⁶³ Arte, "Saveur Bitume : quand le rap est engagé" (2019), [documentaire en ligne], consulté le 10/04/20. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=oMjyL8l0b58>

artiste ne réside pas forcément dans le contenu de ses textes mais peut aussi passer par la manifestation de sa présence sur scène. À l'occasion d'une conférence organisée en février 2020 par le média associatif Madame Rap, Karim Hammou est d'ailleurs revenu sur cette question, en précisant qu'un.e seul.e et même artiste pouvait varier son répertoire et s'inscrire dans plusieurs esthétiques, engager son nom d'artiste au service d'une cause, voire même s'investir sans s'appuyer sur son nom d'artiste.

Ainsi, au tournant des années 1970-1980, un certain engouement se développe autour des musiques en provenance des États-Unis. Le rap s'ancre et se propage alors au travers de multiples canaux : des passionné.e.s qui rapportent des disques vinyles de leur séjour outre-atlantique ; des journalistes qui se lancent à la recherche de nouveaux produits musicaux à communiquer au public ; de la fréquentation des boîtes de nuit, loisir tout juste naissant à cette époque ; de la diffusion de vidéo-clips sur la chaîne musicale MTV ou encore des radios "libres" qui foisonnent au moment de l'arrivée de François Mitterrand au pouvoir. Si les élites culturelles et intellectuelles ont effectivement participé à l'ancrage et à la popularisation du rap en France, le rôle joué par les jeunes issu.e.s des classes populaires et de l'immigration postcoloniale ne doit pas non plus être négligé. De fait, lorsque les artistes français.e.s s'emparent du rap, ils l'adaptent au contexte de leur pays. Le rap français tend alors à proposer une vision de la société allant à l'encontre de celle prônée par la République, en valorisant notamment son multiculturalisme, ses enjeux postcoloniaux ou encore en faisant preuve de violence afin de recréer les expériences des franges marginalisées de la population. Néanmoins, il apparaît important de ne pas concevoir le rap français comme un bloc monolithique : plusieurs styles se côtoient et il n'est pas toujours pertinent de l'associer au politique. Mais force est de constater qu'une rivalité a pu s'établir entre les défenseurs d'un rap politisé portant la voix des minorités et les pratiquant.e.s d'un rap à portée universelle autour des enjeux d'éthiques et de visibilité. En effet, si la tendance est au rap américain, sa version française a bien du mal à pénétrer les ondes avant le milieu des années 1990. Hormis les discothèques, les artistes à faible renommée disposent, à cette époque, de peu de possibilités de diffusion. Or, dès que les grands réseaux de radio se voient contraint de s'ouvrir au rap (nous y reviendrons), ils favorisent plutôt les rappeur.se.s évoquant des thèmes universels.

Au-delà d'une vision normative promue par certains artistes et fanzines se trouve une critique sous-jacente : celle de sa récupération par le "système" et donc de la perte d'authenticité. Ces discussions laissent aussi entrevoir l'idée qu'il y a des paroles valorisées, diffusées, et d'autres qui sont tuées, silencieuses. Un fait qui est, à vrai dire, d'autant plus prégnant avec les rappeuses ce qui pose la question de la manière dont le rap est représenté dans les médias. Or, le cadre d'interprétation médiatique réduit cette pratique à la figure du "jeune de cité", une compréhension qui s'impose rapidement aux industries culturelles et aux pouvoirs publics.

B. Le recadrage du rap par les institutions politiques, médiatiques et culturelles : lorsque le rap est assigné à la figure du "jeune de cité"

À partir des années 1990, le rap français acquiert une plus grande visibilité médiatique : la presse et la télévision s'emparent de ce phénomène et lui octroient une nouvelle définition qui puisse expliquer un certain nombre de problèmes sociaux (délinquance, émeutes urbaines, affrontements entre bandes...). Assigné à la banlieue et, par extension, à la figure du "jeune de cité", incarnation par excellence d'une masculinité opposée à la norme blanche occidentale, le rap devient "un symptôme de problèmes publics"⁶⁴. Or, cette définition médiatique s'est largement propagée auprès de l'industrie du disque mais aussi de la sphère politique et a contribué à l'invisibilisation des rappeuses.

1. Le rap vu par les médias "grand public" : télévision, presse et radio

a. Le rap à la télévision

Durant la première moitié des années 1980, la musique rap n'apparaît quasiment pas à la télévision. L'émission H.I.P.H.O.P., diffusée sur TF1 à partir de janvier 1984 et présentée par Sidney, avait participé à faire connaître la culture hip-hop au grand public mais elle était davantage centrée sur la danse et le rap n'y figurait que de manière occasionnelle (dans le générique et pour présenter les artistes). Mais en 1987 des émissions portent le rap à la

⁶⁴ HAMMOU Karim, *op. cit.*, p. 70.

connaissance du public. Karim Hammou, qui a dédié une part importante de ses travaux de recherche au traitement du rap à la télévision, observe une évolution. Il remarque que les premières émissions consacrées au rap ne l'associent pas spécifiquement à la banlieue. Par exemple, l'émission "Décibel spécial zoulous" diffusée sur la chaîne publique France Régions 3 (FR3) en novembre 1987 présente le rap comme "un mouvement musical qui "souhaite s'exprimer et être reconnu", selon la formule du présentateur"⁶⁵. Ces émissions privilégient plutôt l'angle artistique pour aborder le rap, présentant notamment ses caractéristiques esthétiques. Mais deux ans plus tard, il est traité sous une perspective complètement différente...

Afin d'expliquer la pratique du tag, qui est à ce moment-là érigé en problème public, les journalistes sont amenés à évoquer le rap et à ancrer ces deux composantes de la culture hip-hop dans l'univers des cités et des banlieues. Ce faisant, ils en font une pratique "exotique", propre à "l'Autre". Le sociologue donne l'exemple des émissions *Les 90 rugissants* et *Envoyé spécial*, dont les reportages "ne s'adressent jamais à des téléspectateurs pensés comme pouvant potentiellement en être amateurs"⁶⁶. Le rap est donc envisagé comme une pratique minoritaire. Cela pose la question du regard que portent les journalistes sur cette musique et ses pratiquants. Dans sa contribution à *La République mise à nu par son immigration* de Nacira Guénif-Souilamas, Christine Delphy évoque la métaphore du "filtre d'altérité"⁶⁷ pour expliquer le processus d'altérisation qui opère lorsqu'il est question des habitant.e.s des banlieues et quartiers populaires des grandes agglomérations françaises. Autrement dit, le regard hégémonique passe par un prisme déformant qui amène à la fabrication d'un "Autre". Or, ces reportages sont investis dans ce processus. D'ailleurs, Karim Hammou a démontré la manière dont cette altérité était mise en scène avec notamment une prise de distance du journaliste qui fait usage de la voix-off, la parole des rappeurs coupée au montage ou encore des protagonistes filmés dans un cadre urbain plutôt qu'artistique⁶⁸. De fait, ces reportages ne perçoivent pas le rap comme un "mouvement musical" à part entière.

⁶⁵ HAMMOU Karim, "Quand la "banlieue" vint au rap", in *Sur un son rap*, mars 2010. Consulté le 05/05/20. Disponible sur : <https://surunsonrap.hypotheses.org/tag/decibels-special-zoulou>

⁶⁶ HAMMOU Karim, *op. cit.*, p. 79.

⁶⁷ GUENIF-SOUILAMAS Nacira (dir.) (2006), *op. cit.*, p. 101.

⁶⁸ HAMMOU Karim, *op. cit.*, p. 80.

Ce cadre d'interprétation prend davantage d'ampleur à partir de 1990. À ce moment-là, les émeutes de Vaulx-en-Velin font l'actualité brûlante des journaux télévisés. Cet événement fait suite au décès du jeune Thomas Claudio (renversé par une voiture de police alors qu'il tentait de prendre fuite en moto). Le mouvement de colère s'intensifie en se propageant dans les banlieues parisiennes. Les journaux télévisés s'emparent de ce phénomène. Il s'agit là d'un "mouvement de couverture médiatique exceptionnel qui entraîne dans son sillage le rap en France"⁶⁹. Mais c'est aussi cette année-là qu'apparaît l'émission hebdomadaire *Rapline*, présentée par Olivier Cachin. Diffusée sur M6, elle offrait un véritable espace d'expression et de visibilité aux artistes les moins connus et leur donnait même la possibilité de tourner un clip vidéo. Mais ce genre d'émission qui traite du rap sous sa forme esthétique fait figure d'exception. Dans ce climat, les rappeurs sont invités en tant qu'experts sur les plateaux de télévision pour parler de la "crise des banlieues".

Cela s'explique par le fait que le raisonnement journalistique repose sur un *a priori* : tout comme le rap, les mouvements sociaux qui embrasent les banlieues à ce moment-là ne seraient qu'une expression typiquement masculine, liée à la figure du "jeune de cité". La question de la place des femmes dans ces mouvements se pose alors au même titre que pour les rappeuses puisque ce cadre d'interprétation les invisibilise tout autant. Nacira Guénif-Souilamas et Elsa Dorlin ont montré que, contrairement aux garçons, les filles résidant en banlieue n'étaient pas envisagées comme potentiellement violentes. Discrètes et "dociles"⁷⁰ par essence, elles seraient supposées la subir et se désolidariser des mouvements de révoltes urbaines. Par conséquent, la délinquance relèverait en particulier des hommes non blancs et / ou de classe populaire. Nous ne pouvons donc que déplorer le fait que l'analyse de Karim Hammou ne fasse davantage appelle au genre en tant qu'outil d'analyse parce que, de fait, si les rappeurs ont l'occasion de faire valoir leur point de vue sur les événements en banlieue et "d'imposer une définition du rap qui est aussi une redéfinition d'eux-mêmes"⁷¹, il n'en va pas de même pour les rappeuses dont les paroles sont silencieuses.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 76.

⁷⁰ DORLIN Elsa (2015), "Le coeur de la révolte. Tous les jeunes de banlieues sont des hommes, toutes les femmes sont... amoureuses", *Mouvements*, 2015/3, n°83, pp.35-41.

⁷¹ HAMMOU Karim, *op. cit.*, p. 90.

b. La réactivation d'un imaginaire colonial dans la presse

Dans la lignée d'une approche postcoloniale du rap, Marion Dalibert a mené une étude portant sur plus de 500 articles rédigés entre 2000 et 2015 par des journalistes de quatre titres de presse français (*Libération*, *Télérama*, *Le Figaro* et *Le Monde*)⁷². Ce faisant, en s'appuyant sur une épistémologie imbriquant les rapports sociaux de genre et de race, elle porte une attention particulière au regard dominant posé sur les rappeur.se.s, remarquant que ces dernier.ère.s ne sont jamais frontalement désignés par leur couleur de peau. Les journalistes usent plutôt de biais raciaux qui viennent suggérer l'identité raciale de l'artiste : la mention des origines des parents, de l'ancrage territoriale de l'individu (et notamment l'évocation de la banlieue)... sont autant de marqueurs raciaux. Ce point avait déjà été relevé par Karim Hammou concernant la description de Sidney, le présentateur de l'émission H.I.P.H.O.P, qui est aussi le premier présentateur noir à apparaître à la télévision française. En tant que tel, il bouleverse les codes du paysage audiovisuel habituel. La presse souligne ce détail en introduisant, dans leurs commentaires, des éléments racialisants pour décrire l'animateur et son émission : "Télérama relève la présence d'un "souffle tropical sur TF1". Télé 7 Jours est plus direct, et indique simplement : "Musicien animateur de Radio 7, disc-jockey, Sidney est d'origine antillaise"⁷³. Comme pour la télévision, ces commentaires sont amenés à donner un caractère "exotique" à la pratique du hip-hop en la percevant comme une culture de l'"Autre".

Comme nous l'avons déjà évoqué, la perception médiatique du rap le confine à la figure repoussoir du "jeune de cité". Perçu comme un élément exogène, il ne saurait être inclus dans le "Nous" national. La chercheuse a montré que les rappeurs associés à cette figure construite ne faisaient d'ailleurs pas l'objet de la même considération que leurs homologues blancs de classe moyenne supérieure qui sont davantage mis en valeur parce qu'ils reflètent l'idéal-type de "la masculinité hégémonique", c'est-à-dire "l'être civilisé" par excellence, à même de saisir les enjeux de l'égalité femmes-hommes et du respect des droits LGBT. Selon Claire Lesacher, "la reconnaissance des œuvres musicales peut être liée à la

⁷² DALIBERT Marion (2018), "Les masculinités ethnoracialisées des rappeur.se.s dans la presse", *Mouvements*, 2018/4, n°96, pp.22-28.

⁷³ HAMMOU Karim, *op. cit.*, p. 26.

couleur de la peau [...]”⁷⁴. Ce à quoi nous pouvons également ajouter le paramètre du genre. Cela signifie que “la légitimité artistique est traversée par plusieurs catégories de différenciation qui concrétisent perpétuellement l’incarnation de “l’Artiste” par l’homme blanc hétérosexuel”⁷⁵.

Mais les “mauvais” rappeurs racisés ne sont pas légion. En effet, la presse distingue les “bons rappeurs non-blancs”, c’est-à-dire ceux qui portent un message consensuel comme MC Solaar ou Ménélik. Ceux-ci ne sont pas associés à une “masculinité repoussoir”. Au contraire, la presse les érige en figure d’exception en ce sens que leur mise en scène les rapprocherait davantage du modèle imaginaire de “l’homme blanc de classe moyenne”. De plus, étant donné que le rap est appréhendé comme un domaine essentiellement masculin, celles qui s’investissent dans cette musique sont présentées comme déféminisées. Marion Dalibert note cependant que cette masculinisation des rappeuses n’est pas perçue de manière péjorative par les journalistes puisqu’elle va à l’encontre de la figure impudique de la “*bitch*” qui est courante dans le monde du rap.

c. Une entrée difficile du rap à la radio

Animé par DJ Dee Nasty sur Radio Nova de 1988 à 1989, le Deenastyle permettait d’offrir un véritable espace de médiation du rap vers le public. Toujours est-il que la visibilité des artistes demeurait limitée. En effet, Radio Nova n’était diffusée qu’en Ile-de-France et avant 1994, les grands réseaux de radios se montraient très réticents à faire passer du rap sur les ondes. À cette époque, seuls Fun Radio, Skyrock et NRJ sont les plus susceptibles d’en diffuser parce qu’elles se concentrent principalement sur les nouveautés musicales. Ces stations appartiennent à trois grands groupes (CLT, Hachette et NRJ) qui ont alors la mainmise sur “l’essentiel des réseaux radiophoniques commerciaux”⁷⁶. Mais dès les années 1980, elles rechignent à diffuser du rap interprété en anglais ou en français, sous prétexte de vouloir privilégier des musiques fédératrices comme le soft rock ou la chanson.

⁷⁴ LESACHER Claire, “ “Le rap est sexiste”, ou quand les représentations sur le rap en France engagent une réflexion à partir de l’intrication et de la coproduction des rapports de pouvoir” [en ligne], *Genre Et Migrations : Pour Un Dialogue Interdisciplinaire*, 2013. Disponible sur : <https://www.academia.edu/>

⁷⁵ *Idem*.

⁷⁶ HAMMOU Karim, *op. cit.*, p. 110.

Or, si les radios se refusent à transmettre du rap, c'est aussi parce que le regard qu'elles portent sur les pratiquants les conduit à disqualifier cette musique. Ainsi, au début des années 1990, Max Guazzini, directeur général du groupe NRJ de 1984 à 2004, considère que "le rap n'est pas mélodique"⁷⁷. Nous retiendrons également les paroles de Rémy Jounin, animateur radio ayant travaillé pour Europe 2 (devenue Virgin Radio) et Chérie FM : les "radios sont faites par les bourgeois, donc pour les bourgeois. Même quand ils font des radios "jeunes", ils les font pour leurs gosses [...]. En plus, les mecs, ils ont mauvaise presse, c'est des voyous, ils présentent mal, ils foutent leur merde... Vraiment, c'est l'image qu'on en a [...]"⁷⁸. Ce rejet des radios représente un frein majeur pour les maisons de disques qui avaient eu un regain d'intérêt pour ce genre musical au moment où l'actualité médiatique s'était arrêtée sur les banlieues et les rappeurs. Sans l'appui des radios, il devient effectivement beaucoup plus difficile pour elles de créer des stars du rap. Mais en 1994 le Syndicat National de l'Édition Phonographique (SNEP) s'inquiète de la composition du répertoire musical des radios : la part des chansons francophones diminue au profit de la variété anglo-saxonne. Les députés gouvernementaux s'emparent alors de cette question et font passer la loi Carignon qui propose aux radios commerciales d'augmenter progressivement leur part de musiques francophones. En 1996, ce quota doit obligatoirement atteindre un minimum de 40%. C'est ainsi que Fun Radio, NRJ et Skyrock se tournent petit à petit vers le rap interprété en français.

La médiatisation du rap a donc participé à l'élaboration d'une vision réductrice du genre en l'associant étroitement à la figure du "jeune de cité". Cette compréhension du rap atteint son paroxysme au cours des années 1990-1991, au moment des émeutes touchant les banlieues lyonnaises et parisiennes. Elle contribue à l'invisibilisation des rappeuses et induit un jugement de valeur qui freine les radios commerciales à diffuser cette musique. De fait, le rap est pensé comme la composante d'une culture de "l'Autre", une culture peu "civilisée" n'ayant rien en commun avec "l'Art" légitime. C'est ainsi que les médias réactivent un imaginaire colonial. Mais nous ne devons pas omettre que des émissions de télévision et de radio sont apparues dès la fin des années 1980 pour permettre aux artistes de s'exprimer

⁷⁷ *Ibid.*, p. 111.

⁷⁸ *Idem.*

pleinement et de valoriser l'esthétique de leur musique. Néanmoins, l'assignation du rap aux jeunes hommes de banlieues demeure encore très prégnante aujourd'hui. Nous pouvons prendre l'exemple de l'émission "Saveur Bitume : Quand le rap est engagé" diffusée en 2019 sur Arte qui prétend raconter l'histoire du rap mais elle ne fait intervenir que des artistes masculins, majoritairement non blancs. Ce faisant, elle valorise une conception du rap androcentrée et racialisée.

Au départ peu attirée par le rap, l'industrie du disque finit néanmoins par s'engager progressivement dans un marketing de la marge.

2. Dans les rouages du système capitaliste

a. Des concessions pour sortir de l'ombre

Pour produire sa musique, un artiste dispose de plusieurs options. Il ou elle peut faire le choix de s'autoproduire, d'avoir son propre label et d'être ainsi totalement indépendant. Dans ce cas, il ou elle se charge de la conception, de la production et de la distribution / promotion de son produit. L'artiste peut également faire le choix de confier cette troisième étape à un label indépendant. Il ou elle est alors partiellement pris en charge par celui-ci⁷⁹. Néanmoins, Gérôme Guibert rappelle que les *majors companies*, comme Universal, Sony, Virgin EMI, WarnerMedia et BMG, dominant l'industrie du disque. Ces entreprises "contrôlent la plus grande majorité des activités de production, d'édition et de distribution aussi bien au niveau mondial que français"⁸⁰. Elles veillent donc à toutes les étapes de la mise en place de leur produit, de sa confection à sa mise en vente et en assurent la promotion. Pour un artiste, intégrer une *major* présente l'avantage de gagner en visibilité. En effet, vendre une petite quantité d'exemplaires est moins profitable pour les producteurs qui préfèrent concentrer leurs efforts sur la vente massive de disques produits en grande quantité. En 1999, "seuls 1% des 400 titres les plus diffusés en radio provenait de labels indépendants"⁸¹. Ainsi, le rap indépendant et autoproduit procure aux artistes une visibilité pour le moins mineure comparé aux productions de l'industrie musicale. Les chances de réussite commerciale sont

⁷⁹ MOLINERO Stéphanie, *op. cit.*, p. 44.

⁸⁰ GUIBERT Gérôme (2000), "L'éthique hip-hop et l'esprit du capitalisme", *Mouvements*, n°11, pp. 54-59.

⁸¹ *Idem.*

donc moindres pour les artistes appartenant au réseau du rap *underground*. Cela dit, pour ces dernier.ère.s, il s'agit davantage de rester "authentique", de conserver une certaine liberté de création et de ne pas être récupéré par "le système"⁸². Pour Stéphanie Molinero, c'est là que réside l'aspect politique du rap : "C'est dans cette résistance au système (et notamment à celui de la culture de masse) que se situe la dimension politique du hip-hop [...]"⁸³. L'indépendance devient alors une revendication.

Toutefois, gardons-nous de penser que les labels indépendants et les *majors* travaillent exclusivement en concurrence, chacun de leur côté. Effectivement perçues comme des rivales jusqu'au début des années 1960, les petites entreprises du disque finissent par devenir des partenaires pour les *majors*. En ce qui concerne le rap, depuis le début des années 1980, les labels indépendants entretiennent des contacts avec les maisons de disques afin que celles-ci apportent leur soutien pour l'enregistrement d'un album, sa distribution et, parfois, sa promotion. Les profits commerciaux réalisés par Sony et EMI à la fin des années 1990 sont d'ailleurs liés à cette méthode de travail collaborative avec des labels indépendants spécialisés dans le rap.

Il faut cependant savoir que miser sur un artiste demeure un pari risqué pour les *majors* parce que la conception d'une œuvre prototypique génère des coûts fixes (rémunération des parolier.ère.s, musicien.ne.s, interprètes) et des coûts d'enregistrement (rémunération des ingénieurs du son par exemple). L'enjeu consiste alors avant tout à créer des stars du rap qui soient rentables. A charge donc pour les artistes de convaincre la maison de disque que leur produit peut avoir de la valeur sur le marché. Mais il.elle.s doivent aussi composer avec les choix esthétiques des équipes professionnelles ce qui peut générer des frustrations, des incompréhensions, parfois même des conflits. Ce fut le cas, par exemple, lors de l'enregistrement du 45-tours "Égoïste / On l'balance" interprété par les rappers Jhonygo et Destroy Man. Ces artistes étaient accompagnés par un producteur indépendant, Francis Kertekian, qui réussit à leur obtenir un contrat d'enregistrement avec Barclay : "Un vrai choc culturel" se rappelle le producteur. "Des et Jhony [...] n'avaient pas envie qu'on leur donne des leçons, pour eux, les autres étaient des petits Blancs à la con qui ne comprenaient rien [...]"⁸⁴. Le fait est que les rappers s'introduisent dans un monde de l'art déjà bien établi.

⁸² MOLINERO Stéphanie, *op. cit.*, p. 47.

⁸³ *Idem.*

⁸⁴ HAMMOU Karim, *op. cit.*, p. 95.

Karim Hammou emprunte l'expression de "franc-tireurs" à Howard Becker pour qualifier ces artistes qui bouleversent les schémas de production habituels des "professionnels intégrés" au sein d'un monde de l'art. Il peut ainsi y avoir une sorte de tension entre les "francs tireurs" et les "professionnels intégrés" autour de l'enjeu de la production des œuvres.

Il faut aussi compter sur la coopération des grands réseaux de radios qui, comme nous l'avons déjà mentionné, n'ont pas l'intention de diffuser du rap. Mais la loi Carignon de 1994 les amènent peu à peu à s'ouvrir à cette idée. Sur ce point, la radio Skyrock se démarque tout particulièrement puisqu'entre 1995 et 1998, elle parvient à reformuler complètement sa programmation musicale "jusqu'à diffuser 80% de rap, majoritairement francophone"⁸⁵. Elle a aussi la particularité de s'ouvrir à une esthétique différente de celle du rap transformé habituellement audible chez les autres radios. En 1997, afin de compenser sa perte de compétitivité face à Fun Radio, elle innove en confiant sa programmation à quelques célèbres rappeurs dans le cadre d'émissions spécialisées. Skyrock devient alors une plateforme incontournable dans l'industrie du rap en ce sens qu'elle permet aux artistes d'accéder à davantage de visibilité. À ce titre, elle est aussi indispensable pour les producteurs qui peuvent réaliser un plus grand nombre d'œuvres et accroître leur profit.⁸⁶ Entre 1997 et 1999, trois groupes d'artistes sont à l'origine des meilleures ventes d'albums : NTM, Secteur A et IAM⁸⁷. Autrement dit, essentiellement des groupes masculins qui ont tous été pris en charge par des *majors* et largement diffusés sur Skyrock. Celle-ci participe ainsi à la popularisation des rappeurs. Cela dit, les morceaux doivent être calibrés pour un passage à la radio (c'est-à-dire ne pas être trop longs). Il faut aussi qu'ils plaisent à Laurent Bouneau, le directeur de la programmation, qui décide de l'accès d'un titre à la radio : "Quand parfois il y a des textes qui me déplaisent, je dis "attention dans le morceau, ça je n'en veux pas, on le censure"."⁸⁸. De fait, un artiste qui désire que ses morceaux soient diffusés sur Skyrock doit se conformer à ses critères.

Néanmoins, il convient aussi de tenir compte de l'évolution des pratiques en termes de distribution. D'après la SNEP, en 2019, la France compterait 9,4 millions d'adeptes de

⁸⁵ *Ibid.*, p. 183.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 188.

⁸⁷ GUIBERT Gêrôme, *art. cit.*

⁸⁸ Citation de Laurent Bouneau in Arte, *Saveur Bitume : quand le rap est engagé* (2019), [documentaire en ligne], consulté le 10/04/20. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=oMjyL810b58>

musique en streaming payant⁸⁹. L'apparition des interfaces musicales survient dès 2003 avec MySpace, dont la popularité s'est mise à décliner, notamment avec l'arrivée de Facebook. Les plateformes telles que Spotify (2006), Deezer (2007), SoundCloud (2008), BandCamp (2008) offrent effectivement des solutions alternatives pour les artistes puisqu'elles leur permettent de publier leur musique sans nécessairement appartenir à une maison de disque. Conçue comme un réseau socionumérique, SoundCloud leur donnent même la possibilité de communiquer directement avec leur communauté de fans, un avantage pour les amateur.rice.s qui peuvent ainsi bénéficier d'échanges de bonnes pratiques. Mais la présence des artistes sur ces interfaces n'est pas gage de visibilité : pouvoir se démarquer de cette masse de contenu constitue un véritable défi.

Les rappeur.se.s disposent ainsi de divers moyens pour produire et diffuser leurs œuvres. Toujours est-il que l'industrie musicale assure aux artistes une visibilité plus importante. Celle-ci a su tirer profit du rap, notamment grâce au succès de nombreux rappeurs. En s'appuyant sur la référence à la rue, elle développe alors un marketing de la marge qui met au centre ces artistes masculins. Se pose alors la question de la manière dont ils sont mis (et se mettent) en valeur.

b. Du sexisme dans le rap : la question de la mise en valeur des artistes masculins

Opérons tout d'abord un détour par les États-Unis, pays où le *gangsta rap* est très prisé : à partir des années 1990, le rap états-unien s'homogénéise de manière progressive vers ce genre de rap. Impulsé par des groupes comme N.W.A, à travers l'album *Straight Outta Compton* (1988), ou encore 2 Live Crew, il se caractérise par la valorisation d'un mode de vie déviant autour des figures du *gangsta* (gangster) et du *pimp* (maquereau). Mettant tout particulièrement en scène la population africaine-américaine, il exerce une "fascination ambivalente"⁹⁰ sur la jeunesse blanche et bourgeoise qui cherche à rompre avec les valeurs

⁸⁹ SNEP, "Marché 2019 de la musique enregistrée : décryptage des résultats" [en ligne], consulté le 26/04/20. Disponible sur :

<https://snepmusique.com/actualites-du-snep/marche-2019-de-la-musique-enregistree-decryptage-des-resultats/>

⁹⁰ DJAVADZADEH Keivan (2015), « Trouble dans le gangsta-rap : quand des rappeuses s'approprient une esthétique masculine », *Genre, sexualité & société* [En ligne]. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/gss/3577>

contraignantes de leur parents les appelant à la bienséance. L'industrie du disque profite alors de cet engouement pour se mettre à produire de la *blackness*. Autrement dit, il s'agit pour les personnes mises en scène d'incarner des figures et des expériences fantasmées par une jeunesse attirée par un mode de vie "exotique".

Mais pour les jeunes hommes noirs, le *gangsta rap* est une manière de contester l'idée de leur "émascultation". Celle-ci survient d'abord pour justifier un ordre esclavagiste mais elle se réactualise. Dans son "Black Women's Manifesto", Frances M. Beal affirme que le système capitaliste crée une vision normative de la masculinité où être un homme c'est subvenir aux besoins de sa famille. Cependant, la difficulté des hommes noirs à trouver des emplois les empêche d'atteindre cet idéal de la masculinité blanche hégémonique. En 1965, le sénateur new-yorkais Daniel P. Moynihan publie un rapport dans lequel il établit, à tort, une corrélation entre le modèle matriarcal des familles noires et la pauvreté des africain.e.s-américain.e.s. Selon lui, ce schéma familial porterait atteinte au développement social et économique des hommes noirs. Ainsi se développe le mythe du matriarcat noir qui impute aux femmes noires la responsabilité de cette castration symbolique⁹¹. Ce ressentiment était aussi présent dans les mouvements pour les droits civiques : ils acceptaient l'idée d'une responsabilité des femmes noires dans les maux des hommes noirs. Elles étaient donc appelées à se mettre en retrait afin que les hommes puissent enfin "s'élever et recouvrir [leur] dignité"⁹². Or, la culture hip-hop états-unienne s'inspire de ces discours.

Pour Stuart Hall, "la culture populaire, marchandisée et stéréotypée comme elle l'est souvent, ne constitue pas, comme nous le croyons parfois, la seule arène où nous puissions trouver qui nous sommes vraiment, la vérité de notre expérience. C'est une arène profondément mythique. C'est un théâtre des désirs populaires, un théâtre des fantasmes populaires"⁹³. De fait, afin de corriger la représentation infamante de "l'homme noir émasculé", les *gangsta rappers* retournent ce stigmatte en affichant leur toute-puissance sexuelle et matérielle. Ils grossissent alors les traits caractéristiques de la masculinité blanche hégémonique en étalant les signes extérieurs de richesse et en performant l'hyper-virilité dans le cadre de relations hétérosexuelles (s'inspirant du *gangsta rap* américain, certains rappers

⁹¹ BEAL M. Frances (1969), "Black Women's Manifesto ; Double Jeopardy : To Be Black and Female", Third Women's Alliance, New York.

⁹² DJAVADZADEH Keivan (2014). "Les politiques « Chyennes » du rap féminin hardcore : autodéfinition et discours contre-hégémoniques dans l'album The Bytches.", *Recherches féministes*, 27 (1), 183-200. <https://doi.org/10.7202/1025422ar>

⁹³ HALL Stuart, "Qu'est-ce que "noir" dans "culture populaire noire" ?", in *op. cit.*, p. 427.

français, comme Booba, Kaaris et Niska, jouent aussi sur la performance de la masculinité noire hyper-virile). Mais l'hyper-virilisation des rappeurs reste perçue comme une déviance parce qu'elle suppose, à l'inverse, que les femmes soient objectifiées, réduites au rôle de faire-valoir. Elle passe aussi par la violence et la profération de propos misogynes et homophobes et alimente ainsi les arguments visant à disqualifier le rap.

Il semble dès lors important de considérer que le processus d'altérisation, que nous évoquions un peu plus tôt, imbrique les cadres épistémologiques du genre et de la race parce que le regard qui s'applique sur les personnes non blanches ne les perçoit pas de la même manière selon qu'elles sont considérées comme hommes ou femmes. En France, la figure du "jeune de cité" pensée sous les traits d'un homme noir ou arabe, représente le modèle type de l'opresseur : le "sexisme les définit tout entier, et il n'y a pas de place pour autre chose, du moins pas pour autre chose de positif"⁹⁴. Cet "ennemi de l'intérieur", potentiellement dangereux car pouvant faire le jeu d'intérêts extérieurs, serait sexiste et homophobe par essence du fait de sa supposée extranéité. Les femmes, en revanche, ne sont envisagées que comme les victimes de ce sexisme prétendument extra-ordinaire : "on implique aussi qu'elles ne sont opprimées que par un sexisme : celui de "leurs" hommes [...]"⁹⁵. Dans un article, bell hooks revient sur les critiques qui font du rap le lieu de production des oppressions de genre. Selon cette figure du *black feminism*, le rap (comme tout autre genre de musique d'ailleurs), n'évolue pas en dehors de la société dans laquelle il est ancré : "les façons de penser et comportements sexistes et misogynes qui sont valorisés dans le *gangsta rap* sont le reflet des valeurs qui prévalent dans notre société [...]"⁹⁶ L'argument qui accuse le rap de sexisme vise principalement à diaboliser les productions culturelles des jeunes hommes racisés. Il est d'autant plus insidieux que les rappeurs visent surtout à satisfaire la demande pour réussir. C'est ainsi que l'industrie du disque, appuyé par les médias, est amenée à produire et à véhiculer ce que Patricia Hill Collins appelle des "*controlling images*", ou autrement dit, des images enfermantes de certaines catégories de la population⁹⁷. Pour les auteur.rice.s, il ne s'agit pas de nier la misogynie et le sexisme dans le rap, mais bien de pointer cette rhétorique antisexiste qui fait de cette musique le bouc-émissaire, l'unique espace de production des

⁹⁴ GUENIF-SOUILAMAS Nacira (dir.), *op. cit.*, p. 96.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 95.

⁹⁶ hooks bell (1994), « Sexism and Misogyny : Who Takes the Rap ? Misogyny, Gangsta Rap, and the Piano » [en ligne]. Ma traduction. Disponible sur : <http://race.eserver.org/misogyny.html>

⁹⁷ FREITAS Franck (2011), "Blackness à la demande", Production narrative de l'"authenticité raciale" dans l'industrie du rap américain", *Volume !*, 8 : 2, p. 93-121 : <https://journals.openedition.org/volume/2696>

oppressions de genre, contribuant de fait à occulter le sexisme et la misogynie présents dans *l'ensemble* de la société.

Les “industries culturelles ont en effet le pouvoir de réélaborer et de refaçonner ce qu’elles représentent [...], d’imposer et d’implanter des définitions de nous-mêmes qui correspondent plus facilement aux descriptions de la culture dominante ou hégémonique”, écrit Stuart Hall dans ses “Notes sur la déconstruction du populaire”⁹⁸. Selon cette figure emblématique des *cultural studies*, cet enjeu fait l’objet d’une lutte continue de part et d’autre (la culture constitue un “champ de bataille permanent”⁹⁹). En effet, celles et ceux à qui un rôle a été assigné ont également la capacité de s’autodéfinir, de se constituer en tant que sujet. C’est ainsi que dès les années 1990, les rappeurs français se réapproprient la définition médiatique du rap pour en faire un outil promotionnel de leurs identités. La référence à la rue circule dans leurs textes pour marquer une certaine distance avec un monde élitiste et signifier leur attachement à un milieu *underground* qu’ils ont eu l’occasion de fréquenter ou qu’ils fréquentent encore. Côtayer régulièrement ce milieu est, par ailleurs, un moyen de se construire un réseau et une réputation, une “*street* crédibilité”¹⁰⁰. Le monde du rap reprend donc à son compte la définition médiatique qui l’assigne à la figure genrée et racisée du “jeune de cité” et se structure autour du symbole de la rue (même si, en réalité, cette référence est aussi un argument de vente et un moyen de faire du profit). Mais vendre la rue profite davantage aux artistes masculins parce qu’il s’agit d’un espace marqué par le genre, d’un lieu de socialisation masculine. Dans une enquête consacrée aux jeunes filles des quartiers populaires, Julie Deville a en effet montré que pour elles la rue constituait davantage un lieu de passage qu’un lieu de stationnement : elles restent majoritairement en retrait des activités liées à la rue.¹⁰¹

L’appropriation du rap par les industries culturelles pose donc la question de la manière dont sont figurées les minorités. Dit autrement : qu’est-ce que l’industrie du disque donne à voir de ces dernières ? En développant un marketing de la marge, elle a surtout permis d’accroître la visibilité des artistes masculins. Présenté comme le lieu de production

⁹⁸ HALL Stuart, “Notes sur la déconstruction du populaire” in *op. cit.*, p. 189.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 190.

¹⁰⁰ HAMMOU Karim, *op. cit.*, p. 236.

¹⁰¹ DEVILLE Julie (2007), “Jeunes filles “invisibles” dans les quartiers populaires”, *Espaces et Sociétés*, 2007/1-2, n°128-129, pp. 39-53.

des oppressions de genre, le rap a mauvaise presse. Ces discours isolent le rap, faisant comme si, au-delà de ses frontières, l'égalité femmes-hommes était acquise. En France, les rappeurs se sont réappropriés la définition dominante du rap, faisant de l'appartenance au milieu *underground* de la rue une fierté. Néanmoins, cet argument, qui est aussi mercantile, entérine l'idée que le rap appartient au domaine du masculin. Or, cette compréhension du rap traverse les sphères politiques. Selon la couleur politique de ses acteur.rice.s, il sera perçu tantôt comme une solution à la délinquance, tantôt comme une menace à l'ordre républicain.

3. Du volontarisme à la croisade morale : les réactions politiques face au rap

a. Le rap comme levier d'action sociale

Dans les années 1980, la décentralisation des pouvoirs publics, initiée durant la décennie précédente, se poursuit avec la mise en place de la politique de la ville. La gestion des affaires sociales s'organise alors à l'échelle locale, par territoire. Ciblant notamment les quartiers dits "prioritaires", ce dispositif vise à endiguer "la délinquance des jeunes, le sentiment d'insécurité qui en découle [et à traiter] leurs difficultés scolaires ou d'insertion professionnelle"¹⁰². Dit autrement, l'objectif est de rétablir un ordre social dans ces territoires. C'est ainsi que se constitue un "problème des banlieues" dont le centre est la figure du "jeune de cité". Les pouvoirs publics comptent ainsi sur les associations de quartiers, les maisons des jeunes et de la culture, les animateurs sociaux... autant de relais permettant de rétablir un dialogue entre les "jeunes des cités" et les instances étatiques. À ce titre, le mouvement hip-hop sert de levier d'action auprès des jeunes. En effet, le récit mythique d'Afrika Bambaataa qui était au départ membre du gang des Black Spades et devient fondateur de la Zulu Nation, atteint les institutions politiques¹⁰³. Celles-ci retiennent le potentiel évolutif de cette culture avec ses valeurs positives, ses principes moraux et de vivre ensemble. D'ailleurs, durant l'automne 1990, soit au moment même où l'actualité médiatique se concentre sur les banlieues, le magazine VSD rapporte les paroles de Jack Lang, alors ministre de la Culture : "Cette culture, moi j'y crois !" ¹⁰⁴. Il adopte ainsi la même posture volontariste que les

¹⁰² FAURE Sylvia, GARCIA Marie-Carmen (2005), *Culture hip hop, jeunes des cités et politiques publiques*, Paris : La Dispute, p. 31.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 41.

¹⁰⁴ HAMMOU Karim, *op. cit.*, p. 123.

premières émissions télévisées consacrées au rap. Associant la culture hip-hop aux banlieues, les institutions publiques entendent valoriser les productions culturelles de ses jeunes habitants qui sont en grande partie issus de l'immigration postcoloniale. En leur faisant miroiter leurs chances de réussite à travers la création artistique, le hip-hop vient aussi pallier les échecs des politiques d'emploi (la restructuration économique des années 1980 s'était traduit par une hausse du chômage et de la précarité, en particulier chez les classes populaires). Selon Sylvia Faure et Marie-Carmen Garcia, "les institutions publiques travaillent l'image du hip-hop en corrélation avec les logiques d'"intégration sociale"¹⁰⁵. Autrement dit, elles se servent du hip-hop pour agir indirectement sur les "jeunes de banlieues".

Nous retrouvons là une idée développée dans la philosophie de Michel Foucault. Avec Jacques Derrida, cet auteur fait partie des penseurs poststructuralistes français qui ont eu une influence dans les universités anglo-saxonnes. Le poststructuralisme s'attarde notamment sur la dimension discursive de l'identité. Pour Michel Foucault, c'est le discours qui fabrique le sujet. De fait, selon l'auteur de *Histoire de la sexualité* et de *Surveiller et punir*, nommer et catégoriser les identités n'est pas sans risque puisque cela s'accompagne d'un renforcement du contrôle des populations au moyen de dispositifs disciplinaires¹⁰⁶. L'élaboration discursive de la catégorie "jeunes de cités" ou "jeunes de banlieues" aurait ainsi eu pour conséquence une surveillance plus accrue envers cette population (la présence et le contrôle policier dans ces territoires en sont la preuve). Néanmoins, Stuart Hall reprend une critique élaborée par Lois McNay dans *Foucault : A Critical Introduction* affirmant qu'il est amené à "une surestimation de l'efficacité du pouvoir disciplinaire [...]"¹⁰⁷. Pour en revenir au hip-hop, nous pouvons douter qu'il ait eu l'effet escompté, à savoir discipliner les "jeunes de banlieues" puisque, comme nous l'avons vu lors de notre première sous-partie, le rap peut faire office de support pour l'élaboration des subjectivités. En considérant le pouvoir comme une entité circulante, Foucault admet, "implicitement" selon Hall, le fait que les individus ont la capacité de s'autodéfinir. Ils sont en mesure d'effectuer une réponse à une interpellation. C'est ainsi que les rappers purent réélaborer une définition d'eux-mêmes qui

¹⁰⁵ FAURE Sylvia, GARCIA Marie-Carmen, *op. cit.*, p. 41.

¹⁰⁶ CERVILLE Maxime, QUEMENER Nelly (2018), *Cultural studies. Théories et méthodes* (2ème éd.), Paris : Armand Colin, p. 47.

¹⁰⁷ HALL Stuart, "Qui a besoin de l'"identité" ?", in *op. cit.*, p. 392.

leur parurent davantage satisfaisante. Il faudrait donc nous prémunir d'une vision verticale des rapports de domination.

Mais puisque la culture est un champ de bataille, cela signifie qu'il peut y avoir "une résistance agressive à la différence, la tentative de restaurer le canon de la civilisation occidentale ; l'attaque, directe et indirecte contre le multiculturalisme [...]"¹⁰⁸. C'est ainsi que s'organise la contre-attaque nationaliste de la droite républicaine contre les rappeurs.

b. La contre-attaque nationaliste de la droite républicaine

Les textes des rappeurs n'ont pas laissé la classe politique indifférente. Les interventions politiques et judiciaires se multiplient au cours des années 2000. À cette époque, Nicolas Sarkozy est élu ministre de l'Intérieur (2002-2004 puis 2005-2007) sous le mandat présidentiel de Jacques Chirac. Érigeant leurs paroles en "menace exemplaire à l'idéal républicain"¹⁰⁹, il entame une "croisade morale"¹⁰⁹ à l'encontre des artistes, faisant ainsi du rap un genre à part. En 2003, suite aux sollicitations du syndicat général de la police, il amorce une bataille judiciaire contre le groupe Sniper, disqualifiant leurs textes en les jugeant "racistes et antisémites" (bien que ceci soit fortement discutable). Il s'agit ici de réprimer des productions populaires considérées comme déviantes, des discours contre-hégémoniques non conformes à la culture dominante. À la suite du discours de Nicolas Sarkozy, plusieurs députés de la droite républicaine se sont mis à accuser les chansons de rap qui avaient une approche critique vis-à-vis de la République. Leur désapprobation était d'autant plus virulente qu'il.elle.s opéraient un amalgame avec le terrorisme. Ce rapprochement douteux signale cet enjeu de "lutte contre un "ennemi intérieur [...]" ayant notamment les traits du jeune homme de milieu populaire, issu de l'immigration postcoloniale [...]"¹¹⁰. Comme nous l'avons déjà signalé, ce sont avant tout les hommes issus de l'immigration postcoloniale qui sont perçus comme des menaces pour l'ordre républicain. De ce fait, les rappeuses défraient moins la chronique. Pourtant, leurs textes n'hésitent pas non plus à user d'un vocabulaire virulent ou à recréer des scénarios violents pour représenter les expériences sociales des franges marginalisées de la population française.

¹⁰⁸ HALL Stuart, "Quel est ce "noir" dans "culture populaire noire" ?" in *op. cit.*, p. 419.

¹⁰⁹ HAMMOU Karim, *op. cit.*, p. 254.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 255-256.

En la confinant à la figure du “jeune de cité”, les médias se sont appliqués à altérer la pratique du rap. Cela a eu un impact au niveau de la visibilité des artistes. En effet, ce sont surtout les rappers qui ont été mis en avant. Nous nous sommes donc évertués à analyser la manière dont ils étaient figurés. Au moment des émeutes urbaines de 1990, ils écument les plateaux télévisés pour parler de la “crise des banlieues”. Mais lorsque cette actualité n’est plus à l’ordre du jour, cette image les empêche de percer les ondes des radios commerciales. Aussi, plus que toute autre pratique, la musique rap est associée au sexisme : aux États-Unis, ce sont les *gangsta rappers* qui contribuent à alimenter ces discours, tandis qu’en France, “le jeune de cité” est pensé comme étant sexiste, par essence. Mais la rhétorique anti-sexiste qui se sert du rap comme bouc-émissaire tend à masquer le fait que les oppressions de genre touchent les sociétés dans leur globalité. Elle fait du sexisme dans le rap quelque chose d’extra-ordinaire, occulte la pratique féminine et participe ainsi à une construction genrée de la musique rap excluant d’emblée les rappeuses. Quant aux rappers, en étant réduits à la figure du “jeune de cités”, ils font figures de menace pour l’ordre républicain. Ce racisme culturel empêche de les inclure dans un “Nous” national. Cela dit, dès la fin des années 1980, des programmes de radio et de télévision s’efforcent de valoriser l’aspect esthétique du rap. Les politiques gouvernementales de gauche qui ont pour objectif d’enrayer la délinquance adoptent la même attitude volontariste que les programmes télévisés. Ce faisant, elles intègrent aussi l’idée que le rap, et plus généralement le hip-hop, est spécifiquement associée aux jeunes hommes de banlieue.

Cette sous-partie nous a permis d’examiner les rapports de pouvoir qui se jouent dans le monde du rap. En effet, dès les années 1980, les artistes, qui sont pour la plupart non blancs et/ou de classe populaire, durent se confronter aux mondes déjà bien “intégrés” des institutions politiques, médiatiques et de l’industrie musical pour faire valoir une définition du rap et d’eux-mêmes qui leur paraisse satisfaisante. C’est ainsi que les artistes se mettent à revendiquer leur appartenance au milieu *underground*, marquant une distance avec un monde élitiste. Au moment où les plaintes envers les rappers se multiplient, le rap n’est plus la musique marginale à peine connue du public qu’elle pouvait être dans les années 1980. Aujourd’hui, la France représente le deuxième marché le plus important en termes de

production de musique rap. Celle-ci a donc largement entamé son processus de légitimation¹¹¹. Mais si le rap, en tant que pratique associée à la figure du “jeune de banlieue”, accède progressivement à la légitimité, les rappeuses demeurent en grande majorité dans l’invisibilité.

C. Rendre compte de la place des femmes dans le rap et la musique en général

Dans l’entretien qu’elle mène avec le critique Leon de Kock, Gayatri Chakravorty Spivak revient sur le questionnement qui constitue le coeur de son essai, à savoir “les subalternes peuvent-elles parler?”. Elle conclut que “si “parler” implique la parole et l’écoute, cette possibilité d’une réponse [...]”¹¹² alors les subalternes, parlent. En revanche, elles ne sont pas entendues. De fait, l’apport des artistes féminines au mouvement hip-hop a été largement sous-estimé. Nous avons vu que la définition hégémonique du rap a conduit à une surexposition des artistes masculins, et en particulier des rappeurs non blancs, au détriment de leurs homologues féminines. Mais il convient d’explorer de nouvelles pistes, de creuser l’explication de “l’asymétrie sexuée du recrutement”¹¹³ dans la pratique du rap. Toutefois, la minorisation des artistes féminines n’étant pas propre à ce genre, il nous faut aussi considérer la place des femmes dans la musique en général. Enfin, il est indéniable que des rappeuses se sont créés une place dans ce milieu perçu comme masculin et nous devons en tenir compte.

1. D’autres facteurs explicatifs à la minorisation des rappeuses

a. Des lieux qui renforcent et légitiment la prédominance des garçons dans l’espace public

D’après Louis Jesu, une des explications à l’inégalité femmes - hommes au niveau du recrutement des artistes dans le rap tient à la localisation des associations consacrées à la

¹¹¹ MOLINERO Stéphanie, *op. cit.*, p. 244.

¹¹² SPIVAK C. Gayatri, *op. cit.*, p. 107.

¹¹³ JESU Louis, "Le hip hop, une culture d'hommes ? Gender gap et dispositions genrées chez les pratiquant.e.s du hip-hop en France" [en ligne]. Consulté le 24/02/20. Disponible sur : <https://www.academia.edu/>

culture hip-hop : dans les quartiers populaires des grandes agglomérations françaises. Rappelons que ces lieux de création et d'expression ont été pensés comme une solution pour limiter la délinquance, essentiellement associée aux jeunes hommes de banlieues. Ils ont donc été conçus à destination de ce public en particulier. Ne faisant pas figures de menace, les jeunes filles ne sont pas l'objet d'autant d'attention de la part de la police et de la justice. Aussi, leur rapport à l'école diffère puisqu'à origines sociales égales, elles sont moins exposées à l'échec scolaire. Les jeunes garçons sont donc plus susceptibles d'être atteints dans leur amour-propre du fait des redoublements, et puis plus tard, des déceptions sur le marché du travail. Ces espaces permettent alors de corriger cette situation de mise en échec. D'après Gérard Mauger, un "discrédit contracté sur telle scène ou auprès de tel public [...] peut être compensé sur une autre scène ou auprès d'un autre public"¹¹⁴. Par conséquent, en acquérant de la notoriété sur la scène hip-hop, c'est-à-dire en obtenant l'approbation d'un public (de proches, de pairs, d'inconnu.e.s), les artistes comblent un besoin de reconnaissance sur le plan symbolique. Cette notoriété, qui se traduit désormais par une importante visibilité sur les plateformes audiovisuelles en ligne, peut se concrétiser au niveau matériel, même si la réalité veut qu'il soit particulièrement difficile de vivre du rap (surtout pour les artistes qui, pour des raisons éthiques, souhaitent garder leur indépendance et évoluer au sein du réseau *underground* du hip-hop). Toujours est-il qu'afficher son succès apparaît comme une manière de prendre sa revanche sur l'institution scolaire. Cela remet également en cause l'idée que les études constitueraient la seule voie de réussite possible : "On m'disait "j'te vois jamais à l'école", mais moi j'les vois jamais à la banque"¹¹⁵; "Échec scolaire, j'étais de ceux là ; aujourd'hui j'règle la note"¹¹⁶. Pour les jeunes garçons laissés à la marge de l'éducation scolaire, ces artistes peuvent être autant de figures exemplaires. Le hip-hop représente donc un moyen de restaurer leur estime de soi et d'accéder à la reconnaissance.

Toutefois, sous couvert d'endiguer la délinquance dans les quartiers populaires, ces espaces de loisir participent à l'institutionnalisation d'une occupation principalement masculine de l'espace public. Lorsqu'il étudie le Réseau Aquitain des Musiques Amplifiées au début des années 2000, Yves Raibaud constate que 90% des pratiquant.e.s dans les centres et écoles de musiques amplifiées sont en fait des pratiquants, "phénomène qui se prolonge par

¹¹⁴ JESU Louis, *op. cit.*, p. 240.

¹¹⁵ Hamza, *Blue Crystal* (3'25), Album : *Paradise*, Rec. 118 / Just Woke Up, 2019.

¹¹⁶ Damso, *M. Noob Saibot* (3'22), Album : *Ipséité*, Capitol Music France, 2017.

une domination exclusivement masculine sur l'ensemble du secteur"¹¹⁷. En interrogeant les responsables de ces espaces, le chercheur note également que la question des inégalités sociales et territoriales interpelle davantage et tend à éclipser celle du genre. De fait, la minorisation des pratiquantes fait l'objet d'un impensé qui dépasse le seul secteur du hip-hop.

b. La place des femmes dans la musique en général

La recherche française a mis du temps à s'intéresser aux inégalités de genre dans les musiques amplifiées. Dans son article, Yves Raibaud constate effectivement un manque d'intérêt pour cette question dans les premiers travaux scientifiques parus au cours des années 1980 et 1990. Ces derniers étaient principalement réalisés par des hommes : Paul Yonnet (1983), David Buxton (1985), Patrick Mignon (1991), Philippe Teillet (1992), Hugues Bazin (1993), Marc Touché (1994) et Pierre Mayol (1997)¹¹⁸. Mais en 1998, Odile Tripiier apporte un premier éclairage sur ce sujet : elle enrichit les analyses anglo-saxonnes avec une étude démontrant la sous-représentation des femmes dans le rock. Comme nous l'avons noté lors de notre introduction, en ce qui concerne le rap, la littérature sur les pratiquantes françaises est infime. Toutefois, en France, au-delà de la sphère scientifique et du domaine des musiques amplifiées, la question de l'invisibilisation de la création musicale féminine a été posée dès le tournant des années 1970-1980. Des ouvrages tels que *La création étouffée* de Suzanne Horer et Jeanne Socquet (1973) ou encore *L'Opéra ou la défaite des femmes* (1979) de Catherine Clément avaient ouvert la voie à tout un mouvement d'investigation sur la place des femmes dans la musique savante. Celui-ci s'est ensuite poursuivi dans le monde universitaire au cours des années 1990 et 2000¹¹⁹ avec notamment la volonté de rendre visible les productions artistiques féminines tombées dans l'oubli et, ce faisant, de réintroduire les femmes dans l'histoire de la création musicale.

De fait, elles ont toujours écrit, composé et joué de la musique mais, si ces travaux se sont avérés nécessaires, c'est parce que leur contribution artistique est souvent occultée. Ce phénomène est donc autant perceptible dans le domaine de la musique savante que populaire

¹¹⁷ RAIBAUD Yves (2005), « Des lieux construits par le genre, les équipements des musiques amplifiées », *Géographie et cultures*, n° 54, p. 53-70.

¹¹⁸ *Idem.*

¹¹⁹ PRÉVOST-THOMAS Cécile, RAVET Hyacinthe (2007). "Musique et genre en sociologie. Actualité de la recherche." *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, no. 25, pp. 185-208. Disponible sur : www.jstor.org/stable/44406381

et témoigne d'une conception androcentrée de "l'Artiste". Mais l'idée selon laquelle la réflexion, la création, le talent, le génie ne relèverait que du masculin est depuis longtemps admise. Dès le Moyen-âge, les femmes qui s'investissaient dans un domaine créatif étaient vues comme des sorcières ou des prostituées. Considérées comme dangereuses, elles étaient conduites au bûcher. Selon Françoise Escale, l'hypothèse naturaliste qui octroie aux femmes des qualités biologiques intrinsèques dont elles disposeraient par essence (comme l'instinct maternel par exemple), les assigne dans le même temps en dehors du champ intellectuel et artistique. Autrement dit, cette supposition établit que, par manque de prédispositions, elles ne seraient pas "faites" pour les "choses de l'esprit"¹²⁰. C'est ainsi qu'en 1758, Jean-Jacques Rousseau écrit à d'Alembert : "Les femmes, en général, n'aiment aucun art [...] et n'ont aucun génie. Elles peuvent réussir aux petits ouvrages qui ne demandent que de la légèreté d'esprit, du goût, de la grâce [...]"¹²¹. Dans un ouvrage consacré aux compositrices du XIX^{ème} siècle, Florence Launay réalise que cette notion de "génie" est indissociable des autres attributs masculins que sont la force physique et morale. Elle "confère aux compositeurs un pouvoir viril et hégémonique"¹²².

Ainsi, le champ artistique en général, et musical en particulier, n'échappe pas aux stéréotypes de genre qui, par une logique binaire, tend à opposer la culture et la nature, la sphère publique et la sphère privée, l'activité et la passivité, le centre et la marge, la raison et l'émotion... Si "l'homme" crée, compose, mixe, produit, "la femme" inspire, accompagne, interprète ou consomme. En ce qui concerne les musiques amplifiées, leur référence à la technologie les associe d'emblée à un univers masculin. Elles supposent, en effet, "une certaine aisance dans le maniement d'un outillage complexe : amplificateurs, sonorisation, programmation informatique, montage et démontage des scènes [...]"¹²³ ce qui renvoie aux domaines de la raison, de la logique, du rationnel censés être propre aux garçons. En outre, comme le rap et sa référence à la rue, certaines scènes évoquent l'espace public (la route, par exemple ; c'est ainsi que la moto est liée à l'univers du rock). Envisagées comme contestataires, ce sont aussi des espaces de rébellion qui mettent en avant des valeurs opposées au mode de vie féminin censé tourner autour du foyer, de la chambre. Cet imaginaire contribue à empêcher les pratiquantes d'accéder à la visibilité.

¹²⁰ LESACHER Claire, *op. cit.*, p. 151.

¹²¹ *Ibid.*, p. 152.

¹²² *Idem.*

¹²³ RAIBAUD Yves, *art. cit.*

Dans la musique savante, la présence des femmes est déjà beaucoup plus prégnante. Mais leur légitimité artistique est tout autant remise en cause. De fait, “la pratique instrumentale est davantage liée aux notions de virtuosité, de création de technique, voire de technologie [...]”¹²⁴, attribuées à “la masculinité”. Les orchestres permanents se sont mis à recruter davantage de femmes à partir du moment où ils mirent en place un paravent couvrant les candidat.e.s au moment des auditions. Une fois recrutées, les femmes instrumentistes peuvent avoir davantage de difficultés à trouver leur place, et ce d’autant plus si elles jouent d’un instrument perçu comme masculin (les instruments à vent, par exemple, parce qu’ils sont sexuellement connotés ou les percussions qui engagent le corps).

Par conséquent, en musique, comme dans d’autres secteurs d’ailleurs, il y a une répartition sexuée et hiérarchisée des rôles et des activités : non seulement les femmes ne sont pas censées effectuer le même travail que les hommes mais en plus leur travail vaut moins. Elles sont alors confrontées à un “double phénomène de ségrégation”¹²⁵ : l’une, verticale, limitant leur accès à des postes à responsabilité (cheffe d’orchestre, directrice de centres ou d’écoles...) ; l’autre, horizontale, les cantonnant à des rôles bien spécifiques. Dans les musiques populaires, elles se retrouvent alors principalement assignées à la fonction de chanteuse. C’est ainsi que dans l’univers musical du hip-hop, elles étaient pendant longtemps invisibles et reconnues dans le R’n’B. Pourtant, certaines artistes s’emparent du rap comme moyen d’expression et il convient d’en tenir compte.

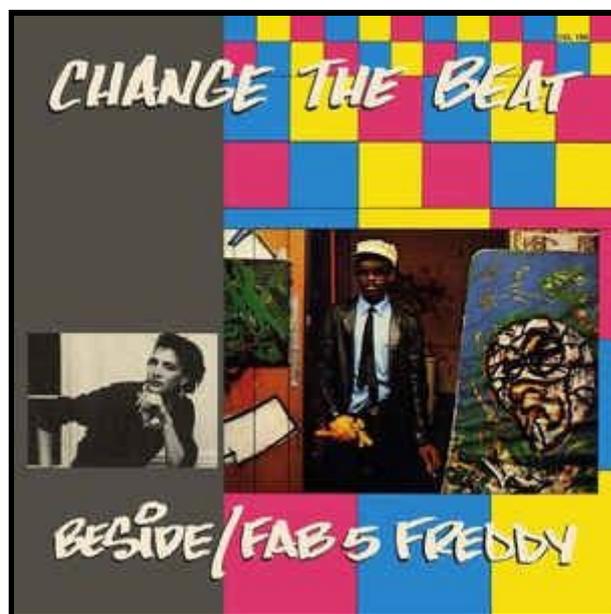
2. Des rappeuses qui se créent une place dans le milieu

Il a toujours existé des rappeuses dans la culture hip-hop. En France, le rap a notamment fait son entrée par l’intermédiaire du single “Change the beat” (“Une sale histoire” dans sa version française) de Fab Five Freddy (1982). Sur la face B de ce 45-tours, une femme interprète un rap en français. Il s’agit de l’américaine Ann Boyle, artistiquement connue sous le nom de B-Side, première femme à interpréter sur disque. Quelques années plus tard, en 1990, paraît la première compilation de rap français, *Rapattitude*. La rappeuse Saliha est la seule femme à y figurer avec son titre “Enfants du ghetto”. Mais parmi les pionnières du rap français, nous pouvons citer d’autres artistes féminines, parfois tombées dans l’oubli :

¹²⁴ LESACHER Claire, *op. cit.*, p. 147.

¹²⁵ PRÉVOST-THOMAS Cécile, RAVET Hyacinthe, *art. cit.*

Sté Strausz, Lady Laistee, Princess Aniès, Bams, Roll-K, Casey, Keny Arkana... Enfin, Diam's est la rappeuse la plus médiatisée : son troisième album, *Dans ma bulle*, a battu les records de vente de disques en France en 2006 et fut certifié disque de diamant. Il s'agit là d'un rap standardisé c'est-à-dire un genre qui correspond "aux standards marchands afin de satisfaire un large public"¹²⁶. Les titres sont donc calibrés pour un format radio et abordent des thématiques universelles tout en mettant à distance celles autour du quartier ce qui ouvre une possibilité de féminisation. D'ailleurs, d'après l'étude menée par Louis Jesu, les femmes s'investissent effectivement davantage dans ce qu'il nomme "le pôle du hip-hop standardisé"¹²⁷. C'est aussi le cas du rap hybride qui mélange l'esthétique rap avec d'autres formes culturelles légitimes et qui s'éloigne, là encore, des thématiques et du langage des cités. Cependant, cette étude ne comporte pas de chiffres ce qui nous empêche de nous rendre compte à quel point elles sont nombreuses dans ces styles. Il en va de même pour le rap dit "ghetto", déserté des femmes à cause de la "présentation caricaturale [du quartier et de la] valorisation des modes de vie les plus déviants"¹²⁸. Ce genre s'inspire du *gangsta rap* états-unien qui est pourtant investi par les rappeuses nord-américaines ce qui marque une grande différence entre ces dernières et les artistes françaises.



Pochette du vinyle *Change The Beat* (1982) avec Beside et Fab 5 Freddy © discogs.com

¹²⁶ JESU Louis, *art. cit.*

¹²⁷ *Idem.*

¹²⁸ *Idem.*

Outre-Atlantique, certaines se font connaître dès les années 1970. C'est le cas de la rappeuse Sha Rock qui faisait partie du groupe Funky Four Plus One. Des groupes entièrement féminins avaient également fait leur apparition comme The Sequence (1979), Salt'n'Pepa (1985), H.W.A. (1989), B.W.P. (1991)... Sans compter que, plus tard, émergeront de nombreuses artistes détentrices d'une importante renommée : Lil Kim, Foxy Brown, Lauryn Hill, Queen Latifah, Missy Elliott, Nicki Minaj, Cardi B... De fait, la rhétorique anti-sexiste tend aussi à ignorer que certaines d'entre elles se sont investies dans le *gangsta rap* où les paroles misogynes sont pourtant monnaie courante. Or, compte tenu de l'hégémonie du rap outre-Atlantique, il peut paraître plus aisé de citer ces artistes féminines qui bénéficient d'une visibilité internationale. Leur cas est aussi bien plus documenté que celui des rappeuses françaises. Keivan Djavadzadeh a notamment étudié les pionnières du rap états-unien et la manière dont elles se sont réappropriées cette musique. Dans la lignée des chanteuses de blues des années 1920 qui n'hésitaient déjà pas à évoquer ouvertement leur vie sexuelle, que ce soit dans le cadre de relations hétérosexuelles ou lesbiennes, les premiers groupes de rap féminin (Salt'n'Pepa, H.W.A. qui est l'acronyme de "Hoes With Attitude" et B.W.P. signifiant "Bytches With Problems") affichaient leur puissance d'agir à travers leur liberté sexuelle tandis que d'autres artistes (comme Queen Latifah) préféreraient adopter une posture de respectabilité et aller contre les images sexistes et racistes héritées de l'esclavage qui décrivent les femmes noires comme immorales, lubriques et avides de sexe. H.W.A. et B.W.P. ont été les premiers groupes à sortir des albums de *gangsta rap* féminin, et ce bien avant la sortie de *Hard Core* (1996), premier album de Lil Kim. Sur le modèle de N.W.A. (Niggaz Wit Attitude), elles ont repris à leur compte des qualificatifs dégradants ("hoes" et "bitches") pour en faire des "attributs capacitants"¹²⁹. Autrement dit, elles ont retourné le stigmate et élaboré un véritable travail de resignification de l'image de "la salope".

L'idée de resignification a été conceptualisée par Judith Butler dans *Le pouvoir des mots* (2004). Elle revenait notamment sur la théorie de l'interpellation développée par Louis Althusser dans *Idéologie et appareils idéologiques d'État* (1970). Associé au courant structuraliste, Althusser cherchait à démontrer comment, par le biais de l'interpellation, les discours hégémoniques fabriquent des sujets assujettis. Mais il ne prenait pas en compte les discours contre-hégémoniques. Pour Butler, la signification des termes n'est pas figée, il est

¹²⁹ DJAVADZADEH Keivan (2014), *art. cit.*

possible de sortir un mot injurieux de son contexte initial, de le purger de son pouvoir de blesser et de le resignifier afin de développer une puissance d'agir : "c'est le point de départ d'une puissance d'agir linguistique qui offre une alternative à la recherche incessante de solutions légales au problème de la violence verbale"¹³⁰. Par conséquent, les termes même de l'interpellation contiennent un potentiel capacitant ce qui "ouvre la possibilité d'un contre-discours, d'une sorte de réponse"¹³¹. C'est ainsi que les rappeuses de ces groupes ont repris les codes du *gangsta rap* masculin, notamment en affichant leur toute puissance sexuelle, mais elles ont subvertit l'ordre de genre qui y est d'ordinaire établi entre les femmes et les hommes. À travers leurs œuvres, elles ont effectivement proposé un contre-modèle de féminité en opposition aux injonctions à la douceur, à la pudeur et à la passivité attendus des femmes. D'autre part, elles ont protesté contre l'hégémonie masculine et "le type de masculinité mis en avant dans le *gangsta rap*"¹³², mettant en scène leur propre fantasme de revanche où elles étaient à leur tour en situation de pouvoir. En véhiculant l'image de femmes noires puissantes, elles ont pavé le chemin à des rappeuses comme Lil Kim, Foxy Brown, et puis plus tard, Nicki Minaj qui se sont lancées dans la performance d'une féminité hypersexualisée contrastant avec leur rhétorique masculine (c'est d'ailleurs en cela que, selon le chercheur, il y a un "trouble dans le *gangsta rap*" ; le titre de son article s'inspire de *Trouble dans le genre* (2006), ouvrage de Judith Butler dans lequel elle développe le concept de performance). Néanmoins, pour Patricia Hill Collins, le *gangsta rap* féminin aurait plutôt tendance à reproduire un ordre de genre établi. Il est vrai que ces rappeuses ne sortent pas du cadre hétérosexuel et la mise en scène de leur corps est pensé pour attirer le regard masculin (*male gaze*). Nous pourrions tout de même arguer qu'elles se montrent maîtresses de leurs corps et de leurs propres désirs mais la critique de Patricia Hills Collins pose tout de même une question : ne faudrait-il pas voir la culture populaire comme un espace complexe où se mêleraient contestation et acceptation d'un ordre établi plutôt qu'uniquement un espace de contestation de l'hégémonie ?

¹³⁰ BUTLER Judith (2004), *Le pouvoir des mots : politique du performatif*, Paris : Édition Amsterdam, p. 38.

¹³¹ *Idem.*

¹³² DJAVADZADEH Keivan (2015), *art. cit.*



Image tirée du clip vidéo *Anaconda* (2014) de Nicki Minaj

Cette première partie nous aura donné l'occasion de retracer brièvement une histoire du rap français, d'évoquer ses spécificités esthétiques et de porter notre attention sur des discours contre-hégémoniques provenant d'artistes qui font partie des minorités ethnoraciales et/ou sont issus des classes populaires. Elle nous a permis d'envisager le rap non pas comme un bloc monolithique mais plutôt comme une musique protéiforme où plusieurs esthétiques coexistent et, parfois, s'opposent. C'est ainsi qu'au début des années 1990, moment où les radios diffusent majoritairement des chansons de rap à portée universelle, des fanzines et des artistes font valoir une autre vision du rap comme devant être nécessairement politique. En réalité, les œuvres ne sont pas politiques par essence mais ces discussions amènent l'idée d'une inaudibilité de certains récits. Il a donc été question d'étudier le point de vue de certains artistes sur leur discipline mais aussi de réfléchir quant aux regards extérieurs (des instances politiques, médiatiques et culturelles) portés sur cette pratique. De fait, la scène rap n'échappe pas aux rapports de pouvoir qui traversent l'ensemble de la société mais au lieu de les percevoir de manière verticale et figée, nous privilégions la perspective foucauldienne qui considère le pouvoir comme une entité circulante.

Si les masculinités racisées demeurent subalternes dans les sociétés occidentales, elles sont en revanche majoritaires dans le rap. En France, son assignation à la figure du

“jeune de cité” est devenu hégémonique mais les artistes se sont réappropriés cette définition mettant en valeur la symbolique de la rue pour témoigner de leur prise de distance avec un monde élitiste. Cela montre leur capacité à se constituer en tant que sujet mais participe, dans le même temps, à invisibiliser les rappeuses. Les paroles des artistes masculins sont donc entendues à travers leurs productions et rencontrent aussi davantage d’écho dans les émissions de radio ou les plateaux de télévision... Néanmoins, le rap évolue : de plus en plus écouté, il n’est plus aussi marginalisé qu’au début des années 1980. La pratique se transforme avec la multiplication des plateformes de musique en streaming donnant davantage de possibilité pour diffuser sa musique, sans pour autant garantir que celle-ci sera entendue. Mais malgré l’évolution de la pratique du rap, les artistes féminines demeurent largement invisibilisées. En France, quelques artistes notoires se sont démarquées (Diam’s, Keny Arkana) bien avant l’arrivée des plateformes musicales. Cela dit, l’hégémonie du rap états-unien s’est accompagné d’une hyper-visibilité des rappeuses nord-américaines, en majorité des femmes noires. Ce fait nous a amené à nous interroger sur le cas particulier des rappeuses françaises perçues comme non blanches. Au-delà du fait de leur invisibilisation, qu’en est-il de leur pratique ? Comment se mettent-elles en scène ? Que mettent-elles en avant dans leurs œuvres ? Ceux-ci sont-ils politisés ? Quel(s) regard(s) portent-elles sur le rap et la société dans laquelle elles évoluent ? Qu’en est-il de leur capacité d’agir ? Comment se constituent-elles en tant que sujet ?

II. Une réflexion à partir des prismes épistémologiques du genre et de la race

Pour notre sujet d'étude sur les femmes non blanches qui s'adonnent à la pratique du rap en France, nous sollicitons les prismes épistémologiques du genre et de la race en guise d'outils d'analyse en mobilisant une approche intersectionnelle. Cette perspective a fait l'objet d'une réflexion théorique conséquente. Elle a effectivement été pensée au Centre for Contemporary Cultural studies de Birmingham à travers la théorie hallienne de l'articulation, ainsi que dans les milieux universitaires et féministes états-uniens avec la notion d'intersectionnalité. Nous nous sommes donc demandés quel concept serait-il pertinent de mobiliser pour notre analyse.

A. Une approche intersectionnelle : la mobilisation d'un concept

La pensée intersectionnelle se développe aux États-Unis dans les années 1970. Elle émerge "dans un contexte de prolifération [...] des mouvements d'émancipation luttant contre un seul type de domination"¹³³. En effet, les mouvements féministes majoritairement composés de femmes blanches issues de classe moyenne tendent à unifier les sujets "femmes" ainsi qu'à universaliser les expériences sociales à partir de leur situation. Cet ethnocentrisme les amène à occulter l'expérience des femmes également opprimées par le racisme et à ne tenir compte que de la domination masculine. D'autre part, les mouvements des droits civiques ne pensent aucunement l'oppression de genre et la place des femmes dans leur lutte. Partant de là, les féministes africaines-américaines (Frances Beal, bell hooks, Audre Lorde, Angela Davis, Patricia Hills Collins, Kimberlé Crenshaw...) ont tenu à dénoncer cette marginalisation des femmes noires. Leurs écrits constituent autant de tentatives pour opérer un déplacement, faire des marges le centre et valoriser les conditions sociales et matérielles d'existence des femmes noires issues de classes populaires. La pensée intersectionnelle pallie donc un manque palpable au sein des mouvements sociaux. À travers elle, il s'agit de prendre en considération de multiples oppressions, de réfléchir sur l'imbrication des rapports sociaux de genre, de race, de classe, d'orientation sexuelle, de

¹³³ BILGE Sirma (2010), "De l'analogie à l'articulation : Théoriser la différenciation sociale et l'inégalité complexe", *L'Homme et la société*, 2010/2 (n° 176-177), p. 43-64.

nationalité... (même si, à vrai dire, le triptyque genre-race-classe a davantage été au coeur de leurs réflexions). Le féminisme noir (*black feminism*) a donc contribué à un nécessaire renouvellement théorique au sein des études féministes par la critique de la perspective moniste de la deuxième vague qui postulait “l’existence d’une domination fondamentale dont découlerait les autres”¹³⁴. Néanmoins, les féministes noires font valoir différentes conceptions quant au mode d’articulation de ces rapports sociaux.

Dans “Black Women’s Manifesto ; Double Jeopardy : To Be Black and Female” (1969), déjà évoqué plus tôt, Frances Beal parle du double fardeau d’être femme et noire. Il s’agit là d’une conception additive où les oppressions se cumulent, se superposent. Mais ce principe cumulatif a ses limites. Il a effectivement tendance à réifier les expériences des femmes noires et à ne pas penser l’interaction dynamique des rapports sociaux, contrairement au modèle multiplicatif mis en exergue par Deborah King ou encore bell hooks. L’avantage de cette approche est qu’elle considère la dimension co-constitutive des rapports de pouvoir. Par exemple, le genre peut être engagé dans un processus de fabrication de la race¹³⁵. Nous l’avons d’ailleurs observé dans notre première partie au sujet des débats ayant précédé la loi sur le port de signes religieux en France : cette question débattue en termes de droit des femmes a produit des sujets “racisés”. Mais l’inverse, à savoir la race qui produit du genre, peut être aussi vrai. Cependant, le modèle multiplicatif est également critiquable dans la mesure où il établit une indivisibilité des rapports sociaux. Autrement dit, il ne serait pas possible de séparer le genre, la race et la classe, de les analyser indépendamment l’un de l’autre : “En bout de ligne, ni le modèle additif, ni le modèle multiplicatif n’arrivent à fonctionner dans une perspective capable d’éviter l’écueil de sectionner les axes de domination, de les constituer en catégories isolées, indépendantes, pour ensuite en étudier les interactions”¹³⁶.

En 1991, à la suite de ces travaux, la politologue africaine-américaine Kimberlé Crenshaw popularise le concept d’intersectionnalité à travers l’article intitulé “Cartographie des marges : intersectionnalité, politique de l’identité et violences contre les femmes de couleur”. Celui-ci comporte une étude qui présente les difficultés rencontrées par des femmes non blanches pauvres, battues par leur conjoint et ne possédant pas la citoyenneté américaine.

¹³⁴ *Idem.*

¹³⁵ CERVILLE Maxime, QUEMENER Nelly, *op. cit.*, p. 130.

¹³⁶ BILGE Sirma, *art. cit.*

Les expériences spécifiques de ces femmes sont, de fait, à la croisée du sexisme, du racisme et du classisme et le concept d'intersectionnalité permet d'explorer leur traitement à l'échelle institutionnel¹³⁷. Mais un an auparavant, Patricia Hill Collins proposait une approche théorique plus complexe puisqu'il était question de penser une matrice de la domination dans laquelle s'imbriqueraient quatre domaines interdépendants du pouvoir ayant chacun une fonction particulière : "le domaine structurel [qui] organise l'oppression", "le domaine disciplinaire [qui] la gère", "le domaine hégémonique [qui la] justifie et le domaine interpersonnel [qui] influence le vécu quotidien et la conscience individuelle qui en résulte"¹³⁸. Cette perspective permettait de considérer la domination à l'échelle macro- et microsociale mais le concept de Crenshaw, qui entend valoriser une politique de l'identité intersectionnelle, a eu davantage d'écho dans le monde universitaire. Néanmoins, il a aussi fait l'objet de nombreuses critiques. Pour Kathy Davis, il s'agit d'un "mot à la mode" qui incarne la sempiternelle volonté d'englober toutes les expériences minoritaires. Sirma Bilge déplore un "blanchiment" du concept : celui-ci tendrait de plus en plus à négliger les rapports sociaux de race au profit d'autres rapports de domination. Enfin, selon les théoriciennes *queer*, en rendant les identités perceptibles et énonçables, l'intersectionnalité contribue à les figer, qui plus est, à partir d'expériences face au sexisme, au racisme, au classisme, à l'hétérosexisme, au validisme..., les cantonnant ainsi à la subalternité.¹³⁹ Il faudrait donc repenser l'imbrication des rapports de pouvoir en s'appuyant sur un autre paradigme.

Dès les années 1980, soit bien avant que Kimberlé Crenshaw développe le concept d'intersectionnalité, Stuart Hall réfléchit aux modalités d'interaction entre le genre, la race et la classe mais sa pensée n'a pas traversé les sphères universitaires états-uniennes. Pourtant, la théorie hallienne de l'articulation paraît intéressante parce que beaucoup plus dynamique. Pour la conception de cette théorie, Hall s'inspire de la réflexion de Louis Althusser. Pour le philosophe, la formation sociale constitue un "tout complexe" composé de différentes structures (politique, économique, culturelle) qui sont hiérarchisés en fonction du mode d'organisation social. Dans une société capitaliste, par exemple, la structure prééminente serait l'économique. Althusser parle de "structure à dominante". Les rapports de domination-subordination sont alors surdéterminés par l'économique. Aussi accorde-t-il une

¹³⁷ CERVILLE Maxime, QUEMENER Nelly, *op. cit.*, p. 131.

¹³⁸ HILL COLLINS Patricia (2016), *La pensée féministe noire. Savoir, conscience et politique de l'empowerment*, Paris, Montréal : Les éditions du remue-ménage, trad. de D. Lamoureux, p. 417.

¹³⁹ CERVILLE Maxime, QUEMENER Nelly, *op. cit.*, pp. 131-132.

place particulièrement importante aux pratiques puisque ce sont elles qui forgent les structures. Ancrées dans leur propre historicité, elles les réélaborent de manière cohérente. Finalement, l'intérêt de cette théorie de l'articulation réside dans sa dimension dynamique et conjoncturelle : les rapports de domination ne sont pas figés, ils s'actualisent en fonction de la conjoncture. Seulement, pour Hall, l'économique n'est pas le seul enjeu déterminant : dans les sociétés "capitalistes coloniales ou anciennement coloniales"¹⁴⁰, c'est la race qui représente l'élément structurant. Hall s'inspire également de la pensée d'Ernesto Laclau pour qui "la correspondance entre un groupe social et une idéologie [...] est contingente et non-nécessaire"¹⁴¹. Autrement dit, la rencontre entre une idéologie et un groupe social peut ou ne peut pas se produire. La contingence constitue un autre apport important de cette théorie puisqu'elle permet finalement de penser la complexité, les éventuelles contradictions, au sein d'un groupe. Il serait donc, selon nous, intéressant de mettre en application une approche intersectionnelle qui s'appuie sur l'articulation pour notre objet d'étude.

B. Hypothèses et questionnement

En tant que produit culturel populaire, le rap est souvent uniquement compris comme un genre musical contestataire, un espace d'expression qui tend nécessairement vers une opposition des normes et des valeurs dominantes. Aussi se donne-t-il à voir comme un univers éminemment masculin puisqu'il accorde une place prépondérante aux hommes, et en particulier aux hommes non blancs. Nous partons donc du postulat que dans le rap français, le rapport de domination de genre pèse davantage que celui de la race : les rappeuses racisées rencontreraient des difficultés spécifiques du fait d'être perçues en tant que femmes, en tant que femmes noires, des difficultés auxquelles elles n'auraient probablement pas fait face si elles avaient été perçues comme hommes. De ce fait (et c'est là que réside notre seconde hypothèse), elles adhéreraient partiellement à certaines normes et valeurs présentes dans ce genre musical. En somme, nous pensons qu'elles tendraient à adapter le rap, à faire en sorte qu'il leur corresponde davantage.

Entendu que nous avons affaire à un groupe hétéroclite avec des parcours différents, il convient d'analyser ce groupe à l'aune de son hétérogénéité. L'objectif de notre étude

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 128.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 127.

consiste alors à recueillir les divers points de vue de ces rappeuses défavorablement racialisées, à saisir la manière dont elles se positionnent au sein de cet écosystème perçu comme masculin. Nous serons tenues de questionner leur pratique du rap en tenant compte de leur vision du monde, de ce qu'elles racontent dans leurs textes et de la manière dont elles les expriment. Cela nous permettra de répondre à la question suivante : comment les rappeuses non blanches se créent-elles une place dans le milieu du rap français ?

C. Méthode

Afin de répondre à cette question, nous avons mené une enquête qualitative par entretiens semi-directifs, leur laissant la liberté de s'exprimer pleinement sur les questions que nous leur posons. Nous avons donc élaboré un guide d'entretien comprenant au total 31 questions classées en 5 parties : une présentation de l'artiste, suivie par son parcours afin de connaître ses références musicales, ses motivations ou encore les schémas de production privilégiés ; ses œuvres, qui nous ouvre une possibilité d'analyse sur sa performance, sa conception du rap ou encore ses convictions ; sa sociabilité nous donnant l'occasion d'en savoir davantage sur l'environnement social dans lequel elle évolue et enfin, pour terminer, une partie sur la visibilité permettant d'aborder ses opinions sur les femmes non blanches dans les médias en général et dans le rap en particulier ainsi que ses stratégies pour se rendre visible.

L'étape suivante a consisté à rechercher et concevoir un corpus de rappeuses. Nous avons donc consulté différentes ressources : l'ouvrage *Fly girls, Histoire du hip-hop féminin en France* co-écrit par la rappeuse Sté Strausz et le journaliste Antoine Dole¹⁴² ainsi que les sites web Booska-P.com et Madame Rap, en commençant par cette dernière. Né en 2016 sur une initiative de la journaliste Éloïse Bouton, ce média associatif en ligne est la seule plateforme française dédiée à la visibilité des artistes féminines et LGBT+ dans le rap. Le site Booska-P.com met surtout en avant des artistes masculins ou des chanteuses. Nous y avons néanmoins retrouvé deux rappeuses déjà présentes sur Madame Rap. Quant à l'ouvrage, il s'inscrit dans une démarche de mise en valeur des pionnières du mouvement hip-hop dans sa globalité. Il nous a tout de même permis d'ajouter une artiste à notre corpus (la rappeuse Gen-Si). Celui-ci est donc en majeure partie constitué de rappeuses trouvées sur

¹⁴² DOLE Antoine, Sté Strausz (2010), *Fly girls, Histoire du hip-hop féminin en France*, Paris : Au diable vauvert.

Madame Rap. L’outil fournit un répertoire des artistes “par nom” ou “par pays”. Nous avons privilégié cette seconde option, plus adaptée à notre recherche, en nous arrêtant sur la France. La plateforme recensait 223 artistes. Cependant, la liste que nous avons découvert n’est pas figée puisque la journaliste poursuit ce travail de recensement au fil du temps en faisant, au préalable, une prospection sur les réseaux sociaux ou en étant directement contactée par les artistes qui souhaitent avoir davantage de visibilité¹⁴³. Il convient donc de préciser que le comptage et la sélection ont été effectués à une date précise, le 03 février 2020, et que la liste ne comprend pas le même nombre d’artistes au moment où nous écrivons.

Au fur et à mesure que nous parcourions cette liste, nous nous sommes aperçues que la conception du corpus n’irait pas de soi. Chaque artiste a sa propre fiche de présentation qui contient notamment des éléments visuels (une photo et un clip vidéo) ainsi que les mentions “France, Rappeuses” ou “France, Rappeuses, Queer / LGBTQ+”. Cela signifie que certain.e.s rappeur.se.s peuvent éventuellement se considérer non-binaires (c’est-à-dire qu’il.elle.s ne se reconnaissent ni comme hommes, ni comme femmes) et/ou faire partie d’une minorité sexuelle. Mais, de fait, la conception du corpus nous imposait de désigner tel ou telle artiste comme homme ou femme. Autrement dit, nous étions conduit à jouer le jeu de l’assignation de genre, à gommer la complexité de la non-binarité, à faire comme si le genre constituait une entité fixe alors que, comme Judith Butler a pu le montrer, il s’agit d’une construction sociale : le genre “n’est ni la conséquence directe du sexe ni aussi fixe que ce dernier ne le paraît”¹⁴⁴. C’est ainsi que nous avons éliminé sept artistes identifiés comme hommes : Lomepal, Hyacinthe, Prince Waly, B.F.G, Darkksun et les rappeurs trans Yosoji Nobodi (anciennement Pand’Or) et Sasha. Toutefois, lorsque nous étions troublées à la vue d’un artiste, nous allions chercher des indices : d’autres supports visuels (photos, vidéos qui engagent là encore notre point de vue) mais aussi les paroles de leurs chansons. La langue française étant particulièrement genrée, nous pouvions, par exemple, prêter attention aux adjectifs utilisés pour se qualifier. À ce moment-là, nous étions attentif à la manière dont l’artiste se définissait. Ce faisant, nous avons conservé les rappeuses investies dans la performance de la féminité mais aussi celles qui, à travers leur apparence physique, jouent la masculinité sans pour autant se définir comme homme. Ce compromis nous permettait finalement de

¹⁴³ Entretien réalisé le 18 février 2020 avec Éloïse Bouton, fondatrice de Madame Rap.

¹⁴⁴ BUTLER Judith (2006), *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l’identité*, Paris : La découverte, p. 67.

réintroduire de la complexité, de considérer les multiples performances de genre, la richesse des profils, des expériences et des récits au sein du groupe étudié et de les comparer.

Cependant, distinguer un groupe de rappeuses non blanches n'allait pas non plus de soi. En effet, à partir de quels critères peut-on identifier une personne comme étant "non blanche" ? Jean-Luc Bonniol parle d'identité raciale pour "rendre compte d'une altérité interne à un corps social"¹⁴⁵. Celle-ci se perçoit par le biais de marqueurs, c'est-à-dire de traits distinctifs "reconnus et retenus par les usagers comme symboles de l'altérité"¹⁴⁶. De fait, le processus de racialisation s'appuie sur plusieurs indices. En premier lieu, la perception visuelle qui permet de repérer les individus à partir d'indices phénotypiques (la couleur de peau, la texture des cheveux, les traits du visage...). Il a donc fallu opérer ce processus de production raciale en observant les photos présentées pour chacune des artistes ce qui s'est avéré aussi fallacieux que d'établir une opposition binaire femmes / hommes puisqu'il pouvait y avoir des confusions, un fait dont nous avons pris conscience au moment de préparer ce corpus : la "pensée raciale se heurte en fait de manière permanente à l'imprécision de l'apparence"¹⁴⁷. Même si nous n'avons pas éprouvé de difficulté particulière à reconnaître les artistes noires en tant que minorités raciales, il n'en n'allait pas de même pour celles dont l'apparence physique se rapprochait du modèle phénotypique caucasien (couleur de peau claire, texture de cheveux lisses, traits fins...). Pour certaines d'entre elles, nous étions donc en proie au doute. Par conséquent, la perception visuelle constitue un premier indice mais ce n'est pas suffisant. Le nom d'un individu peut constituer un autre indice racialisant, toutefois nous ne disposions que des noms d'artiste. Nous sommes donc allées, là encore, à la recherche d'autres indices : des éléments visuels mais aussi et surtout une attention particulière prêtée aux descriptifs sur les profils socio-numériques ainsi qu'aux paroles de leurs chansons (la rappeuse pouvait y revendiquer ses racines ou utiliser une autre langue). C'est le cas, par exemple, de la rappeuse Moon'A qui déclare être marocaine dans le morceau "Blanco Griselda" (2016), de Uzza qui utilise des mots arabes dans ses freestyles ou encore de PunchLyn qui valorise le drapeau algérien sur ses photos. Ainsi, nous avons retenu les rappeuses dont l'appartenance aux minorités ethnoraciales n'est peut-être pas évidente de

¹⁴⁵ BONNIOL Jean-Luc (2007), "Racialisation ? Le cas de la colorisation coloniale des rapports sociaux" [en ligne], *Faire savoirs, Sciences humaines et sociales en région PACA*, n°6, mai 2007, pp. 37-46. Disponible sur : http://classiques.uqac.ca/contemporains/bonniol_jean_luc/racialisation/racialisation_texte.html

¹⁴⁶ *Idem.*

¹⁴⁷ *Idem.*

prime abord mais qui manifestent une appartenance culturelle associée à une minorité raciale. Ce faisant, nous tenions compte de la manière dont elles se constituent en tant que sujet, tout en gardant à l'esprit qu'il peut y avoir un décalage entre la manière dont elles se définissent et la manière dont elles sont perçues. Dès lors, notre enquête aurait éventuellement permis d'en savoir un peu plus sur leurs expériences sociales.



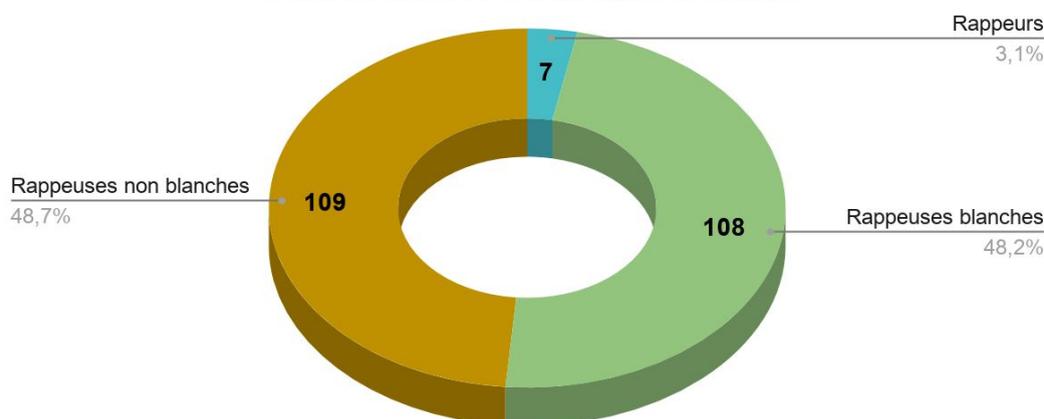
La rappeuse Moon'A © Madame Rap

Sans compter les rappeurs (qui représentent 3,1% du nombre total d'artistes), nous avons identifié 108 rappeuses blanches (dont la part s'élève à 48,2% sur le nombre total d'artistes). Nous nous sommes donc retrouvées avec un premier corpus comprenant un total de 109 rappeuses défavorablement racialisées¹⁴⁸ (48,7%) (graphique n°1). Parmi celles-ci, 53 évoluaient aux alentours de la région parisienne, les autres étant éparpillées en province (30 rappeuses) ou en Outre-Mer (18 rappeuses) et pour les 8 restantes, la région n'est pas précisée (graphique n°2).

¹⁴⁸ En résumé, nous avons dénombré 7 rappeurs (dont 2 blancs) ; 108 rappeuses blanches et 108 rappeuses "non blanches" trouvées sur Madame Rap et 1 rappeuse "non blanche" dans *Fly girls*.

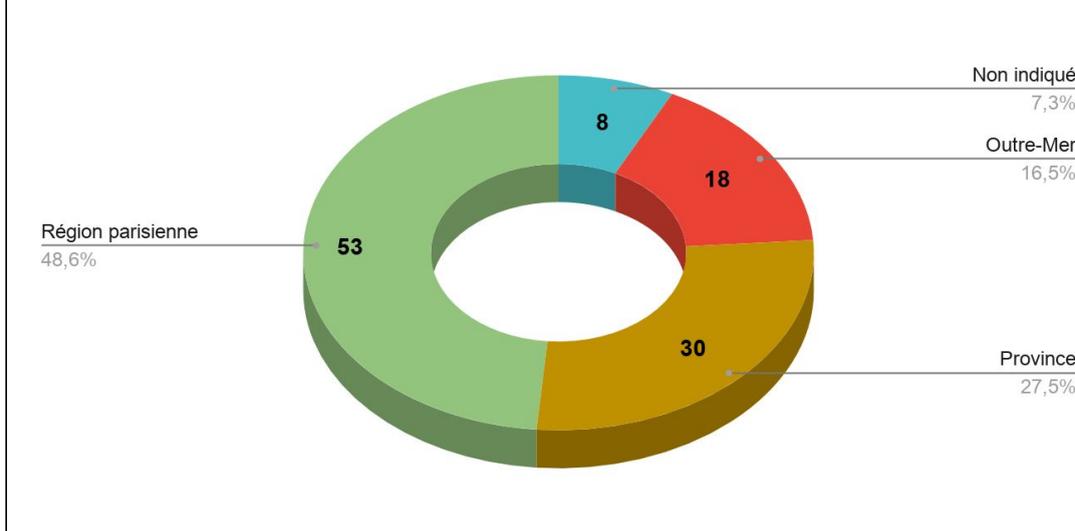
Graphique n°1 : Répartition des artistes de rap selon leur identité de genre et de "race"

Prélèvement de 224 artistes réalisé le 03/02/20



Graphique n°1 : La répartition des artistes de rap selon leur identité de genre et de race

Graphique n°2 : Répartition des rappeuses non blanches en fonction de la région dans laquelle elles évoluent



Graphique n°2 : La répartition des rappeuses non blanches en fonction de la région dans laquelle elles évoluent.

Ces chiffres montrent une pratique du rap plus importante en région parisienne. Il s'agit effectivement de l'un des principaux foyers historiques de développement du rap en France (avec Marseille en province). Étant donné qu'il nous était éventuellement possible de rencontrer les artistes franciliennes physiquement, nous avons finalement choisi de cadrer

davantage notre champs d'investigation en nous focalisant sur ces dernières.¹⁴⁹ Les artistes que nous contactions pouvaient ou non se sentir concernées par notre sujet d'étude puisque dans le message qui leur était adressé, nous indiquions clairement que nous menions une étude sur les productions des rappeuses françaises "racisées" (noires, maghrébines, asiatiques...) en explicitant notre situation d'étudiante et de femme noire intéressée par leurs créations. Ainsi, nous créions un lien de confiance, une connexion, avec l'artiste contactée. Certaines d'entre elles pouvaient alors se reconnaître dans l'interpellation "rappeuses françaises "racisées"". Nous avons d'ailleurs reçu quelques retours plein d'enthousiasme. À titre d'exemple, nous pouvons citer la réponse de la rappeuse Ayelya : "[...] oui avec plaisir Une sœur qui fait des études poussées et qui rédige un mémoire sur ce genre de sujet, je suis obligée d'accepter". Nous supposons alors que celles qui ne se reconnaîtraient pas dans l'interpellation que nous faisons n'effectueraient pas de réponse ou répondraient par la négative. Ce fût le cas de Koundy : "Je me considère pas du tout comme rappeuse" ou encore de Mc Blazée : "je ne pense pas pouvoir vous aider pour vos questions étant plus peintre que rappeuse". La liste élaborée par Madame Rap présente donc quelques failles. Cela peut s'expliquer par le fait que la journaliste est seule à faire ce travail de recensement et qu'elle établit cette liste à partir de critères qui lui sont propres : "J'essaye de mettre en place des critères. Premièrement, je me demande si c'est assez pro. Je regarde s'il y a plusieurs morceaux, si l'univers et les textes sont intéressants... J'essaye d'être objective et de ne pas prendre en compte mes goûts personnels mais comme je suis toute seule, il y a forcément une part de subjectivité."¹⁵⁰ Aussi, sans prétendre à l'exhaustivité, la plateforme a vocation à mettre en avant l'abondance de rappeuses qui existent, entre autres, sur notre territoire. Mais visiblement cela peut nuire à la qualité du répertoire.

Pour terminer, sur les 53 rappeuses franciliennes, 3 n'interprétaient pas leur chansons en français, 9 se sont avérées impossibles à contacter (elles n'avaient ni page sur les réseaux sociaux sous leur nom d'artiste ni adresse mail) et 2 ne se définissaient pas comme rappeuses. Nous avons alors réduit ce corpus à 39 artistes que nous avons contactées. 10 d'entre elles ont répondu positivement à notre demande. Il s'agit essentiellement de femmes noires. Nous nous sommes entretenues avec 9 d'entre elles par téléphone et 1 en face à face.

¹⁴⁹ Malheureusement, la crise sanitaire liée au Covid-19 nous en a empêché. Nos entretiens se sont donc déroulés par téléphone pour la majorité d'entre eux.

¹⁵⁰ Entretien réalisé le 18 février 2020 avec Éloïse Bouton, fondatrice de Madame Rap.

III. Les voix des rappeuses racisées en France

Rappelons quelques chiffres : au moment où nous concevions notre corpus, la plateforme numérique Madame Rap comptait 223 artistes dont 109 rappeuses appartenant à une minorité ethnoraciale. Comme nous l'avons déjà dit précédemment, leur visibilité est moindre comparée à celle des rappeurs. Cela nous amène à nous interroger : comment ce manque de visibilité est-il vécu au sein du groupe concerné ? Aussi, bien que loin d'être le lieu de production des oppressions sexistes, l'épithète "misogyne" reste étroitement associé au rap. Qu'en est-il des expériences de nos enquêtées ? Qu'est-ce qui les motive à s'insérer dans ce milieu ? Quelles valeurs ont-elles intégré ou rejeté ? Comment adaptent-elles cette musique à leur manière ? Comment se mettent-elles en scène ? Ce sont autant de questions auxquelles il nous faudra répondre au cours de cette dernière partie. Pour ce faire, nous proposons dans un premier temps de considérer leurs motivations ainsi que leur façon d'entrer dans le rap, puis nous analyserons leurs positionnements face aux rapports inégalitaires dans ce milieu avant d'aborder la manière dont elles conçoivent leur rap.

A. Leur façon d'entrer dans le rap et les facteurs à prendre en compte pour saisir leurs motivations

1. Le rap, un "refuge"

Dans un premier temps, nous nous sommes intéressés au profil des enquêtées. Il s'agit d'un groupe plutôt jeune puisque leur moyenne d'âge atteint 31,5 ans. Notons également que leur niveau d'études n'est pas élevé : 3 rappeuses sur 10 n'ont pas fait d'études supérieures et 6 d'entre elles ont privilégié de courtes études (c'est-à-dire deux à trois ans). Certaines ont même témoigné leur désamour pour l'école ou ont admis avoir eu des difficultés scolaires : "On va pas se mentir, l'école c'était pas trop ça... Ça ne me plaisait pas. Je préférais écrire ce qui me passait par la tête" - PBL, 21 ans ; "Je n'ai aucun diplôme. Le lycée est devenu un peu compliqué pour moi puisque je suis dysorthographique. En 1ère, c'est devenu plus difficile donc j'ai arrêté." - Wendee, 26 ans ; "Je n'ai jamais aimé l'école. Je n'avais pas beaucoup d'amis, du coup ma mère m'a inscrite à des cours de musique : de solfège, de piano, de guitare... À partir de là, j'ai toujours su que je voulais être artiste. La musique, c'est devenu

mon refuge” - Bounty, 21 ans. Il est intéressant de noter ici l’emploi du terme “refuge” pour qualifier la musique. Celui-ci renvoie en effet à l’idée de sécurité, d’un espace clôt, secret. Cela peut sembler paradoxal si nous considérons que le rap s’est plutôt conçu comme un espace de rébellion en lien avec la rue.

Lors de notre première partie, nous avons eu l’occasion d’évoquer l’enquête menée par Julie Deville sur la jeunesse dans les quartiers populaires : à travers celle-ci, la chercheuse a montré la mise à distance des jeunes filles avec l’extérieur. L’idée qu’elles y étaient en danger était entretenue par l’institution scolaire ou leurs parents. En l’intériorisant, les adolescentes finirent par restreindre d’elles-mêmes leurs sorties. Or, cette appréhension négative peut subsister pour la pratique du rap : “On m’a déjà proposé des soirées rap mais si c’est pour tomber sur des hommes alcoolisés, c’est pas la peine, c’est trop dangereux.” - Wendee ; “Ma mère n’était pas trop chaude pour que j’entre dans le milieu de la musique qu’elle considérait comme malsain” - Bounty ; “Pour ma mère, [...] la musique c’était un monde de débauchés” - Dura, 32 ans. Ainsi, pour des considérations d’ordre morale, les parents de ces deux dernières artistes rechignaient à voir leur fille évoluer dans un monde qu’elles estimaient “malsain”. Pendant l’entretien, la rappeuse Dura a d’ailleurs associé la musique au “monde de la nuit” le qualifiant de “très très sale”. L’entre-soi masculin cultivé dans le rap avec également cette association à l’univers *underground* suggère l’idée que des jeunes filles n’y auraient pas leur place, alors comment expliquer l’emploi du terme “refuge” par Bounty ?

Tout d’abord, si nous reprenons les premières citations que nous avons relevées, il semble que la plupart d’entre elles ne se retrouvaient pas dans les carcans étroits d’un système scolaire excluant. Elles ont donc cherché la reconnaissance ailleurs, sur la scène artistique. Étant donné que le rap est avant tout destiné à être écouté, il offre, pour celui ou celle qui le pratique, une liberté qui permet de dépasser la frontière séparant l’oral de l’écrit, de transgresser les règles d’écriture à la française qui peuvent s’avérer discriminantes. Même si la rappeuse Bounty fait référence à la musique en général en la qualifiant de “refuge”, d’autres ont évoqué cette dimension cathartique, thérapeutique que procure le rap en particulier, par le biais de l’écriture : “pour moi écrire, composer des textes c’était une vraie thérapie.” - Loréa, 42 ans ; “je ne peux pas arrêter [de rapper]. Je continuerai toujours à écrire mes textes. Arrêter les réseaux oui mais pas les textes.” - PBL. Le rap leur apporte donc un certain bien-être. Leur goût pour l’écriture se manifeste bien avant d’entrer dans le rap : “J’ai

écrit mon premier texte à l'âge de 8 ans sur une instru de Lara Fabian. [...] J'ai commencé à écrire avec ma sœur qui était très créative. Après, j'ai pris pris goût à l'écriture" - Dura ; "J'ai toujours écrit et chanté" - Ayelya, 30 ans ; "Quand j'étais adolescente, j'écrivais déjà vite fait." - Rikla, 24 ans ; "J'écris de la poésie depuis que je suis en primaire" - Wendee. La dimension artistique du rap ne doit donc pas être négligée et certain.e.s proches en tiennent compte : "Mes parents n'ont jamais été choqués. Ils ont toujours su que j'avais la fibre de l'écriture." - Ayelya ; "Ils sont contents. J'ai toujours fait de la musique. Les retours ont été positifs [...]" - Neithea, 30 ans. Ainsi, dans ces cas de figure, le rap est regardé comme une musique à part entière impliquant la créativité.

2. Des personnes pour les encourager dans cette voie

En ce qui concerne leur cercle de fréquentation, il faut savoir que la majorité d'entre elles, soit 7 rappeuses sur 10, ont mentionné un ou plusieurs membres de leurs familles faisant de la musique (parmi celles-ci, 2 d'entre elles ont aussi évoqué des amis). Elles ont donc pu être influencée d'une manière ou d'une autre sur la voie artistique, avoir à leur portée un réseau pouvant éventuellement les soutenir ou encore des modèles. Par exemple, la mère de la rappeuse Bounty, qui faisait de la danse et du piano, a inscrit sa fille à des cours de musique. Savannah a évoqué sa grande sœur, également rappeuse ; Dura, ses "trois grands frères qui adoraient le rap". L'un d'eux rappait avec ses amis dans sa chambre : "Il voulait pas que je rentre. J'écoutais par la porte. Les autres rappaient. J'ai dit à ma sœur : "Viens, on fait la même chose mais en mieux"". Cette dernière remarque est intéressante parce qu'elle montre comment l'artiste et sa sœur, alors enfants, ont été exclues d'un endroit. Par mimétisme, elles ont donc voulu recréer un espace à elles en se disant que non seulement elles pouvaient faire "la même chose" mais qu'elles étaient en plus capables de faire mieux. C'est ainsi qu'elle débute avec sa sœur.

Globalement, les enquêtées commencent leur pratique plutôt au moment de l'adolescence (au collège ou au lycée). Elles découvrent leurs influences par le biais de multiples canaux, à une époque où le rap est beaucoup plus accessible que dans les années 1980. Certaines ont fait la démarche d'aller à la recherche de nouveautés musicales (dans les médiathèques ou en achetant directement de nouveaux albums en magasin). Mais le plus souvent les artistes sont découverts à travers les médias traditionnels (la télévision et la

radio), Internet et les cercles sociaux (la famille, les ami.e.s et des connaissances qui peuvent leur suggérer d'écouter tel.le.s ou tel.le.s rappeur.se.s). D'ailleurs, comme Dura à ses débuts, plusieurs d'entre elles ont mentionné des acolytes (Loréa et Ayelya ont évoqué leur groupe, Savannah un "crew", Neithea un collectif, Bounty une "family"...). Ainsi, elles démarrent (et, pour certaines, poursuivent) leur activité sous l'impulsion d'une ou plusieurs autres personnes. Celles-ci ne font pas nécessairement partie de leurs cercles de proches. Par exemple, la rappeuse Neithea a parlé de "cet ami [...] rencontré dans une radio congolaise qui s'appelle Yakala FM. Il a dit que j'avais la voix pour faire du rap". Cette remarque fait écho à l'expérience de Rikla qui a reçu des retours positifs lors d'un concours auquel elle a participé : "On m'a dit que j'avais une jolie voix. Par la suite, j'ai persévéré". Ces compliments ont donc pu les encourager à continuer dans leur lancée. Nous pouvons remarquer que toutes deux ont été spécifiquement louées pour leur voix. Néanmoins, dans le premier exemple, la voix de Neithea n'est pas tant célébrée pour sa beauté : elle reçoit l'approbation d'un ami, qui se pose en prescripteur, en lui disant qu'elle a "une bonne voix" pour rapper. Nous pourrions toujours nous demander ce que cela signifie mais convenons que ce critère établit une norme qui tend à exclure une partie des artistes qui n'auraient pas "la voix" adéquate pour ce style de musique. Dans le second exemple, la rappeuse est félicitée pour la beauté de son timbre, ce qui conduit à nous interroger : ce type de compliment est-il genré ? Autrement dit, les remarques sur la voix sont-elles uniquement décernées aux filles ? Comment les garçons sont-ils complimentés ? L'adjectif "jolie" serait-il utilisé pour qualifier la voix d'un homme ? Ces questions resteront en suspens car elles requièrent une enquête plus large que la nôtre...

3. Une entrée prudente et progressive dans le rap

En ce qui concerne leur manière de s'introduire dans le rap, de nombreux éléments nous permettent d'avancer l'idée qu'elles y entrent prudemment et progressivement. 4 d'entre elles ont d'abord commencé en s'investissant dans le slam ou le chant. Un slam est un poème déclamé à l'oral devant un public (l'absence de musique constitue l'une de ses principales caractéristiques). Or, des rapprochements ont déjà été faits entre rap et poésie¹⁵¹. Ainsi, la parenté entre rap et slam se retrouve dans cette dimension poétique. Pour ce qui est du chant, nous verrons un peu plus tard que pour la moitié d'entre elles, il fait partie intégrante de leur

¹⁵¹ BARRET Julien (2008), *op. cit.*, p. 67.

façon de faire du rap. Ensuite, dans la grande majorité des cas (soit 7 rappeuses sur 10), le rap est une activité secondaire : “Pour faire de la musique, il faut du temps et de l’argent et pour avoir de l’argent, il faut un travail et ça demande du temps” - Wendee. Il est effectivement difficile de vivre de sa musique et ce d’autant plus si l’artiste fait le choix de l’indépendance. En effet, les bénéfices qu’elles peuvent tirer d’une œuvre sont faibles et irréguliers¹⁵². Se lancer dans l’aventure artistique sans appui financier ou, autrement dit, compter uniquement sur son activité musicale comme source de revenus, est un risque que ces artistes ne sont pas prêts à prendre. Enfin, cette insertion prudente et progressive dans le rap, nous l’avons également observé dans leur façon de se révéler au public. À titre d’exemple, citons la rappeuse Dura qui s’est créé un personnage et a pris l’habitude de monter sur scène avec des lunettes de soleil afin de se préserver. Elle forge alors une barrière entre sa personne et le public. Dans la même idée, Ayelya a commencé en interprétant ses textes dans la langue de Shakespeare parce que “c’était plus facile de se cacher derrière des *vibes* en anglais”. En effet, le public ne comprend pas nécessairement les paroles de l’artiste. Celle-ci peut alors divulguer plus librement ses sentiments. À ce moment-là, l’interprétation en français devient un véritable défi. Les rappeuses mettent donc en œuvre divers moyens afin de protéger leur soi intime. Mises à part ces artistes, nous pouvons aussi mentionner l’exemple de la rappeuse MBK DOE qui a dévoilé sa musique tardivement : “Avant mon premier clip, personne ne savait que je rappais”, “J’enregistre mes musiques depuis longtemps. Je les ai gardé pour moi parce que je n’aime pas m’exposer. En 2018, j’ai décidé de faire découvrir ma musique au monde” - MBK DOE, 25 ans. Nous avons ici l’exemple d’une pratique secrète, discrète et amatrice. De fait, historiquement, l’activité artistique féminine a été restreinte à l’amateurisme, confinée à la sphère domestique : les jeunes filles n’étaient pas poussées vers la voie du professionnalisme¹⁵³ (cela peut aussi expliquer le fait que la rappeuse Bounty ait conçu la musique comme son “refuge”). Mais en 2018, un événement déclencheur incite MBK DOE à sortir de l’ombre. Il s’agit d’un voyage en Afrique qui l’a “particulièrement touché. Je me suis sentie coupable de ne rien faire. Alors j’ai voulu faire passer des messages aux jeunes”.

¹⁵² JESU Louis, *op. cit.*, p. 235.

¹⁵³ LESACHER Claire, *op.cit.*, p. 155.

4. Se confronter au public et devenir le centre de l'attention

Nous ne devons donc pas omettre cette capacité d'agir qui réside dans le fait qu'elles se saisissent du rap pour s'exprimer sur ce qu'elles veulent et de la manière dont elles l'entendent. Mais nous reviendrons sur ce point particulier en deuxième sous-partie. Toujours est-il que la scène musicale leur donne la possibilité d'être vues et écoutées, et ce même dans une moindre mesure. À ce titre, elles s'efforcent alors de développer leur présence sur les réseaux sociaux numériques (ce moyen de visibilité a été cité 7 fois, devant la présence sur les plateformes de musique en streaming (3 fois) et la diversification de ses productions afin de toucher plus de monde (2 fois)). YouTube et Instagram sont les réseaux les plus plébiscités parce qu'ils ont été conçus pour héberger des contenus audiovisuels. Cela dit, publiciser sa musique sur un réseau numérique est une chose mais faire face à un public bien réel en est une autre. Cela peut s'apparenter à une épreuve, surtout lorsqu'elles montent sur scène pour la première fois. Beaucoup ont fait mention de leur état émotionnel avant de se produire : état de panique, de peur, de stress qui se répercute sur le corps ("j'avais la gorge sèche" - Bounty ; "J'étais tellement stressée que j'avais 40 de fièvre, j'étais par terre dans la loge" - Wendee) ou leur performance ("j'étais tellement nerveuse que j'ai oublié mon texte !" - Savannah, 24 ans). Elles sont donc en prise directe avec un public qui peut, parfois, ne pas être réceptif à ce qui lui est proposé, voire faire montre d'une certaine hostilité : "Quand j'ai vu tous les mecs de quartier devant moi j'ai eu chaud. En plus, il avaient jeté une bouteille sur l'artiste qui passait juste avant moi [...]. Je me suis dit qu'ils allaient me broyer sur scène" - Dura. Cependant, cette expérience ne se reproduit pas pour l'ensemble des artistes puisque le contexte dans lequel elles se produisent n'est pas le même. Par exemple, l'expérience de Savannah eut lieu dans le cadre d'un cypher¹⁵⁴ remporté à la suite d'un concours "RappeuZ" (mis en place en 2019 par le collectif Call Me Femcee ; il représente également un tremplin pour ces artistes). Dans ce type d'événement, les rappeuses se succèdent et le public n'en n'est pas surpris. Au contraire, il est là pour écouter des artistes féminines. Dans le cas de Savannah, le public que nous supposons être au fait du manque de parité dans le rap, a fait preuve de solidarité en l'encourageant. Les rappeuses peuvent alors compter sur ce type d'initiatives qui entendent les mettre en avant et les aider à avancer : la jeune artiste avait

¹⁵⁴ D'après les explications de la rappeuse, un cypher correspond à une représentation dans laquelle les artistes posent leur voix sur une même instrumentale.

d'ailleurs mentionné un membre du collectif qui s'est arrangé pour l'inviter régulièrement à ces événements afin qu'elle devienne plus à l'aise sur scène. Mais dans les scènes mixtes leur infériorité numérique peut être palpable. Néanmoins, être la seule fille dans un tel milieu peut donner l'impression d'être unique, d'être à part : "J'étais souvent la seule fille dans le quartier. J'étais attirée par cette exceptionnalité" - Dura ; "[...] ce qui m'a donné envie de continuer c'est les yeux des gens qui me regardaient et qui m'écoutaient ! J'étais Dieu à ce moment-là ! (*rires*)" - Wendee. En cet instant, elle devient le centre de l'attention ce qui lui donne cette impression de grandeur, de force, de puissance. À "ce moment-là", l'artiste détient le micro, elle est écoutée, elle ne se vit donc pas en tant que subalterne.

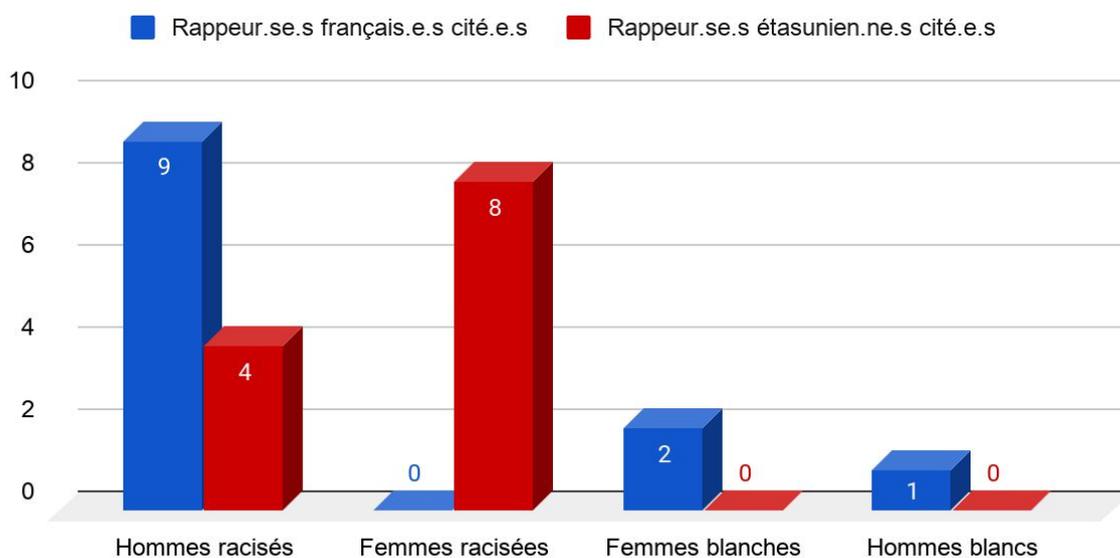
Ainsi, plusieurs raisons poussent nos enquêtées dans la voie du rap. D'abord, leur profil : jeunes, ayant fait peu d'études et ne se retrouvant pas dans les règles qu'imposent l'éducation scolaire légitime, elles se tournent vers la scène artistique. Un choix qui a pu être soutenu par leur entourage (famille, ami.e.s) déjà plus ou moins présent sur la scène musicale ou des tiers personnes qui les encouragent à poursuivre. Aussi, tout au long de leur parcours, elles ne sont jamais seules : elles commencent (et, pour certaines, poursuivent) souvent en étant accompagnées. Un facteur important dans la mesure où cela peut les motiver. Face à leur public, elles deviennent le centre de l'attention, elles disposent alors d'un espace pour porter des messages, faire valoir leur vision du monde. Mais elles se dévoilent prudemment et progressivement. Il y a en effet des risques qu'elles ne sont pas prêtes à prendre, tant du point de vue économique que social. Elles entrent alors discrètement dans une scène rap qui reste majoritairement masculine ce qui nous conduit à affirmer qu'elles y rencontrent des difficultés spécifiques.

B. Face aux rapports inégalitaires : des difficultés spécifiques pour être vues et considérées en tant que rappeuses

Au cours de notre première partie, nous avons eu l'occasion d'expliquer l'inégalité de genre dans le recrutement des artistes de rap. Ce fait est perceptible lorsque nous nous attardons sur les références énoncées par les enquêtées. En effet, parmi les artistes inspirant.e.s qu'elles ont cité.e.s, 12 sont français.e.s. La majorité, soit 11 d'entre elles.eux, font du rap. Dans ce groupe, nous avons dénombré 8 hommes perçus comme non blancs (si

nous considérons l'ensemble des artistes, il y en a 9), 1 homme et 2 femmes perçu.e.s comme blanc.he.s. En revanche, elles ont évoqué 18 artistes nord-américain.e.s, dont 12 investi.e.s dans le rap. Dans ce groupe, nous avons compté 8 femmes noires. Mais si nous tenons compte de l'ensemble des artistes nord-américain.e.s, nous nous retrouvons avec un total de 11 artistes noires (sur 18). En résumé, dans leurs références nord-américaines, nous comptons davantage de femmes noires tandis que, du côté français, ce sont les hommes racisés qui prédominent. Notons également que parmi les références françaises, quelques rappeur.se.s ont été cités plusieurs fois. Il s'agit de Diam's (mentionnée 5 fois), suivie de Kery James (3 fois) ainsi que Youssoupha et Booba (évoqués 2 fois).

Les références rap citées par les rappeuses réparties en fonction de leur identité de genre et de race



Graphique n°3 : Les références rap citées par les rappeuses, réparties en fonction de leur identité de genre et de race.

Comment analyser ces chiffres ? Tout d'abord, outre-Atlantique, les femmes noires sont parvenues à se tailler une place conséquente au sein de la scène rap, y compris dans le *gangsta rap* où la misogynie semble pourtant monnaie courante. Un grand nombre d'entre elles sont visibles (davantage que les rappeuses françaises ou les rappeur.se.s blanc.he.s américain.e.s). Elles se retrouvent donc plus aisément dans le répertoire musical des enquêtées. En France, Diam's est la seule rappeuse à avoir été autant reconnue. Son succès,

jusqu'alors inégalé, fait d'elle un modèle féminin marquant. Le fait que les enquêtées la nomment à de multiples reprises ou citent plusieurs artistes noires américaines, montre qu'elles ont aussi besoin de s'identifier à des artistes qui leur ressemblent : "J'écoute aussi bien des mecs que des meufs. Après comme on nous propose que des hommes, 85% de ce que j'écoute c'est des mecs. Mais avec des meufs on peut se projeter plus facilement" - Rikla. L'assignation du rap français à des espaces publics où règne l'entre-soi masculin (la banlieue, la rue, les associations de quartier) a participé à sa construction genrée et racisée. Par conséquent, leurs références françaises sont en majorité des hommes non blancs.

1. Être une femme dans le rap

Cette inégalité de traitement génère frustration et incompréhension : "Dans le rap, quand t'es un mec c'est plus facile d'être visible. Il suffit juste que t'aies une belle gueule, un bon *flow* et ça y est. Parfois, tu sais que tu peux faire mieux que ces mecs-là mais ce sont eux qui sont les plus visibles" - Bounty ; "Parfois, tu vois des rappeurs, tu te dis que même la dernière des rappeuses peut les surpasser !" - MBK DOE ; "Les femmes ne sont pas beaucoup vues dans le rap en France et je sais pas pourquoi. Le rap est un univers très masculin. [...] Je trouve qu'on en fait beaucoup plus pour les hommes" - Wendee ; "Le rap reste très masculin va savoir pourquoi" - Loréa. Lors de notre première partie, nous avons eu l'occasion d'aborder l'historicité de la minorisation des femmes dans la musique. Ce phénomène est donc général et la journaliste Éloïse Bouton, abonde en ce sens : "Je ne pense pas du tout que les femmes soient moins visibles dans le rap que dans les autres genres musicaux : où sont les femmes dans la musique classique, dans les postes à responsabilité ? Où sont les femmes chefs d'orchestre ? C'est un sexisme systémique." Cependant, pour la majorité des enquêtées, il existe une meilleure parité dans d'autres styles musicaux. Il est intéressant de relever les genres qu'elles invoquent le plus souvent : variété, rock, R'n'B, pop... soit des musiques populaires où les femmes se retrouvent régulièrement assignées à la fonction de chanteuse. D'après Claire Lesacher, cela s'explique par le fait que ce rôle implique une dimension de charme et de séduction du public. La chanteuse renvoie effectivement à un idéal de féminité par sa beauté et sa sensualité¹⁵⁵. Cela dit, dans le rap aussi, rares sont celles qui composent leur musique : parmi les rappeuses que nous avons interrogées, nous en avons compté

¹⁵⁵ LESACHER Claire, *op. cit.*, p. 137.

seulement 3 (ces artistes avaient également déclaré jouer d'un ou plusieurs instruments ; il peut donc y avoir une corrélation entre le fait de jouer d'un instrument et de composer sa propre musique). De fait, comme dans tout autre style de musique, il y a aussi une répartition sexuelle des rôles dans le rap : le *beatmaker* compose la musique et la rappeuse écrit et interprète ses textes. Mais la présence et la mise en lumière des femmes dépend à la fois du style de musique dans lequel elles choisissent de s'investir et du rôle qu'elles revêtent au sein de l'univers musical.

Nous avons tout de même voulu creuser davantage la question des raisons de l'invisibilisation des rappeuses avec nos enquêtées. Celles-ci sont multiples, en effet. Les dernières réponses que nous avons précédemment relevées pointent surtout une inégalité de genre jouant en leur défaveur. Pour la rappeuse Rikla, "dans le hip-hop, c'est plutôt une force de ne pas être blanche". Selon elle, le paramètre racial qui, dans l'espace public, font d'elles un groupe minoritaire, devient un avantage dans le rap. "[Mais] les femmes ne sont pas du tout représentées. Là, ce n'est pas une question de race. C'est plus un problème de sexe". Elle suggère alors que les difficultés qu'elles rencontrent viennent du fait qu'elles sont perçues en tant que femmes. Nous reviendrons plus tard sur la notion du genre comme construction sociale. Toujours est-il qu'il convient aussi d'aborder sa dimension économique et matérielle puisque cela a un impact sur la pratique des rappeuses. Il faut dès lors tenir compte de la répartition sexuée de la charge de travail qui peut entraver leur carrière artistique. En d'autres termes, nous devons considérer le travail domestique non rémunéré qui s'ajoute, par ailleurs, à un emploi : au moment des entretiens, nous l'avons mentionné un peu plus tôt, 7 rappeuses sur 10 avaient un emploi qui n'avait aucun lien avec le secteur de la musique (professeuse de tennis, hôtesse, assistante bilingue en centre d'affaire, conductrice, freelance dans le web-design...) et 2 d'entre elles (Dura et Wendee) étaient interrompues par des enfants. Or, le fait de devenir mère peut avoir des conséquences sur la longévité de leur carrière musicale. Loréa, ancienne rappeuse du groupe 1 Barrio 5 S'pry¹⁵⁶, témoigne ainsi sur les raisons qui l'ont poussé à le quitter : "je me sentais opprimée dans le groupe. C'était très prenant alors que j'avais l'école à côté. [...] J'avais envie de liberté. Ah et j'ai aussi eu mon fils ! Ça m'a un peu freiné. Je me suis un peu calmée". Les femmes cumulent donc une charge de travail conséquente qui a un impact sur leur carrière : "Nous les femmes, on peut rapper mais il y a les contraintes de la famille, des enfants qui entrent en jeu dans la carrière... Donc, [...] c'est à

¹⁵⁶ Connu dans les années 1997-1998, le groupe était également composé d'un rappeur et d'un DJ.

court terme ! [...]. Je pense que c'est ça la problématique. Il y a des rappeurs qui vont au-delà de 40 ans. Kery James et Booba, ils ont plus de 40 ans. Pour les femmes, c'est plus compliqué.” - MBK DOE. Ainsi que le suggère cette dernière artiste, la carrière des femmes dans le rap semble éphémère. Keny Arkana peut néanmoins servir de contre-exemple puisqu'elle fut active de 1996 à 2016. Tout comme Loréa qui, bien qu'elle ne soit plus derrière le micro, anime des ateliers de rap. Cependant, contrairement aux exemples cités par MBK DOE, ces artistes exercent dans l'ombre désormais.

Par ailleurs, elles ne correspondent pas à la figure type de l'Artiste puisque celui-ci prend les traits de “l'homme blanc”. L'article de Marion Dalibert sur la médiatisation du rap montrait une nette différence de traitement des rappeurs blancs, des “bons” rappeurs non-blancs associés à la masculinité hégémonique et des “mauvais” rappeurs racisés correspondant à une masculinité repoussoir car outrancière dans sa performance de l'hétérosexualité. Ces derniers ne sont pas admis dans le rôle de l'Artiste mais la construction sociale et culturelle du genre dissocie aussi les femmes de cet idéal. Certaines témoignent ainsi du mépris dont elles ont été l'objet, comme la rappeuse Bounty qui raconte sa première expérience avant d'entrer en scène : “J'étais très stressée, j'avais la gorge sèche. J'étais la deuxième à passer. En plus, au moment où c'est à mon tour de passer, y a un gars qui me pousse. Je lui dis de faire attention, tu vois, et là il me dit : "Mais moi je suis un artiste ! ", en me regardant de haut en bas. Je lui réponds que moi aussi je suis une artiste...” ; ou encore Wendee qui, faisant part de ses interactions sociales, déclare avoir été l'objet de moqueries : “C'est un monde difficile parce que je suis une femme. On me regarde de haut en bas, on rigole et on me dit : "Bah vas-y rappe ! Montre ce que tu fais ! ””. Le rap français étant caractérisé par une prééminence de modèles masculins, leur légitimité s'en trouve parfois remise en cause. Sur scène, lors des événements mixtes comme les “*open mics*”, elles se retrouvent régulièrement en infériorité numérique : “Y avait des filles mais elles étaient dans le public, pas sur scène”, poursuit Bounty ; “J'avais demandé à mon père de m'accompagner à un concours de hip-hop. J'étais la seule fille... Quand mon père a vu qu'il y avait que des mecs, il s'est dit : "Qu'est-ce que c'est que ça ?!”” - Dura. Le retrait des filles de la scène et, à l'inverse, la présence massive des garçons crée donc un déséquilibre dans le rapport de force : les filles tiennent davantage le rôle de spectatrices (ce qui ne signifie pas qu'il faille en conclure à une forme de passivité de leur part).

Enfin, il nous faut tenir compte de la production. Comme nous l'avons indiqué dans notre première partie, les *majors* ont pour objectif de créer des stars de la musique, autrement leur investissement ne serait pas rentable. Certes, parier sur un artiste (quel qu'il soit) demeure risqué mais le peu de modèles de réussite féminins dans le rap français fait qu'il est encore plus aventureux de miser sur des rappeuses : "J'avais rencontré un mec d'Universal à une conférence. Il m'a dit qu'ils avaient déjà signé une fille mais ça n'avait pas marché alors ils ne veulent plus signer de filles dans le hip-hop. Il a été sincère au moins." - Rikla. Les rappeuses rencontrent d'autant plus de difficultés à enfoncer les portes des maisons de disques que celles-ci peuvent pratiquer une discrimination genrée. La remarque de la jeune rappeuse est donc intéressante à plusieurs titres. D'une part, la *major* citée a tenté une prise de risque en établissant un contrat avec "une fille" qui semble être réduite à son identité de genre et la cause de son insuccès est attribuée à cette dernière puisque, depuis, "ils ne veulent plus signer de filles". Cette faillite condamne alors les autres artistes également perçues comme des filles. Mais étant donné qu'il existe pléthore de modèles de réussite masculins, nous sommes en droit de penser qu'à l'inverse, le genre n'est pas la raison invoquée pour les garçons dont le succès ne prend pas. D'autre part, elle montre que les rappeuses sont vues comme un groupe uniforme. Leurs différentes manières de faire du rap et l'univers qu'elles développent en fonction de leur personnalité ne sont pas prises en considération comme si, finalement, une rappeuse en valait une autre. Cette idée nous l'avons également retrouvée dans l'entretien que nous avons mené avec Wende : "Il y a 2-3 "producteurs" qui m'ont approché [...]. C'est toujours dans leur intérêt à eux et pas forcément le tien. Ils me disaient : "Il n'y a plus de Diam's aujourd'hui et ce que tu fais c'est un peu pareil, tu devrais suivre, la remplacer". Rares sont les rappeuses à avoir acquis le succès et la notoriété de Diam's ce qui fait d'elle en quelque sorte le modèle ultime à atteindre.

2. Être une femme noire dans le rap

Néanmoins, cette artiste n'était pas défavorablement racialisée et certaines enquêtées n'ont pas manqué de nous le faire remarquer : "Celles qui ont bien marché étaient blanches : Diam's, Princess Aniès..." - Loréa. Contrairement à ce qu'affirme la rappeuse Rikla, cette remarque suppose que, pour elles, le fait de ne pas être blanches n'est pas un avantage, que ce paramètre ne joue pas en leur faveur. Pour étayer son argument, Rikla avait avancé l'exemple

d'Eminem qui "a eu du mal au début parce qu'il est blanc" mais l'histoire du rap aux États-Unis n'est pas similaire à la française. En effet, les débuts du rap en France ont vu fleurir des groupes racialement mixtes, phénomène qui n'a pas eu lieu de l'autre côté de l'Atlantique¹⁵⁷. Le fait que le rap soit étroitement associé à la culture africaine-américaine explique les difficultés du rappeur. Mais sur le territoire français, nombreux sont les rappeurs blancs à avoir pu accéder à la notoriété (Akhenaton, Kool Shen, Orelsan, Nekfeu, Vald, Lomepal, Jul, PLK, SCH...). Pour la rappeuse Dura, plus les femmes ont la peau foncée et plus elles ont de difficultés à être visibilisées. Elle avance alors l'exemple des femmes dites maghrébines qui, selon elle, "étaient visibles dans le R'n'B parce que claires de peau". Il est vrai qu'elles connurent un succès considérable dans les années 2000 (parmi elles, nous pouvons notamment citer Kenza Farah, Nadia, Sheryfa Luna, Zaho, Amel Bent...). Karima Ramdani s'est intéressée à ces chanteuses, en montrant qu'elles incarnaient l'idée d'une "intégration réussie en France"¹⁵⁸, symboles par excellence d'une libération sexuelle des femmes, par opposition à la figure repoussoir de "la femme voilée". Mais la remarque de Dura suggère aussi que ces chanteuses ont l'avantage de se rapprocher des critères de beauté occidentaux. En effet, les *majors* cherchent aussi à vendre une image attractive. La beauté étant un élément indissociable de la notion de féminité¹⁵⁹, il paraît indispensable que les femmes soient belles pour vendre. Or, "être belle" signifie répondre à un certain nombre d'exigences esthétiques (telles que la blancheur mais aussi la minceur ou encore la jeunesse) imposées par les sociétés occidentales. L'artiste dénonce ainsi le colorisme (soit, la hiérarchisation des personnes non blanches en fonction du "degré de pigmentation de leur peau"¹⁶⁰) dans l'industrie musicale. Par ailleurs, ses expériences avec les *majors* en témoigne : "Le deuxième contrat qu'on m'a proposé, ils voulaient un visuel très précis [...]. Ils voulaient que je fasse de la chirurgie esthétique : que je refasse le nez, les fesses et un éclaircissement de la peau. On m'a dit : "les peaux noires ça vend pas". J'ai refusé, ils m'ont bloqué de partout". Dans une interview datant de 2018, la chanteuse Aya Nakamura a fait part d'une

¹⁵⁷ MITCHELL Tony, *op. cit.*, p. 14.

¹⁵⁸ RAMDANI Karima (2011), « Bitch et Beurette, quand féminité rime avec liberté », *Volume !* [En ligne], 8 : 2, consulté le 27 novembre 2019. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/volume/2651>

¹⁵⁹ SASSOON Virginie, *Femmes noires sur papier glacé. Les ambiguïtés de la "presse féminine noire"*, Thèse de doctorat, Information et Communication, sous la direction de Rémy Rieffel, Paris : Ecole doctorale des sciences économiques et gestion, sciences de l'information et de la communication, 2011, pp. 96-97.

¹⁶⁰ NDIAYE Pap (2008), *La condition noire, Essai sur une minorité française*, Paris : Éditions Calmann-Lévy, p. 104.

expérience similaire¹⁶¹. Il ne faut donc pas négliger la dimension raciale de la question de la visibilité dans le domaine musical : les femmes noires font face à des arguments bien spécifiques pouvant freiner leur carrière (cela dit, il peut en être de même des femmes dites maghrébines qui portent le foulard et, dans ce cas, s'éloigne de cet idéal occidental : l'exemple de Mennel Ibtissem, ancienne candidate du télé-crochet "The Voice", le prouve). Sans oublier l'hypersexualisation historique de leurs corps, dont l'imaginaire colonial a attribué une sexualité débridée (la figure de Saartjie Baartman, Sawtche de son vrai nom, surnommée "la Vénus Hottentote", en est le symbole¹⁶²). Or, dans le rap, cette image reste associée aux femmes noires à travers la figure de la "bitch" : "dans le rap, il faut être une pute quand t'es noire. À la différence des blanches comme Diam's." - Wendee. Nous reviendrons un peu plus tard sur la manière dont elles composent ou non avec cette image.

Sur les 10 rappeuses interrogées, 7 ont déclaré avoir déjà voulu arrêter de rapper. Parmi les raisons invoquées, nous retrouvons le cumul des tâches, la remise en cause de leur légitimité artistique, les refus qu'elles doivent essuyer lorsqu'elles tentent d'approcher des maisons de disque ou d'éventuels partenaires ce qui engendre de la démotivation et "l'impression que parfois tu fais tout ça pour rien" - Rikla. "[Mais] après ça passe", poursuit la rappeuse. Ainsi, les difficultés spécifiques qui se présentent à elles ne les empêchent pas de s'adonner à leur passion, au contraire : "Je vais pas me dire "oui mais je suis une fille...". J'ai pas le temps de ça !" - MBK DOE. De plus, parmi celles qui exercent un métier n'ayant aucun lien avec le rap (soit 7 d'entre elles), 6 veulent, avec certitude, en faire leur profession et 1 le perçoit comme une option envisageable. Nous nous sommes donc demandés : quelles valeurs les attirent dans le rap ? Que rejettent-elles ? Comment adaptent-elles ce style de musique afin qu'il leur corresponde davantage et avec quelles intentions ?

¹⁶¹ CSTAR, "Aya Nakamura : "On m'a demandé de m'éclaircir la peau" | INTERVIEW #ASKIP", publiée le 30 novembre 2018. Consultée le 25 juillet 2020. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=KDconwucp38>

¹⁶² Au début du XIXème siècle, son corps était exposé en cage dans les cabarets européens. Ses restes ont été exposés au Musée de l'Homme jusqu'en 2002. SASSOON Virginie, *op. cit.*, p. 104.

C. De l'adhésion à l'adaptation : façonner un rap à son image

Au cours de l'enquête, nous avons observé que le groupe étudié adhère partiellement aux normes et valeurs prônées dans le rap. Autrement dit, elles n'adhèrent qu'à certaines d'entre elles. Mais par "partiellement", nous entendons aussi le fait que les enquêtées n'adhèrent pas unanimement à celles-ci. De plus, nous avons également eu l'occasion de noter que le fait d'adhérer à une norme ou une valeur ne détermine en rien leur manière de faire du rap. Dès lors, comment les rappeuses conçoivent-elles leur rap ? C'est la question qui nous occupera au cours de cette sous-partie.

1. Une adhésion partielle aux normes et valeurs prônées dans le rap

a. L'indépendance et l'authenticité

Au sein du groupe étudié, 9 artistes ont déclaré autoproduire leur musique. Ce n'est pas le cas de la rappeuse Dura qui a déjà eu l'occasion d'être prise en charge par des labels indépendants, comme le label anglais Vintage Music¹⁶³ ou Nouvelle Donne. Elle a également déclaré recevoir de nouvelles propositions de signature et être entourée d'une petite équipe (une styliste et une personne chargée de la communication web). Toujours est-il que l'autoproduction domine chez les enquêtées. Pour la grande majorité d'entre elles, ce mode de production est un choix de conviction. En d'autres termes, elles revendiquent leur appartenance au réseau *underground*, ne souhaitent pas procéder autrement et ne tentent pas de le faire : "[...] ça ne m'intéresse pas de faire de mon rap un *business*" - MBK DOE ; "Je ne suis pas dans un label, je suis indépendante et pour l'instant je souhaite le rester [...]" - Savannah ; "Je n'ai pas tenté d'intégrer un label. Ça ne m'intéresse pas de signer"- PBL.

Attardons-nous sur leurs arguments, les raisons qui font qu'elles préfèrent opter pour l'autoproduction : "je n'ai jamais essayé [de signer] parce que pour moi ça me paraissait trop impossible d'y arriver, je n'avais pas envie d'envoyer des maquettes et qu'on me claque la porte au nez" - Bounty. Le milieu de la production musicale est ici considéré comme hermétique, exigeant et peu accueillant. D'ailleurs, ce sujet avait déjà été abordé par Karim Hammou dans son *Histoire du rap en France* : le chercheur avait suivi les débuts jonchés

¹⁶³ L'artiste a déclaré avoir vécu deux ans en Angleterre.

d'obstacles de Donkichoc. Devant l'inaccessibilité des *majors*, le rappeur s'était tourné vers des labels indépendants mais sans plus de succès¹⁶⁴. En effet, ces acteurs développent un nombre limité d'artistes. Celles et ceux qui aspirent à la professionnalisation et entament des démarches pour établir un contact, faire écouter leurs maquettes ou obtenir des conseils se voient opposer l'argument du manque de temps ou de budget : "J'ai fait quelques démarches mais sans résultats concrets. On me disait que le label était complet. Ils n'avaient pas le temps, l'énergie ou le budget pour développer quelqu'un d'autre" - Rikla. Ce dernier commentaire montre que l'autoproduction n'est pas toujours un choix. Ne parvenant pas à intégrer un label, cette dernière rappeuse se voit contrainte, pour le moment, d'opter pour l'autoproduction. Mais il s'agit de la seule artiste (parmi les 9) à avoir l'intention de quitter ce mode de production.

En revanche, Bounty préfère se prémunir des sentiments de rejet et de perte de confiance en soi (ou en son projet) qui peut accompagner un refus. Comme Neithea avec Nouvel Ordre Musical et Loréa avec Moonlight Cardinal, elle prend l'initiative de créer son propre label indépendant, la Bounty Family : "Le label aura deux ans d'existence au mois de mars [2020]. Je produis une artiste qui s'appelle Kalala et je fais sa promotion parce qu'elle a du talent" - Bounty. Ainsi, en créant leur propre label, les rappeuses ouvrent des possibilités pour d'autres artistes féminines. Pendant les entretiens, plusieurs d'entre elles nous firent part de ce qu'elles avaient pu accomplir sans avoir eu à intégrer un label : des premières parties de concerts, des apparitions dans des émissions de télévision, la réalisation de clip vidéos, l'obtention de prix... Ce sont autant d'éléments qui montrent et servent à démontrer leur légitimité dans le milieu du rap : "On voit que signer dans une *major* c'est pas une fin en soi, même au contraire" - Ayelya. Ajoutons tout de même que la plupart ont déjà été approchées par des productions mais celles-ci ont été accueillies avec réticence par les rappeuses, soit parce qu'elles les jugeaient peu sérieuses (PBL) ou bien qu'elles ne voyaient pas leur intérêt dans la transaction proposée (Wendee). De plus, l'autoproduction leur confère une liberté de création qu'elles ne sont pas prêtes à abandonner : "[...] j'appréhende le fait qu'on m'impose un style qui ne me correspond pas." - Savannah ; "j'ai des conditions qui ne sont pas négociables. Après, je ne suis pas fermée aux propositions. [...] C'est juste que j'ai décidé de montrer mon rap au public, il faut que ce soit respecté" - MBK DOE. En signant dans un label ou une maison de disques, les rappeuses craignent une dénaturation de leurs œuvres, de

¹⁶⁴ HAMMOU Karim, *op. cit.*, pp. 213-214.

leur style musical. Or, le rap *underground* est promesse de liberté de création et d'expression. Elles sont alors en mesure de maîtriser ce qu'elles produisent. D'après Manuel Boucher et Stéphanie Molinero, "le rap indépendant se structure autour de deux grandes idées : la sauvegarde de la créativité et de la diversité artistique d'une part et, d'autre part, le maintien d'une attitude critique et rebelle face au système social (dont les industries et les institutions culturelles font partie)"¹⁶⁵.

Néanmoins, le revers de la médaille est qu'elles restent cantonnées à une pratique amatrice. Leur visibilité demeure limitée pour une charge de travail plus importante puisqu'elles doivent quasiment tout faire par elles-mêmes. Or, certaines tâches comme le maintien de la présence sur Internet et les réseaux sociaux, la fédération et l'animation d'une communauté... requièrent des compétences, du temps et une certaine régularité : "Et puis il faut maîtriser les réseaux. C'est pas pour ça que je fais de la musique. Je ne me suis jamais dit qu'il fallait maîtriser Twitter pour faire de la musique." - Wendee ; "On est là pour créer pas pour montrer le nombre de *followers*" - Ayelya ; "je ne me vois pas faire la guignole tous les jours pour avoir plus de vues [...] je sais que le talent ne suffit pas. Il faut un personnage public qui soit sur Snap' tous les jours. Ce n'est pas intéressant mais ça fait partie du métier." - MBK DOE. Ces rappeuses marquent une distance vis-à-vis des réseaux sociaux : elles estiment que leur rôle et leur savoir-faire se limite à la création musicale. Rappelons que la plupart de nos enquêtées ont mis du temps à dévoiler leur pratique ou ont débuté aux côtés de proches, d'amis... (ce qui peut procurer un sentiment de sécurité). En ayant cela à l'esprit, nous pouvons mieux comprendre cette réticence à exposer ainsi sa personne, son intimité, sur la scène publique. Pourtant, elles peuvent le faire à travers leurs textes (nous y reviendrons) mais elles considèrent que cela relève d'une démarche artistique, contrairement au fait de se montrer sur les réseaux socionumériques. Cela dit, comme le fait remarquer la dernière artiste, la présence numérique constitue une partie intégrante du métier. Elle est désormais indispensable pour tout artiste qui souhaite que le public prenne connaissance de ce qu'il ou elle produit. Il s'agit là d'un moyen de créer du lien avec celui-ci, de faire en sorte que les auditeurs s'attache à leur personnage. En d'autres termes, c'est une manière de se raconter et donc de se vendre. À l'inverse de la rappeuse Dura, elle ne délègue pas encore cette tâche qui est d'autant plus lourde qu'elle doit être rigoureuse. Or, au vu des dernières remarques que nous avons citées, il apparaît qu'elles la considèrent comme vaine,

¹⁶⁵ MOLINERO Stéphanie, *op. cit.*, p. 46.

superficielle : elles sont “là pour créer”, pas pour “faire la guignole” afin de gagner en popularité. La première tâche est perçue comme noble tandis que la seconde est vue comme ingrate. Cela montre aussi leur adhésion à une autre valeur : l’authenticité.

D’après leurs déclarations, cela peut passer par l’apparence : “Je restais assez proche de ce que je portais au quotidien” - Loréa ; “J’essaye d’être la plus naturelle possible [...]. On n’est pas là pour vendre du faux” - Ayelya ; “J’ai un look confort, je ne me prends pas la tête. [...] J’ai toujours les cheveux détachés [...] là en plus, ils sont au naturel” - Rikla ; “je m’habille comme ça dans la vraie vie” - MBK DOE. Il s’agit donc de valoriser le vrai. Cela peut également passer par leurs œuvres : “J’essaye au maximum de parler de ce que je vis réellement.” - Bounty. Comme nous l’avons mentionné un peu plus tôt, il peut y avoir une volonté de partager un récit de soi : la vie personnelle et les proches sont des sujets qui sont revenus le plus souvent au cours de nos entretiens (soit 3 fois). Pour ces rappeuses, il n’est pas question de raconter une vie fictive, fantasmée, de mettre en scène un personnage (cependant, précisons une fois de plus que cette façon de faire ne concerne pas l’ensemble des enquêtées). Il s’agit de parler de la vie réelle, ou du moins de ce qui s’en rapproche, notamment dans le but de faire passer un message : “il y a ceux qui rappent pour avoir le million et ceux qui rappent pour faire passer un message et je fais partie de ceux-là.” - MBK DOE.

b. Le rap politisé, un modèle

Outre les sujets personnels (liés à sa propre vie, ses proches, ses émotions, ses expériences) ou ceux qui traitent de l’individu (amour de soi, relation avec soi-même), les rappeuses abordent également dans leurs textes des sujets relatifs à la société dans laquelle elles évoluent (ou ont évolué¹⁶⁶) : le racisme, la précarité, la cause des femmes (évoqués 2 fois au cours de nos entretiens) ; la guerre¹⁶⁷ et le monde du travail (mentionnés 1 fois). Enfin, nous avons aussi relevé des thèmes universels : l’amour, les relations humaines (évoqués 2 fois) et la fête (1 fois). Le spectre des sujets abordés est donc assez large. Notons tout de

¹⁶⁶ Il ne s’agit pas toujours de la société française postcoloniale.

¹⁶⁷ Ce dernier sujet a été évoqué par Neithea. La rappeuse de 30 ans faisait référence à la guerre au Congo, pays dans lequel elle a grandi (la première eut lieu de 1996 à 1997 et la seconde de 1998 à 2003).

même une forte prégnance de la thématique individuelle avec de nombreux sujets qui sont revenus le plus souvent.

Cela dit, la définition du rap comme musique engagée est en grande majorité admise. En effet, 8 rappeuses sur 10 déclarent qu'il y a une compatibilité entre rap et engagement militant : "pour moi, le rap est engagé à la base" - Bounty ; "C'est important de faire ouvrir les yeux aux gens" - Neithea ; "Qui peut prétendre faire du rap sans prendre position ? C'est un genre de musique contestataire, résistant et moi j'ai écouté que ça" - Ayelya. Comme nous l'avons évoqué en première partie, le rap n'est pas tenu d'être politisé mais elles acceptent cette définition essentialiste qui cantonne ce genre musical à la contestation d'un ordre établi. Cette vision s'accompagne d'un rejet du rap *mainstream*, apolitique : "le rap c'est un engagement militant. Avant quand j'étais ado, j'écoutais du rap, j'avais envie de changer le monde. Aujourd'hui, rien du tout : c'est je vais en boîte, je fume, je bois de l'alcool... Ça n'a aucun sens" - Wendee ; "aujourd'hui ça parle essentiellement d'armes, de filles, d'argent. Moi je faisais du rap "conscient". Les textes d'aujourd'hui sont moins importants [...]. Aujourd'hui, c'est de la trap [...] Moi je suis membre de la Zulu Nation. Aujourd'hui, le rap ce n'est plus ces valeurs-là." - Loréa ; "J'écoute aucun rappeur français actuel. J'écoute essentiellement les anciens (Kery James, Youssoupha...)" - Bounty. Dans ces paroles, nous comprenons que la manière dont le rap a pu évoluer ne leur convient pas. Nous pouvons également y déceler une dichotomie simpliste entre ce qui se faisait par le passé et ce qui se fait à présent, entre le rap politique d'hier et le rap apolitique d'aujourd'hui. Cela revient, selon nous, à négliger toute autre forme d'engagement qui existerait en dehors des textes. Pourtant, Loréa et Bounty sont elles-mêmes engagées autrement que par le biais de leurs productions musicales puisqu'elles mettent en place des ateliers de rap ; Bounty avait aussi déclaré faire des *featurings* avec des rappeuses par conviction, parce qu'il est important pour elle de soutenir les femmes dans le rap... Cela revient aussi à omettre leurs propres productions (ou celles de rappeuses un peu plus connues comme Chilla, par exemple, qui peut proposer des morceaux politisés). Elles ont donc tendance à idéaliser une époque, un genre, tout en disqualifiant le second pour des raisons morales puisque, dans leurs réponses, elles dénoncent le mode de vie déviant prôné dans le rap "d'aujourd'hui". En d'autres termes, elles désapprouvent l'hégémonie du *gangsta rap* qui s'est aussi développé en France et dont les images paraissent surplombantes. Comme Loréa, plusieurs d'entre elles ont également mentionné la trap, un courant du rap qui prend racine dans le sud des États-Unis avec le *Dirty*

South. Ce sous-genre se caractérise par des sonorités percussives (avec, par exemple, une mélodie principale, un fort usage du *kick* de la boîte à rythme qui sert à produire des sons de batterie, des lignes de basse ou tout autre percussion ; la boîte à rythme TR-808 est fréquemment utilisée pour produire des *sub-bass* c'est-à-dire des basses très graves)¹⁶⁸. Ces sonorités accompagnent des paroles parfois très crues et violentes. D'après Hyacinthe Ravet, les instruments de musique font appel à un imaginaire genré et ceux qui engagent le corps sont attribués au domaine du masculin.¹⁶⁹ De fait, avec ses sonorités graves et percutantes, la trap peut être associée à un univers masculin. Or, les enquêtées ne sont guère attirées par ce courant musical : “la trap ne me va pas trop” - Wendee ; “Je ne me retrouve pas dans la trap. Je peux poser sur de la trap mais ce n'est pas mon truc. Moi mon rap c'est pas du rap de la *street*, c'est du rap panafricain !” - MBK DOE. La trap est comprise dans ce “rap d'aujourd'hui” dans lequel elles ne se reconnaissent pas. Elles prennent donc leur distance vis-à-vis de ce sous-genre qui est très répandu aux États-Unis comme en France.

Pour Wendee et MBK DOE, le rap a pour fonction de transmettre des messages, des expériences à un public cible (les jeunes en général pour la première, les jeunes afrodescendant.e.s pour la seconde) dans le but de les conscientiser sur un sujet qui pose problème. La moitié d'entre elles déclarent faire principalement du rap “conscient” et 2 rappeuses disent faire des morceaux “conscients” sans pour autant rester cantonner à ce style. En réalité, dans leurs œuvres, la plupart des enquêtées se détachent de cette injonction à l'engagement et ce même parmi celles qui déclaraient déplorer une dépolitisation du rap et/ou qui affirmaient que rap et engagement allaient de pair, voire même parmi celles qui déclarent faire du rap “conscient”. Elles font donc aussi le choix de désobéir à cette règle pour développer autre chose, un rap plus libre, plus personnalisé.

2. “Moi mon rap c'est pas du rap de la *street* !” : des créations adaptées à leurs images et à leurs envies

¹⁶⁸ RIFFX, “Trois minutes pour faire de la trap avec SEEZY”, publiée le 13 décembre 2018. Consultée le 15 juin 2020. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=jmDyY2KQgOg>

¹⁶⁹ Les couilles sur la table, “En musique, les hommes donnent le “la”” avec l'intervention de Hyacinthe Ravet, publié le 31 octobre 2019. Consulté le 02 novembre 2019. Disponible sur <http://www.deezer.com/episode/62278582>

Dans cette dernière sous-partie, il s'agira d'explorer la manière dont elles s'éloignent du rap tel qu'il a été défini autant par les rappeurs que par les industries musicales, afin de proposer des créations plus personnelles, plus originales. Tout en considérant le fait que nous ayons affaire à un groupe hétérogène, nous interrogerons leur performance de genre et plus largement la façon dont elles valorisent ou non leur appartenance à un groupe (minorité de genre, ethnoraciale...) ou à un mouvement social.

a. D'un rap "conscient" à un rap hybride

À travers leurs textes, certaines rappeuses font le choix de valoriser leur identité culturelle ou leurs expériences sociales particulières : "Avant, je faisais surtout de *l'egotrip* mais ça c'est quand j'étais plus jeune [*rires*]. Depuis que j'ai connu ma première expérience raciste, je fais du rap conscient et engagé" - Bounty. La jeune rappeuse a donc connu un événement déclencheur qui lui a permis de faire évoluer son rap. C'est cette expérience qu'elle dit avoir "vécu comme du racisme" qui lui a fait prendre une autre direction. Cela n'est pas sans rappeler l'expérience de MBK DOE qui, à un moment précis, a décidé de publiciser sa musique. Cette dernière est la rappeuse qui valorise le plus son identité culturelle : "Moi mon concept c'est le rap-ditionnel, un mélange entre rap et traditionnel" - MBK DOE. Ses textes s'adressent à la jeunesse afrodescendante en plusieurs langues et dialectes (français, anglais, koyaga, dioula), sa musique fait intervenir des instruments africains comme le balafon ou la kora et même son style vestimentaire tend à rappeler ses racines ouest-africaines avec un chapeau peul qu'elle porte constamment et qui fait partie du logo de son nom : "Je ne considère pas ça comme ma culture d'origine, je considère ça comme ma culture tout court" - MBK DOE.



La rappeuse MBK DOE

Dans la première citation que nous avons relevée, Bounty fait le lien entre expérience raciste et rap “conscient”. Un peu plus tôt au cours de l’entretien, elle a également cité Kery James et Youssoupha parmi ses références, soit deux figures majeures de ce sous-genre. Dans “Saveur Bitume”, le web documentaire de la chaîne Arte consacré à une “histoire du rap conscient”, ils témoignent parmi d’autres rappers connus pour leurs textes politisés mettant en lumière des problématiques sociales et postcoloniales. Mais la parole n’est laissée qu’aux hommes et le “conscient” n’est défini que par rapport aux questions raciales et sociales. Pourtant, il est possible de comprendre ce terme dans un sens plus large, de faire prendre conscience à ses auditeurs d’autres luttes et l’artiste peut se positionner sur une ou plusieurs causes qui le/la touche. Par exemple, Savannah (qui a déclaré faire du rap “conscient”) aborde la condition des femmes dans le rap. Elle est donc amenée à sensibiliser son public au sexisme dans l’univers musical : “je me considère comme engagée, car je fais passer des messages dans mes textes. Il m’arrive parfois aussi de dénoncer combien les femmes peuvent être rabaisées parce qu’elles rappent. Je pense que les femmes ont autant leur place que les hommes dans le milieu du rap.” - Savannah. C’est ainsi qu’elle se réapproprie ce sous-genre pour faire passer d’autres messages qui élèvent aussi le patriarcat au rang de problème.

Avec Neithea, qui peut aussi prendre position sur le contexte politique et social au Congo, ces artistes font partie de celles qui se déclarent engagées. Mais nous avons compté 5

rappeuses qui ne s'envisagent pas comme telles. La situation de Loréa est particulière puisqu'il s'agit d'une ancienne rappeuse. Mais elle a affirmé que si elle était amenée à refaire du rap, elle ne s'investirait plus dans le rap politique : "je parlerais plus de ma vie de maman. Je serais plus intimiste, moins revendicative" - Loréa. Ainsi, malgré les déclarations qu'elle a pu faire au sujet du "rap d'aujourd'hui", l'ancienne rappeuse admet qu'elle-même se serait détachée du politique, de ce qui touche au collectif, pour parler de ce qui la concerne à titre personnel. De même que Bounty ou encore MBK DOE, elle montre que le rap peut évoluer en fonction de ses expériences de vie. En revanche, parmi les 5 artistes qui se disent non engagées, 2 ont déclaré faire du rap "conscient". Il s'agit de PBL et Wendee. Lorsque nous lui avons demandé comment elle qualifierait son style de rap, la première artiste a répondu de la manière suivante : "Conscient ! Je fais plus dans le conscient que dans le commercial". La rappeuse a donc d'emblée fait cette distinction entre rap *mainstream*, produit du capitalisme, et rap *underground* qui, par définition et par principe, se place en dehors de ce système en ne participant pas à la course au profit. Il est bien question ici d'une prise de position qui a en plus des conséquences (faible visibilité, situation précaire...). Cependant, ses textes n'entendent pas faire valoir de positionnements particuliers, bien au contraire : "Non, non, non... je ne suis pas engagée !" ; "Je parle plus de mes proches, de ce que j'ai vécu étant plus jeune ou de ce que je vis quotidiennement. Je parle de la vie réelle. C'est ça pour moi le conscient : c'est quand on se sent viser par des trucs réels. Par exemple, vous vous êtes peut-être déjà dit : "Ah cette chanson, on dirait qu'elle a été écrite pour moi !"" - PBL. L'adjectif "conscient" est suffisamment vague pour y instiller différentes interprétations. Ici, la rappeuse ne l'entend pas comme un synonyme du terme "politique". Initialement, le rap dit "conscient" expose des problèmes sociaux et traduit une volonté d'émancipation collective mais la jeune rappeuse le vide de son sens et de sa fonction première (être conscient.e d'un problème et le rendre public, conscientiser sur un problème) pour lui donner un nouveau sens et une autre fonction. En effet, pour elle, le rap "conscient" est censé répondre à un besoin d'identification. Elle le définit comme l'expérience individuelle d'un.e auditeur.ice qui s'identifie à une situation présentée dans une chanson. C'est ainsi qu'elle le transforme, qu'elle le resignifie. Autrement, il est difficile de déclarer faire du rap conscient tout en se disant non engagé.e. Mais puisque la situation en question n'est pas clairement définie, qu'elle n'est pas nécessairement associée à un problème social, nous comprenons alors que l'artiste puisse à la fois déclarer faire du rap conscient et se dire non engagée. En ce qui

concerne Wendee, il en va autrement puisqu'elle peut être amenée à évoquer des problèmes sociaux : "Moi, j'ai envie de parler des hommes, des femmes, de comment les gens sont traités dans la cité, d'amour et d'émotions"- Wendee. Mais son refus d'être assignée à une place l'empêche de se dire engagée (elle répétera plusieurs fois ne pas vouloir être mise dans une case).

Hormis ces deux artistes, nous avons Dura, Ayelya et Rikla qui ne sont pas investies dans le rap politique (même si elles peuvent en consommer) et ne se disent pas engagées : "Quelqu'un de conscient est éveillé mais après il y a un peu de prosélytisme derrière. Moi je n'ai pas la prétention d'apprendre la vie à mes auditeurs" - Ayelya ; "Pour l'instant, je n'en suis pas là. Je n'ai pas spécialement envie de m'engager là-dedans. Il y a des gens qui le font très bien. J'estime que quand on le fait, il faut bien le faire sinon on ne le fait pas. Moi je vais surtout vers des émotions [...]. Je pars plus dans l'émotion que dans la réflexion" - Rikla. La première artiste refuse la posture de donneuse de leçon qu'elle perçoit dans la conscientisation. En faisant part de leurs retours d'expériences, les rappeur.se.s peuvent être amené.e.s à dicter une conduite, des comportements qu'il serait préférable de tenir, une position qu'Ayelya rejette. La seconde établit un rapport exclusif entre émotion et réflexion. Même si, en réalité, le rap "conscient" fait aussi appel à des émotions, elle considère qu'elle n'est pas prête à s'engager dans ce style, préférant aller vers autre chose.

Ces deux dernières artistes s'investissent plutôt dans un rap hybride (et Dura qualifie son rap comme étant de *l'egotrip*), mêlant chant et rap : "Je fais du chrap. C'est un mélange entre chant et rap" - Rikla ; "Moi je fais plus du rap chanté ou du chant rappé parce que je sais faire les deux" - Ayelya. Cette caractéristique n'est pas typique des rappeuses puisqu'il peut y avoir des rappeurs qui font de même. En revanche, nous pouvons constater qu'elles en font un style à part entière. Le chant est une manière d'adapter le rap afin qu'il corresponde mieux à leur identité de genre. En effet, le rap garde une image virile que le chant peut atténuer parce que celui-ci est davantage associé à la douceur, au charme et à la séduction. Le chant reste donc étroitement associé à la féminité : "c'est plus approprié pour une femme de faire du R'n'B que du rap" - Savannah. C'est pourquoi, pour les femmes, rapper revient à transgresser les normes de genre (l'artiste a d'ailleurs indiqué que sa mère préférerait la voir chanter plutôt que rapper). Au début de l'entretien, elle ne s'est pas définie comme une rappeuse mais comme une "jeune rap-chanteuse" : "mon registre c'est faire du R'n'B, des sons "love" bien-sûr mais j'ai aussi mon côté Savannah ("sauvage"), qui a besoin de

s'exprimer autrement, qui a des choses à dire et, si je veux être convaincante, c'est pas en chantant que je vais déclarer ces vérités, c'est en rapping et en m'imposant" - Savannah. L'artiste utilise donc différents registres en fonction de ce qu'elle a à dire. Il est aussi intéressant de noter qu'elle a associé le verbe "s'imposer" au rap. Avec ce registre, elle a l'intention de prendre de la place pour déclamer des "vérités". Elle le lie à la dureté, à la puissance, ce qui n'est pas le cas du chant qu'elle réserve à ses chansons d'amour... Mais Savannah n'est pas la seule à ne pas se définir uniquement comme rappeuse. Ayelya s'est surtout présentée comme chanteuse et Bounty comme une artiste hip-hop : "Au début, quand je faisais mes morceaux, j'imaginai des parties chantées mais je n'avais pas assez confiance en ma voix pour le faire alors j'ai décidé de prendre des cours de chant. Dans mon label, il y a du rap mais aussi de la soul, du R'n'B... [...] Après moi je me considère pas comme une artiste rap mais plus comme une artiste hip-hop, ça inclut tout ce que je fais" - Bounty. La moitié d'entre elles ont déclaré aussi chanter. Le chant tient donc une place relativement importante parmi nos enquêtées. En outre, comme le suggère les citations de Bounty et de Savannah, l'hybridité se manifeste également par l'adoption de différents styles musicaux. La rappeuse Neithea a qualifié sa musique comme suit : "Mon rap il est divers. Je fais pas que du rap, parfois je fais du reggae, du dancehall. Ma musique varie selon mon humeur. Si j'ai envie de faire un son conscient, je fais un son conscient." - Neithea. Naviguant entre différents univers musicaux, les rappeuses disposent ainsi d'une grande marge de manœuvre pour créer un rap qui leur correspond davantage. Qu'en est-il alors de leur mise en scène ?

b. La question de la performance de genre

Avant de débiter notre entretien, la rappeuse Dura a révélé les désaccords qu'elle avait eus avec la fondatrice de Madame Rap : "J'ai laissé un commentaire sur la plateforme en donnant un conseil à une nouvelle artiste. Je lui ai dit : "T'as un bon flow ! Dommage que t'es habillée à la garçonne !". J'ai donné un conseil à l'artiste parce que voilà, aujourd'hui tu peux pas arriver, comme ça en jogging, c'est démodé ! Et Madame Rap n'a pas apprécié le commentaire." - Dura. Il nous a semblé intéressant de nous arrêter sur cette remarque parce qu'elle introduit la question de la performativité. Judith Butler s'est penchée sur cette notion dans son œuvre intitulée *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité* (2006). Pour analyser le commentaire de l'artiste, il nous faut donc passer par les réflexions

de Butler. Selon l'auteurice, "le genre est culturellement construit"¹⁷⁰. Il "n'est ni la conséquence directe du sexe ni aussi fixe que ce dernier ne le paraît"¹⁷¹. Autrement dit, cette souplesse caractéristique le distingue du sexe qui est fixe, en apparence. Il est donc possible de naviguer entre les genres et puis "rien ne nous autorise à penser [qu'ils] devraient aussi s'en tenir au nombre de deux"¹⁷². Le genre est une fabrication, une construction sociale qui, par le biais du discours, fabrique les catégories "homme" et "femme". Mais au-delà du discours, il faut aussi tenir compte "des actes, des gestes et accomplissements"¹⁷³ comme, par exemple, se maquiller, privilégier certains types de vêtement... Ces actes sont performatifs. Ils imitent de manière répétitive et ritualisée ce qui est censé représenter l'essence de la féminité ou de la masculinité, ils viennent appuyer, en fin de compte, ces fabrications. Dans son ouvrage, Butler évoque également la performance *drag* qui "joue sur la distinction entre l'anatomie de l'acteur ou actrice de la performance et le genre qui en est l'objet"¹⁷⁴. Cette dernière révèle le caractère imitatif du genre.

Reprenons maintenant la remarque de la rappeuse. Dura s'est adressée à une autre artiste qu'elle a identifiée comme "femme". Mais l'artiste en question portait des signes extérieurs appartenant, selon Dura, au genre masculin. Autrement dit, elle était investie dans une imitation dudit genre, chose que Dura a désapprouvé, estimant que les rappeuses n'ont plus à le faire. En affirmant que cette performance est passée de mode, Dura fait sans doute référence à la surexposition des rappeuses connues à l'international qui misent sur l'hyperféminité. Celles-ci ont effectivement tendance à éclipser les multiples mises en scène des rappeuses. Elles introduisent des normes (physiques, corporels mais aussi au niveau de l'attitude) qui laissent penser que les rappeuses devraient s'y conformer pour être davantage visibles. Mais cela reviendrait, selon nous, à standardiser l'offre musicale. Pour Patricia Hill Collins, cette image dominante de la "*bitch*" participe à la stabilisation d'un ordre établi. Elle contribue à la perpétuation de l'imaginaire de "la femme noire" à la sexualité déviante (la figure de la Jézabel) et à l'objectification des femmes en général. Même s'il est possible de resignifier cette image, d'y voir une réappropriation du corps et de la sexualité féminine, un signe d'*empowerment* en somme, l'hyperféminité des rappeuses n'est pas non plus du goût de

¹⁷⁰ BUTLER Judith (2006), *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris : La découverte, p. 256.

¹⁷¹ *Idem*

¹⁷² *Idem*

¹⁷³ *Ibid*, p. 259.

¹⁷⁴ *Ibid*, p. 260.

certaines enquêtées qui condamnent moralement cette performance et déplorent le fait que visibilité rime avec nudité : “Je trouve cela dommage que les rappeuses les plus connues à l'heure actuelle sont des femmes qui se dévalorisent elles-mêmes (Cardi B, Nicki Minaj, Iggy Azalea) sans ce physique, jamais elles n'auraient été remarquées, c'est triste, pourtant elles ont du talent.” - Savannah ; “Si elles se mettent à poil et mettent une perruque rose, elles seront très très visibles.” - Ayelya.

Les enquêtées cherchent plutôt à s'éloigner de cette image dominante, à se distinguer des rappeuses anglo-saxonnes connues. Cela montre, une fois de plus, qu'elles ne sont pas prêtes à tout pour avoir davantage de visibilité. Tout d'abord, lorsque nous leur avons demandé de définir leur look, nous avons constaté différents positionnements en comptant 1 rappeuse dépourvue de look genré ; 1 rappeuse investie dans une imitation du genre masculin ; 4 d'entre elles ont déclaré mélanger les genres et 4 performant la féminité. “Je gardais un look *street* tout en étant coquette dans la coiffure, le maquillage... Surtout que j'aime me maquiller” - Loréa ; “J'aime avoir un style *street*, mais j'aime beaucoup aussi être classe et un peu sexy (sans être vulgaire)” - Savannah ; “Il faut que ce soit classe et féminin” - Bounty ; “J'ai un style de rappeuse très féminine. Pour moi, faire du rap c'est pas forcément s'habiller comme un garçon. Je peux me maquiller, mettre une jolie petite robe, des talons. On peut dire les choses avec dureté comme avec douceur et on ne devrait pas être jugée à partir de notre apparence.” - Wendee. De fait, leur mise en scène est loin d'être uniforme. Celles qui déclarent avoir opté pour un look “*street*” (censé emprunter des éléments supposément masculins) peuvent l'atténuer avec des attributs perçus comme féminins (comme le maquillage, par exemple). Nous avons également noté que, lorsqu'il s'agit d'interpréter la féminité, les rappeuses ont plutôt la volonté d'être mesurée (être “sexy (sans être vulgaire)”), d'incarner l'idée de finesse, le mythe de l'élégance à la française (être “classe”, “mettre une jolie petite robe”). Aussi, nous aurions tort de confiner la performance à l'apparence physique : il faudrait aussi y joindre l'attitude, la manière dont elles prétendent faire du rap. Ainsi, la performance féminine de Wendee passe aussi dans sa manière de faire passer des messages : “avec douceur”. Il en va de même pour Dura qui a indiqué avoir un style de rap “insolent mais maîtrisé”. Nous retrouvons là l'idée de retenue que nous venons d'évoquer un peu plus tôt. Il y a donc un désir de prendre ses distances avec la figure de la “*bitch*” cultivée aux États-Unis, de prendre le contre-pied de l'hypersexualisation des femmes noires. Dès lors, elles transgressent les codes hégémoniques du *gangsta rap* tout en essayant de se conformer à

une norme genrée. Néanmoins, pour celles qui performent une féminité conforme à la norme occidentale, il y a toujours ce décalage entre l'image qu'elles véhiculent et celle associée à leur style musical, il y a toujours ce "trouble dans le genre" : "quand je suis montée sur scène, les gens étaient surpris. Ils voient une fille comme moi arriver, ils s'attendent à ce que je fasse du gospel..." - Wendee. Elles n'ont donc pas l'intention d'occuper une place assignée. D'ailleurs, au cours de nos entretiens, nous avons pu observé qu'elles refusaient toute assignation.

c. Le refus de l'assignation

En abordant la question de l'engagement, nous avons demandé aux rappeuses si elles s'identifiaient à un quelconque mouvement social. Nous avons alors constaté qu'aucune d'entre elles ne s'est définie comme féministe (même Savannah qui avait pourtant déclaré parler de la condition des femmes dans le rap) et qu'une seule rappeuse s'est dite afroféministe. Nous pouvons trouver plusieurs explications à cela. Tout d'abord, l'afroféminisme, mouvement intersectionnel qui entend faire valoir les spécificités des conditions des femmes noires, ne s'est fait connaître que très récemment en France, par l'intermédiaire du collectif Mwasi (créé en 2014), même s'il a existé des mouvements antérieurs qui poursuivaient les mêmes objectifs (comme la Coordination des femmes noires (1976-1982) ou encore le Mouvement pour la défense des droits des femmes noires (1982-1994)). À vrai dire, d'après Emmanuelle Bruneel et Tauana Olivia Gomes Silva, des groupes d'afro-antillaises se sont évertuées à porter les voix des femmes noires dès 1910. Mais tous ces mouvements n'ont pas disposé de la même visibilité que le collectif Mwasi qui, d'une part, bénéficie d'un accès plus aisé à la publicisation grâce aux réseaux sociaux numériques et, d'autre part, a connu une forte exposition en 2017 suite à une polémique provoquée par le mode d'organisation en non-mixité de leur festival "Nyansapo"¹⁷⁵. Cela dit, le discours afro-féministe porté par le collectif ne s'est pas encore démocratisé et pour cause, il entend se développer indépendamment du système médiatique "légitime".

Ensuite, le fait que le féminisme soit perçu comme un mouvement occidental, créé par et pour des femmes blanches, empêche les rappeuses qui sont, rappelons-le, d'ascendance

¹⁷⁵ BRUNEEL Emmanuelle, GOMES SILVA Tauana (2017), « Paroles de femmes noires. Circulations médiatiques et enjeux politiques », *Réseaux*, 201, p. 59-85.

afro-caribéenne, de se l'approprier. L'ethnocentrisme du féminisme universaliste français rend ce mouvement incapable de porter leurs paroles, de penser la spécificité de leur situation puisqu'il développe une analyse de la condition des femmes à partir de l'expérience des femmes blanches bourgeoises. En d'autres termes, cela revient à faire comme si cette expérience était applicable à toutes les femmes. Quand bien même serait-il plus judicieux de considérer le féminisme comme une mosaïque constituée de différentes mouvances, si elles ne tiennent compte que de la branche dominante, elles peuvent difficilement s'identifier au féminisme et se dire appartenir à ce mouvement.

Cependant, ce n'est pas parce qu'elles ne se déclarent pas féministes que leurs paroles ne vont pas dans le sens d'une défense de la condition féminine. Celles-ci peuvent donc être interprétés comme tels. Ainsi, la rappeuse Dura, qui a affirmé cibler les hommes de manière humoristique dans sa musique, opère un retournement du stigmaté dans son morceau intitulé "T'es ma pute" : "Après avoir vu les réactions des filles sur mon son "T'es ma pute", on peut éventuellement dire que je représente la femme" - Dura. Pourtant, elle fait partie de celles qui ne se disent pas engagées : "C'est le public qui me met dans cette catégorie-là mais je ne me définis pas comme engagée parce que j'estime que c'est de la logique : on est des femmes, on doit se soutenir !" - Dura. Pour cette artiste, nul besoin de revêtir l'étiquette féministe. Elle ne prône pas le renversement d'un ordre patriarcal mais le fait d'être une femme et de cibler les hommes dans ses textes rend tout de même son discours critique ce qui engendre, d'après ses dires, des réactions positives de la part des femmes.

Pour Wende, afficher une appartenance à un quelconque mouvement va à l'encontre de sa volonté de s'adresser à un large public. S'enfermer dans une lutte reviendrait, selon elle, à réduire son audience : "Être dans une case, ça n'a pas de sens. Je veux être écoutée autant par un homme qu'une femme, autant par un noir qu'un blanc..." - Wende. La volonté de plaire au plus grand nombre l'empêche de s'associer à un mouvement social. Mais nous pouvons en même temps y voir aussi un désir de s'affranchir à la fois des catégories de genre et de race censés la définir mais qui peuvent aussi contribuer à l'enfermer dans une identité peu complexe : "J'ai envie de dire : qu'est-ce que mon identité ? Je n'ai pas envie d'être dans une case. Je suis antillaise mais je ne le mets jamais en avant dans mes textes parce qu'imaginons je dis "je suis antillaise", les gens ne s'identifieraient plus à moi et moi je veux que ma musique parle à tout le monde." - Wende. L'artiste refuse donc d'être réduite à une image qui ferait d'elle une "Autre". Il s'agit ici d'une position stratégique : elle tente de

prévenir toute forme d'altérisation en gommant les particularismes qui lui sont attachés et ce, dans le but de toucher le plus grand nombre. Cependant, à travers cette position, nous pouvons aussi voir l'acceptation d'un discours dominant : l'idée qu'il serait impossible de s'identifier aux "Autres". Pourtant, il n'est pas exclu que des "gens" s'identifient à elle si elle évoque ses racines... Mais même si le rap peut être une occasion de mettre en lumière ses origines ethniques, la plupart des rappeuses n'ont pas l'intention d'être réduite à cela : "Il y a trois ans, je suis partie dans mon pays d'origine et j'en ai profité pour faire un clip. Mais c'est tout... C'est pas spécialement ce que j'ai envie de montrer. Ça fait partie de moi mais il n'y a pas que ça." - Rikla. Cette dernière montre ainsi que son identité est complexe et non réductible à une catégorie raciale ou ethnique. Parmi les enquêtées, nous n'avons compté que 3 rappeuses pour qui il était important de valoriser une appartenance raciale ou ethnique (il s'agissait de Bounty, Neithea et MBK DOE) et seulement 2 pour qui il était important de mettre l'accent sur son identité de genre (Bounty et Savannah). Il n'y a donc que Bounty qui considère comme important le fait de mettre en valeur ces deux composantes de son identité. MBK DOE qui, rappelons-le, est la rappeuse qui met le plus en avant ses racines dans ses textes et sa mise en scène, estime en revanche que les rappeuses ne devraient pas souligner leur particularité au niveau du genre : "Elles font sans cesse savoir qu'elles sont des meufs et qu'en plus elles rappent. Et alors ? Est-ce que t'entends les mecs dire "je suis un mec et je rap" ?" - MBK DOE. Il s'agit donc pour elle de dépasser la problématique de l'inégalité de genre, de normaliser le fait d'être femme et de rapper. De même, dans son entretien, Neithea affirme la chose suivante : "Moi je fais pas du rap en tant que fille, je fais juste du rap" - Neithea. Ainsi, les rappeuses aspirent avant tout à être reconnues en tant qu'artiste, non pas forcément en tant que femmes ou que femmes noires qui fait du rap, mais bien en tant que rappeuse, au même titre que les hommes.

CONCLUSION

Pour répondre à notre problématique, il nous a semblé intéressant de prendre en considération la manière dont les rappeuses s'insèrent dans le rap ainsi que leurs motivations pour intégrer ce milieu. Comme pour les garçons, le rap peut constituer une scène alternative à même de répondre à leur besoin de reconnaissance. En effet, certaines rappeuses ont pu être confrontées à des situations d'échec scolaire. La musique devient dès lors une option professionnelle envisageable pour elles. Nous pourrions objecter du fait que la plupart aient fait de courtes études (ce qui, à vrai dire, ne révèle rien de leur rapport à l'école), toujours est-il que le rap est un moyen d'expression qui leur procure du bien-être. Le fait d'avoir été influencées dans leurs goûts musicaux, d'avoir été soutenues, encouragées, les ont conforté dans cette voie. Aussi peuvent-elles être accompagnées à certains moments de leur parcours (souvent au début) ce qui donne un sentiment de sécurité : elles ne sont alors pas seules à être investies dans la réalisation d'un projet artistique. De fait, elles avancent prudemment et progressivement dans ce milieu. Nous avons effectivement eu l'occasion de voir que pour la majorité, le rap n'est qu'une activité secondaire et qu'il n'est pas question pour elles de se lancer dans cette voie précaire sans ressources financières. De plus, leur entrée dans le rap n'est pas directe : elle peut se faire par une autre voie (la poésie, le slam) et, par envie de se préserver, certaines peuvent marquer une distance avec leur public ou encore prendre du temps avant de publiciser leurs œuvres. Enfin, cette scène leur permet également d'être écoutées, de transmettre des messages aussi bien que des émotions. Ce sont autant de facteurs à prendre en compte pour saisir leurs motivations pour intégrer ce milieu réputé pour sa misogynie. Cependant, comme nous l'avons évoqué à maintes reprises tout au long de notre analyse, le rap n'évolue pas en dehors de la société qui l'a vu naître. Il ne constitue pas le point d'origine des oppressions de genre mais bien un lieu où se jouent des rapports de pouvoir inégalitaires et nous étions tenues de prendre ce fait en considération.

Nous étions parties du postulat que, dans le milieu du rap, le rapport de domination de genre pouvait avoir plus de poids que celui de la race. Elles peuvent effectivement être confrontées à des difficultés spécifiques dues au fait d'être perçues en tant que femmes. En effet, elles évoluent dans un style musical considéré comme masculin et transgressent ainsi un ordre de genre établi qui, en musique, les cantonne à la chanson. Elles sont donc moins

visibles que les rappeurs (ou les chanteuses). La maternité peut aussi constituer un frein dans la carrière musicale puisqu'elle peut impacter leur longévité. Le rap se caractérise alors par une prédominance des modèles masculins et leurs témoignages nous ont montré que leur légitimité s'en trouvait parfois remise en cause. Autre conséquence : les labels demeurent frileux à l'idée de parier sur des rappeuses. Tous ces éléments peuvent expliquer leur invisibilisation et le fait qu'elles soient perçues comme noires (et donc faisant partie d'une minorité ethnoraciale, ce qui est courant dans le rap) ne change pas tellement la donne : leur degré de visibilité reste moindre comparé à celui des artistes masculins blancs et racisés. Les rappeuses perçues comme blanches sont tout aussi peu visibles. Néanmoins les femmes noires sont bien confrontées à des attentes et des difficultés spécifiques. Hypersexualisées dans le rap, en particulier le *gangsta rap*, elles sont censées correspondre à la figure-type de la "Bitch" et les femmes ayant la peau foncée peuvent faire face au colorisme de l'industrie musicale, exigeant d'elles qu'elles se conforment aux normes de beauté occidentale. Mais le fait de ne pas se soumettre à cette esthétique, à ces codes, peut éventuellement freiner leur accès à la visibilité. Pour autant, ces difficultés ne les empêchent pas de poursuivre leur pratique.

Les rappeuses que nous avons enquêtées ont embrassé certaines valeurs associées au rap telles que l'indépendance, l'authenticité, l'engagement mais elles rejettent aussi certains codes comme la valorisation d'un mode de vie déviant. Elles sont alors amenées à réinventer le rap afin qu'il leur corresponde mieux. C'est là que réside leur capacité d'agir. Elles peuvent en effet élaborer de nouveaux concepts, intégrer du chant et en faire un style à part entière, ne pas rester cantonnées au rap et s'ouvrir à d'autres genres musicaux, proposer des mises en scène autres que celle de l'hyperféminité imposée par l'influence du rap outre-atlantique... Bien qu'ayant adopté le principe de l'engagement (par les textes), la plupart d'entre elles se détachent de celui-ci pour aller vers un rap plus personnalisé. Par exemple, aucune ne s'est dite féministe. Pourtant, autant parmi celles qui se disent engagées que celles qui ne se considèrent pas comme telles, il y a une prise de parole sur la condition féminine dans le rap. Si certaines refusent d'être réduites à leur identité de genre, d'autres ne veulent pas être enfermées dans leur identité ethnoraciale. Il s'agit pour elles d'être simplement reconnues en tant qu'artiste à part entière.

C'est donc ainsi que les rappeuses non blanches évoluent, se créent une place dans le rap français. Précisons toutefois que notre enquête s'est effectuée à l'échelle de la région

parisienne. Une recherche à l'échelle nationale ou une analyse comparative entre plusieurs régions ou pays seraient éventuellement concevables et offriraient probablement de nouvelles possibilités de résultats.

BIBLIOGRAPHIE

BANCEL Nicolas, BERNAULT Florence, BLANCHARD Pascal, BOUBEKER Ahmed, MBEMBE Achille, VERGES Françoise (2010), *Ruptures postcoloniales*, Paris : La découverte.

BARRET Julien (2008), *Le Rap ou l'artisanat de la rime*, Paris : L'Harmattan.

BILGE Sirma (2010), "De l'analogie à l'articulation : Théoriser la différenciation sociale et l'inégalité complexe", *L'Homme et la société*, 2010/2 (n° 176-177), p. 43-64.

BEAL M. Frances (1969), "Black Women's Manifesto ; Double Jeopardy : To Be Black and Female", *Third Women's Alliance*, New York.

BERU Laurent (2009), "Le rap français, un produit musical postcolonial ?", *Volume !*, 2009/1-2, (6 :1/2), pp.61-79.

BÉTHUNE Christian. (1999), *Le rap, une esthétique hors la loi*, Paris : Autrement.

BLANCHARD Pascal, BANCEL Nicolas, LEMAIRE Sandrine (dir.) (2006), *La fracture coloniale. La société française au prisme de l'héritage coloniale*, Paris, La découverte.

BONNIOL Jean-Luc (2007), "Racialisation ? Le cas de la colorisation coloniale des rapports sociaux" [en ligne], *Faire savoirs, Sciences humaines et sociales en région PACA*, n°6, mai 2007, pp. 37-46.

BRINKER Virginie (2018), "Actualité de la pensée de Frantz Fanon dans le rap de Casey", *Mouvements*, 2018/4, n°96, pp.36-42.

BRUNEEL Emmanuelle, GOMES SILVA Tauana (2017), « Paroles de femmes noires. Circulations médiatiques et enjeux politiques », *Réseaux*, 201, p. 59-85.

BUTLER Judith (2006), *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris : La découverte.

BUTLER Judith (2004), *Le pouvoir des mots : politique du performatif*, Paris : Édition Amsterdam.

CERVILLE Maxime, QUEMENER Nelly (2018), *Cultural studies. Théories et méthodes* (2ème éd.), Paris : Armand Colin.

DALIBERT Marion (2018), "Les masculinités ethnoracialisées des rappeur.ses dans la presse", *Mouvements*, 2018/4, n°96, pp.22-28.

DEVILLE Julie (2007), "Jeunes filles "invisibles" dans les quartiers populaires", *Espaces et Sociétés*, 2007/1-2, n°128-129, pp. 39-53.

DJAVADZADEH Keivan (2015), « Trouble dans le gangsta-rap : quand des rappeuses s'approprient une esthétique masculine », *Genre, sexualité & société* [En ligne].

DJAVADZADEH Keivan (2014). "Les politiques « Chyennes » du rap féminin hardcore : autodéfinition et discours contre-hégémoniques dans l'album *The Bytches*.", *Recherches féministes*, 27 (1), 183–200.

DOLE Antoine, Sté Strausz (2010), *Fly girls, Histoire du hip-hop féminin en France*, Paris : Au diable vauvert.

DORLIN Elsa (2015), "Le coeur de la révolte. Tous les jeunes de banlieues sont des hommes, toutes les femmes sont... amoureuses", *Mouvements*, 2015/3, n°83, pp.35-41.

FAURE Sylvia, GARCIA Marie-Carmen (2005), *Culture hip hop, jeunes des cités et politiques publiques*, Paris : La Dispute.

FREITAS Franck (2011), "Blackness à la demande", Production narrative de l'"authenticité raciale" dans l'industrie du rap américain", *Volume !*, 8 : 2, p. 93-121.

GUENIF-SOUILAMAS Nacira (dir.) (2006), *La République mise à nu par son immigration*, Paris : La Fabrique éditions.

GUIBERT Gérard (2000), "L'éthique hip-hop et l'esprit du capitalisme", *Mouvements*, n°11, pp. 54-59.

HALL Stuart, "Qu'est-ce que "noir" dans "culture populaire noire" ?", in *Identités et cultures, Politiques des cultural studies* (2017), Éditions établie par Maxime Cervulle, Paris : Éditions Amsterdam.

HALL Stuart, "Notes sur la déconstruction du populaire" in *Identités et cultures, Politiques des cultural studies* (2017), Éditions établie par Maxime Cervulle, Paris : Éditions Amsterdam.

HALL Stuart, "Qui a besoin de l'"identité" ?" in *Identités et cultures, Politiques des cultural studies* (2017), Éditions établie par Maxime Cervulle, Paris : Éditions Amsterdam.

HAMMOU Karim, BECKER Howard Saul (2014), *Une histoire du rap en France*, Paris : La découverte.

HILL COLLINS Patricia (2016), *La pensée féministe noire. Savoir, conscience et politique de l'empowerment*, Paris, Montréal : Les éditions du remue-ménage, trad. de D. Lamoureux.

hooks bell (1994), « Sexism and Misogyny : Who Takes the Rap ? Misogyny, Gangsta Rap, and the Piano » [en ligne]. Disponible sur : <http://race.eserver.org/misogyny.html>

JESU Louis, *L'élite artistique des cités : métamorphoses de l'ancrage du hip-hop dans les quartiers populaires en France (1981-2015) [en ligne]*, Thèse de doctorat : Sociologie, sous la direction de Michel Kokoreff et de Jean-Marie Seca. Université de Lorraine, 2016.

JESU Louis, "Le hip hop, une culture d'hommes ? Gender gap et dispositions genrées chez les pratiquant.e.s du hip-hop en France" [en ligne]. Disponible sur : <https://www.academia.edu/>

LAPASSADE George, ROUSSELOT Philippe (1990), *Le rap ou la fureur de dire*, Paris : Loris Talmart.

LESACHER Claire, *Le rap comme activité(s) sociale(s) : dynamique discursive et genre à Montréal (approche sociolinguistique) [en ligne]*, Thèse de doctorat : Linguistique, sous la direction de Thierry Bulot, Rennes : Université Rennes 2, 2015.

LESACHER Claire, ““Le rap est sexiste”, ou quand les représentations sur le rap en France engagent une réflexion à partir de l’intrication et de la coproduction des rapports de pouvoir” [en ligne], *Genre Et Migrations : Pour Un Dialogue Interdisciplinaire*, 2013. Disponible sur : <https://www.academia.edu/>

MITCHELL Tony (2001), *Global Noise. Rap and hip-hop outside the USA*, USA : Wesleyan University Press.

MOLINERO Stéphanie (2009), *Les publics du rap. Enquête sociologique*, Paris : L’Harmattan.

NDIAYE Pap (2008), *La condition noire, Essai sur une minorité française*, Paris : Éditions Calmann-Lévy.

PECQUEUX Anthony (2004), “La violence du rap comme katharsis : vers une interprétation politique”, *Volume !*, 2004/2, (3:2), pp.55-70.

PETERSON Richard, “Le passage à des goûts omnivores : notions, faits et perspectives” (2004), *Sociologie et sociétés*, vol. 36, n°1, pp. 145-165.

PRÉVOST-THOMAS Cécile, RAVET Hyacinthe (2007). “Musique et genre en sociologie. Actualité de la recherche.” *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, no. 25, pp. 185–208.

RAIBAUD Yves (2005), « Des lieux construits par le genre, les équipements des musiques amplifiées », *Géographie et cultures*, n° 54, p. 53-70.

RAMDANI Karima (2011), « Bitch et Beurette, quand féminité rime avec liberté », *Volume !* [En ligne], 8 : 2.

SASSOON Virginie, *Femmes noires sur papier glacé. Les ambiguïtés de la "presse féminine noire"*, Thèse de doctorat, Information et Communication, sous la direction de Rémy Rieffel, Paris : Ecole doctorale des sciences économiques et gestion, sciences de l'information et de la communication, 2011.

SONNETTE Marie (2015), “Des mises en scène du “nous” contre le “eux” dans le rap français. De la critique de la domination postcoloniale à une possible critique de la domination de classe”, *Sociologie de l’art*, 2015/1-2, (opus 23 & 24), pp. 153-177.

SPIVAK Gayatri (2009), *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, Paris : Amsterdam.

STAVO-DEBAUGE Joan (2005), “La double invisibilité : à propos de l’absence d’un objet sociologique et de l’atonie d’un sujet politique. Réflexions sur la situation des noirs dans les sciences sociales et la France contemporaine ” [en ligne], *Rapport pour le Cercle d’action pour la promotion de la diversité (CAPDIV)*.

- **Sources web**

HAMMOU Karim, “Quand la “banlieue” vint au rap”, in *Sur un son rap*, mars 2010. Consulté le 05/05/20. Disponible sur : <https://surunsonrap.hypotheses.org/tag/decibels-special-zoulou>

Les élus issus de l’immigration dans les conseils régionaux (2004-2010), “La France sait-elle encore intégrer les immigrés ?”, *Rapport du Haut Conseil à l’intégration au Premier ministre, Collection des rapports officiels, La Documentation Française*, 2011 [consulté le 05/03/2019]. Disponible sur <https://www.ladocumentationfrancaise.fr/var/storage/rapports-publics/114000211.pdf>

SNEP, “Marché 2019 de la musique enregistrée : décryptage des résultats” [en ligne], consulté le 26/04/20. Disponible sur : <https://snepmusique.com/actualites-du-snep/marche-2019-de-la-musique-enregistree-decryptage-des-resultats/>

- **Sources audiovisuelles**

ARTE, “Saveur Bitume : quand le rap est engagé” (2019) [documentaire en ligne], consulté le 10/04/20. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=oMjyL810b58>

CSTAR, “Aya Nakamura : “On m’a demandé de m’éclaircir la peau” | INTERVIEW #ASKIP”, publiée le 30 novembre 2018. Consultée le 25 juillet 2020. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=KDconwucp38>

RIFFX, “Trois minutes pour faire de la trap avec SEEZY”, publiée le 13 décembre 2018. Consultée le 15 juin 2020. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=jmDyY2KQgOg>

- **Sources audios**

Les couilles sur la table, “En musique, les hommes donnent le “la”” avec l’intervention de Hyacinthe Ravet, publié le 31 octobre 2019. Consulté le 02 novembre 2019. Disponible sur <http://www.deezer.com/episode/62278582>

ANNEXES

Annexe n°1 : Guide d'entretien

Présentation

- Pouvez-vous vous présenter en quelques mots ?

(Pouvez-vous préciser votre âge, niveau d'études / diplômes, profession, profession des parents, autres...)

Parcours

1. Quel.le.s ont été les premières références rap qui vous ont inspiré ? Comment les avez-vous découvert (radio, télévision, concert, battle en freestyle, plateforme musicale...)?
2. Quand et comment avez-vous commencé à rapper ?
3. Avez-vous rencontré des difficultés pour signer dans un label ? Quels ont été les arguments des producteurs pour justifier leur **refus** de travailler avec vous ?
4. Etes-vous finalement parvenue à signer dans un label ? Quels ont été les arguments des producteurs pour justifier leur **envie** de travailler avec vous ?
5. Avez-vous déjà voulu arrêter de rapper ? Si oui, pour quelle(s) raison(s) ?
6. Le rap représente-t-il pour vous une perspective d'avenir professionnel ?

Rapologie

1. Quelle look cultivez-vous pour votre mise en scène (pour un clip ou un concert par exemple) ? Comment est-ce que vous le définiriez ?
2. Comment qualifieriez-vous votre style de rap ?
3. Est-ce vous qui composez votre musique ?
4. Quels sont les sujets qui vous touchent ou vous inspirent pour vos morceaux ?
5. Est-ce important pour vous de mettre en avant votre culture d'origine / identité dans votre musique ?
6. Y a-t-il, selon vous, compatibilité entre engagement militant et rap ? Vous considérez-vous comme une artiste engagée (féministe, afroféministe, autre...)?
7. Comment avez-vous vécu la première fois que vous vous êtes produite en concert ? Qu'avez-vous pensé du public ?

Sociabilité

1. Y a-t-il parmi vos proches (famille, amis) des personnes qui rappent ou font de la musique ?
2. Quelle a été la réaction de votre entourage lorsqu'ils ont appris que vous rappez ?

Visibilité

1. Que pensez-vous de la représentation des femmes noires, musulmanes, asiatiques... dans les médias traditionnels (TV, cinéma, presse...) français en général ? Quelle(s) similitude(s) ou différence(s) y a-t-il avec le rap français ?

2. Quelles sont vos stratégies pour faire connaître vos morceaux ?
3. Lorsque vous avez publié vos premiers morceaux sur la toile, comment ont-ils été reçus ?
4. Pensez-vous que les femmes sont moins visibles dans le rap que dans d'autres genres musicaux ?
5. Que faudrait-il, selon vous, pour améliorer la visibilité des rappeuses ?

Annexe n°1 : Guide d'entretien

Présentation

- Pouvez-vous vous présenter en quelques mots ?

(Pouvez-vous préciser votre âge, niveau d'études / diplômes, profession, profession des parents, autres...)

Parcours

1. Quel.le.s ont été les premières références rap qui vous ont inspiré ? Comment les avez-vous découvert (radio, télévision, concert, battle en freestyle, plateforme musicale...)?
2. Quand et comment avez-vous commencé à rapper ?
3. Avez-vous rencontré des difficultés pour signer dans un label ? Quels ont été les arguments des producteurs pour justifier leur **refus** de travailler avec vous ?
4. Etes-vous finalement parvenue à signer dans un label ? Quels ont été les arguments des producteurs pour justifier leur **envie** de travailler avec vous ?
5. Avez-vous déjà voulu arrêter de rapper ? Si oui, pour quelle(s) raison(s) ?
6. Le rap représente-t-il pour vous une perspective d'avenir professionnel ?

Rapologie

1. Quelle look cultivez-vous pour votre mise en scène (pour un clip ou un concert par exemple) ? Comment est-ce que vous le définiriez ?
2. Comment qualifieriez-vous votre style de rap ?
3. Est-ce vous qui composez votre musique ?
4. Quels sont les sujets qui vous touchent ou vous inspirent pour vos morceaux ?
5. Est-ce important pour vous de mettre en avant votre culture d'origine / identité dans votre musique ?
6. Y a-t-il, selon vous, compatibilité entre engagement militant et rap ? Vous considérez-vous comme une artiste engagée (féministe, afroféministe, autre...)?
7. Comment avez-vous vécu la première fois que vous vous êtes produite en concert ? Qu'avez-vous pensé du public ?

Sociabilité

1. Y a-t-il parmi vos proches (famille, amis) des personnes qui rappent ou font de la musique ?
2. Quelle a été la réaction de votre entourage lorsqu'ils ont appris que vous rappez ?

Visibilité

1. Que pensez-vous de la représentation des femmes noires, musulmanes, asiatiques... dans les médias traditionnels (TV, cinéma, presse...) français en général ? Quelle(s) similitude(s) ou différence(s) y a-t-il avec le rap français ?

2. Quelles sont vos stratégies pour faire connaître vos morceaux ?
3. Lorsque vous avez publié vos premiers morceaux sur la toile, comment ont-ils été reçus ?
4. Pensez-vous que les femmes sont moins visibles dans le rap que dans d'autres genres musicaux ?
5. Que faudrait-il, selon vous, pour améliorer la visibilité des rappeuses ?

Annexe n°2 : Les entretiens des rappeuses

Entretien n°2 : Bounty

Durée : 1h

Présentation

Je m'appelle Paloma. Quand j'étais enfant, j'ai toujours été introvertie, timide et j'avais vraiment pas confiance en moi. Je n'ai jamais aimé l'école. Je n'avais pas beaucoup d'amis.e.s, du coup ma mère m'a inscrite à des cours de musique : de solfège, de piano, de guitare... À partir de là, j'ai toujours su que je voulais être artiste. La musique, c'est devenu mon refuge. Et, ce dont je suis le plus fière c'est d'avoir fait la première partie d'un concert de Pascal Obispo et d'être passée dans une émission avec Kheiron. J'ai aussi décidé de créer mon premier label associatif qui s'appelle "La bounty family" composé des personnes que j'appelle mes frères et sœurs qui m'ont boosté et ont fait de moi celle que je suis maintenant. Le label aura deux ans d'existence au mois de mars. Je produis une artiste qui s'appelle Kalala. Je collabore avec elle et je fais sa promotion parce qu'elle a du talent. Dans mon label, il y a trois sous-branches : le management d'artistes, le studio d'enregistrement et les ateliers, notamment pour les jeunes et les enfants.

J'ai 21 ans et je suis prof de tennis à côté de ça. Mon père est agent de sécurité et ma mère agente à la RATP.

Parcours

R1 : Mes influences c'est Diam's, Kery James, Sefyu, Youssoupha, Booba, Orelsan... Je les ai découvert à la télé et à la radio.

R2 : voir présentation.

R3 : Non je n'ai jamais essayé parce que pour moi ça me paraissait trop impossible d'y arriver. Je n'avais pas envie d'envoyer des maquettes et qu'on me claque la porte au nez.

R5 : Oui j'ai déjà eu envie de faire un break parce que comme je suis indé[pendante], je fais tout toute seule (mes morceaux, ma promo, les recherches de partenaires et de salle pour les

concerts...) et à un moment donné tu te demandes si ça vaut vraiment le coup de faire tout ça, surtout quand tu contactes beaucoup de potentiels partenaires et que t'essuies de nombreux refus. En plus, j'ai le tennis à côté... Mais le fait d'avoir créé mon label ça m'a donné un regain d'énergie et je me suis renouvelée. Au début, quand je faisais mes morceaux, j'imaginai des parties chantées mais je n'avais pas assez confiance en ma voix pour le faire alors j'ai décidé de prendre des cours de chant. Dans mon label y a du rap mais aussi de la soul, du R'n'B...

R6 : Oui, c'est sûr c'est ce que je veux ! J'ai vraiment envie de vivre de mon art. Après moi je me considère pas comme une artiste rap mais plus comme une artiste hip-hop, ça inclut tout ce que je fais.

Rapologie

R1 : Pour le clip de mon prochain EP "Sis'", j'ai décidé de porter des vestes "Bounty Family" pour des questions de visibilité. Ça c'est vraiment quelque chose d'indispensable. Après pour les concerts, en fait, oui je choisis plus sur les moments [*rires*]. Il faut que je sois à l'aise pour danser et puis il faut que ce soit classe et féminin.

R2 : Avant je faisais surtout de l'*ego trip* mais ça c'était quand j'étais plus jeune [*rires*]. Depuis que j'ai connu ma première expérience raciste, je fais du rap conscient et engagé. [*Elle me détaille son expérience* :]. Au tennis, je faisais partie des meilleurs, j'étais toujours en haut du classement. On avait proposé aux meilleurs d'aller jouer au Collège du Parc mais pendant les vacances, le club appelle ma mère qui m'annonce que je n'y vais pas. Cette expérience, je l'ai vécu comme du racisme. Dans mon morceau "Dieu l'a voulu ainsi", je parle du fait qu'on m'ait exclu. À partir de ce moment-là, mon rap est devenu plus conscient. J'écoute aucun rappeur français actuel. J'écoute essentiellement les anciens : Kery James, Youssoupha...

R3 : Oui ! Avant je faisais appel à des beatmakers mais aujourd'hui c'est moi qui compose ma musique de A à Z sur ordi, clavier... Mais j'ai toujours inventé mes propres mélodies à la guitare depuis que j'ai 13 ans.

R4 : J'essaie au maximum de parler de ce que je vis réellement. Je parle de ma vie, de ce que

je ressens, du racisme, de l'exclusion, de ma banlieue, de la cause de la femme, de mes proches c'est-à-dire de la Bounty Family. Comme avec le morceau "Superwoman" qui est une dédicace à l'une de mes sœurs qui m'a soutenu. Elle a pas eu une vie facile. J'ai aussi eu de mauvaises expériences parce que j'ai fait ce qu'il ne faut pas quand on est entrepreneuse, c'est-à-dire mélanger amitié et *business*, ce qui fait que je parle aussi de trahison mais aussi d'amour de soi. Mais mes textes ont évolué. Tu vois clairement la différence entre avant et après la création de mon label. Mes premiers textes sont plus sombres. C'était le moment où je me cherchais encore, où je manquais de confiance en moi. Mes derniers textes sont beaucoup plus positif, un peu moins engagé en un sens, parce que beaucoup plus festif. Mais mon engagement passe par les actions que je mène comme les ateliers pour les jeunes.

R5 : "Oui en tant que femme, j'ai envie de mettre en avant des femmes. C'est le but de mon EP "Sis". Mais aussi en tant que noire : je suis réunionnaise par mon père et martiniquaise par ma mère."

Mais est-ce que ce côté-là ressort dans tes morceaux ?

Malheureusement, je suis coupée de mes racines parce que ma grand-mère a souffert de la colonisation et elle n'a pas voulu apprendre le créole à ses enfants. En fait, je ne parle aucun des deux créoles... Mais après je dis ça mais j'ai des chansons zouk et coupé – décalé et dans l'un de mes morceaux, je fais un *featuring* avec Vynoh qui chante en créole.

Et est-ce que tu as déjà eu l'idée de faire des collaborations avec des artistes féminines (rappeuses ou non) ?

Oui parce que pour moi c'est trop important. L'EP "Sis" a été fait en collaboration avec la rappeuse Amnez, Dynamyta et Kalala.

R6 : Je dirais oui et non en même temps. Oui parce que pour moi, le rap est engagé à la base mais non parce qu'aujourd'hui il n'y a plus de rap français engagé. Ensuite, je me définis plus comme afroféministe et engagée en faveur de la cause de la banlieue. Je suis engagée pour des choses qui me concernent en fin de compte.

R7 : "Oui, au stage "création d'un titre" qu'a fait la Pêche, y avait énormément de rappeurs. C'était la première fois que je me produisais sur scène avec autant de rappeurs dans le public. J'étais très stressée, j'avais la gorge sèche. J'étais la deuxième à passer. En plus, au moment où c'est à mon tour de passer, y a un gars qui me pousse, je lui dis de faire attention, tu vois, et là il me dit : "Mais moi je suis un artiste !" en me regardant de haut en bas. Je lui réponds que moi aussi je suis une artiste... Finalement, ça s'est bien passé. Une fois le couplet passé, le stress s'en est allé. En plus, le gars qui m'a poussé est passé juste après moi et il s'est loupé sur son couplet [*rires*].

T'étais la seule fille ?

Oui ! Y avait des filles mais elles étaient dans le public, pas sur scène.

Sociabilité

R1 : Dans ma famille, il n'y a personne qui rappe. Ma mère faisait de la danse et du piano. Dans ma classe, y avait des rappeurs et c'est au collège que j'ai rencontré mon meilleur ami. C'est mon *alter ego*. Il est comme moi : il fait de la musique, du sport, il rappe... Et puis il y a mes grands frères et grandes sœurs de la Bounty Family. Ils ont tous entre 27 et 30 ans et ils ont tous des parcours incroyables. C'est comme ma deuxième famille. Il y a un respect mutuel qui s'est créé entre eux et moi.

R2 : Ma mère n'était pas trop chaude pour que j'entre dans le milieu de la musique qu'elle considérait comme malsain. Mais aujourd'hui elle connaît toutes mes chansons par coeur. Et mon père, il est plutôt du genre à me laisser faire des erreurs.

Visibilité

R1 : Déjà, au cinéma, on a toujours les mêmes rôles. Moi je suis fan de la série "Murder" et de Viola Davis ! Mais en France, on est trop arriéré : on a toujours les rôles de femmes de ménage, on ne peut jamais être avocate ou journaliste. On est aussi resté dans cette idée que les Noirs ne sont là que pour divertir. C'est comme lorsque ma responsable pédagogique du Creative Studio de YouTube m'a demandé de faire des morceaux avec des thématiques plus

lisses, moins négatives. On n'a pas demandé ça aux autres artistes.

Tu as été sensibilisée très tôt à ces questions là ?

Oui, assez tôt ! Dans le rap, quand t'es un mec c'est plus facile d'être visible. Il suffit que juste que t'aies une belle gueule, un bon *flow* et ça y est. Parfois, tu sais que tu peux faire mieux que ces mecs-là mais ce sont eux qui sont le plus visibles.

R2 : Je donne des ateliers, je fais des partenariats... Ça fait partie de ma stratégie pour être plus visible. Après, même si ma base est toujours hip-hop, le fait d'avoir une autre identité (de faire plus de soul) me permet de toucher plus de personnes. Il faut aussi que je développe mon Instagram, que je sache comment faire pour générer plus de vues. Et sinon je suis sur toutes les plateformes de téléchargement.

R3 : Le public a bien réagi. Je sens qu'il y a beaucoup de personnes qui m'attendent au tournant.

R4 : Oui, je pense que dans la pop, les filles sont plus présentes. Dans le jazz aussi elles sont inexistantes. Il n'y a pas que dans le rap.

R5 : Vu que la France est hypocrite, il faudrait que les femmes noires fassent du rap lisse pour être plus visibles, comme on me l'a déjà demandé ! Il faudrait qu'elles parlent de leurs peines de coeur. Mais il y a aussi le fait qu'on a pas le cran de s'imposer. Quand on commence, il faut juste ne rien lâcher.

Entretien n°3 : Neithea

Durée : 37'40 minutes

Présentation

R1 : Je m'appelle Neithea. Je suis artiste photographe et rappeuse, d'origine martiniquaise / congolaise. Je viens de Stains. J'ai 30 ans. Niveau brevet. J'ai fait un peu d'hôtellerie. Mes parents sont auto-entrepreneurs dans l'art.

Parcours

R1 : J'ai pas trop de références. Pas d'artistes qui m'ont donné envie de rapper en tout cas. Bon y a Booba et Dosseh. Ce sont les sonorités que j'écoute aujourd'hui mais ce ne sont pas eux qui m'ont donné envie de rapper. Au début, je voulais juste faire de la musique. Un pote m'a dit que j'avais une bonne voix pour rapper.

R2 : J'ai commencé en 2007 avec cet ami que j'ai rencontré dans une radio congolaise qui s'appelle Yakala FM. Il a dit que j'avais la voix pour faire du rap.

R3 : Mon label s'appelle "Nouvelle ordre musical". C'est un label indépendant que j'ai créé. On est en train de le développer. On est un petit collectif, certains sont au Congo. Pour l'instant, on se définit plus comme un groupe.

R5 : Je n'ai pas spécialement eu envie d'arrêter non. Après on a des coups de blues mais comme tous les gens qui vont au travail.

Rapologie

R1 : J'ai mon style androgyne. Je le défends pas spécialement. C'est le style que je porte tous les jours.

R2 : Mon rap il est divers. Je fais pas que du rap, parfois je fais du reggae, de la dancehall. Ma musique varie selon mon humeur. Si j'ai envie de faire un son conscient, je fais un son conscient. J'ai grandi au Congo. Je trouve important de parler au peuple et donner un message pour avancer et ouvrir les yeux sur ce qu'il se passe au pays. Je parle rarement de ce qu'il se passe en France. Je parle beaucoup de là-bas parce que j'ai grandi là-bas. Je ne ressens pas encore le besoin de parler de la France.

R3 : J'écris tous mes textes. J'ai deux ami.e.s qui font mes sons. Mais c'est moi qui écris mes textes. Je suis auteure / interprètes.

R4 : Ça dépend. "Sanga" parle d'un jeune qui évolue au Congo. "Rébellion" c'est un son plus

rap pour dénoncer ce qu'il se passe au Congo (la pauvreté, la guerre...). "Twerk" c'est un son pour danser. "Jack Marijuana" c'est pour dire qu'au lieu de vendre de la drogue, nous on vend des disques. Je cherche pas forcément à avoir des thèmes, ça dépend de l'instru. Mes sons sont basés sur l'instru, j'écris en fonction de ça.

R5 : Oui, ça revient beaucoup. Je suis fière de mes origines martiniquaises et congolaises. J'ai un beau mélange, je trouve.

R6 : Féministe, je ne pense pas. Autrement, je suis engagée sur mes idées sur l'Afrique. Fela Kuti l'a fait, Bob Marley l'a fait... C'est important de faire ouvrir les yeux aux gens.

R7 : J'ai pas fait de concerts, surtout des *open mics*.

Sociabilité

R1 : Oui : j'ai ma tante qui est organisatrice de spectacles et y a mon petit frère qui vient de se mettre au rap.

R2 : Rien du tout, ils sont contents. J'ai toujours fait de la musique (je jouais du piano étant petite). Les retours ont été positifs de la part de ma famille et de mes ami.e.s. Les gens aiment bien.

Visibilité

R1 : Je trouve pas spécialement qu'on soit mis en avant. Y a des femmes qui essayent de changer la donne mais on n'est pas trop mis en valeur dans les médias français. Aux États-Unis, c'est mieux. Après je pense que ça commence à changer... ça change un peu. À part Aya [Nakamura] on a qui ? Marwa Loud ? Y en a qui essayent d'avoir de la visibilité mais il y en a pas tant que ça.

R2 : Je suis sur tous les réseaux sociaux. J'essaye de développer Instagram. Je suis sur toutes les plateformes de téléchargement et mes *freestyles*, je les mets sur YouTube.

R3 : Plutôt pas mal... Après je pense qu'on peut faire mieux. Ça monte pas assez vite je dirai.

Les gens sont réactifs. Ça pourrait avoir plus d'impact si je savais gérer les réseaux. C'est très important, surtout quand on est indépendant. Ça s'apprend.

R4 : Aujourd'hui c'est le rap qui est le plus écouté. Après les autres musiques, je sais pas. Le peu de femmes qu'il y a, elles sont écoutées.

R5 : Je sais pas... qu'on s'y intéresse... Mais là ça commence à prendre forme. Moi je fais pas du rap en tant que fille, je fais juste du rap. Aujourd'hui, même si tu fais de la merde t'es écoutée.

Entretien n°4 : Dura

Durée : 1h12

[*Remarques sur Madame Rap* :] J'ai laissé un commentaire sur la plateforme en donnant un conseil à une nouvelle artiste. Je lui ai dit : "T'as un bon flow ! Dommage que t'es habillée à la garçonne !". J'ai donné un conseil à l'artiste parce que voilà, aujourd'hui tu peux pas arriver, comme ça en jogging, c'est démodé ! Et Madame Rap n'a pas apprécié le commentaire. Je me suis dit : "Elle doit être lesbienne ou trop féministe". Elle a validé quelques unes de mes vidéos mais après j'ai ressenti une forme de boycott et j'ai pas apprécié. Donc Madame Rap, je respecte ce qu'elle fait mais je ne travaillerai pas avec elle.

Présentation

Moi je suis une rappeuse ambitieuse. Si tu veux, je suis l'équivalent de Niska mais au féminin. J'ai écrit mon premier texte à l'âge de 8 ans sur une instru de Lara Fabian. J'adorais aussi les sons de Céline Dion. J'ai commencé à écrire des textes avec ma sœur qui était très créative. Après, j'ai pris pris goût à l'écriture. J'avais pas besoin de lire des textes pour bien écrire, c'était inné chez moi. Après, qu'est-ce que je peux dire... Je suis d'origine ivoirienne / martiniquaise, originaire de Noisy-le-Grand, dans le 93. J'étais souvent la seule fille dans le quartier. J'étais attirée par cette exceptionnalité.

Aya Nakamura, Liza Monet et moi on est sorties en même temps. Moi je voulais que l'une d'elle bouffe l'autre pour qu'ensuite l'une des deux se retrouve face à moi. J'ai eu des beatmakers qui me proposaient des instru en échange de ... voilà quoi. Je voulais pas céder

sexuellement. C'est là que tu vois l'envers du décor. On te fais pas signer comme ça. J'ai eu des copines qui m'ont soutenu. Mais le monde de la nuit est très difficile. Comme moi je ne voulais pas donner, ça m'a ralenti. On m'a boycotté. Le monde de la musique est très très sale. Le deuxième contrat qu'on m'a proposé, ils voulaient un visuel très précis (ce sont des grosses maisons de disque, je peux pas te donner leur nom, tu comprends). Ils voulaient que je fasse de la chirurgie esthétique : que je refasse le nez, les fesses et un éclaircissement de la peau. On m'a dit : "les peaux noires ça vend pas". J'ai refusé, ils m'ont bloqué de partout.

J'ai 32 ans. J'ai un bac +3 en philosophie. J'ai fait 5 ans dans l'armée de l'air. Mon père ne voulait pas que je passe les tests. Je les ai passé en secret. Aujourd'hui, je suis assistante bilingue en centre d'affaire. Mes parents sont fonctionnaires dans une ambassade.

Parcours

R1 : Mes références sont Céline Dion et Lara Fabian. J'étais concentrée sur le textuel. Elles avaient une technique d'écriture impressionnante. Après j'écoutais aussi Foxy Brown, Lil Kim, Alicia Keys... J'ai découvert ces artistes sur MTV. C'était ma came. J'ai tout de suite été dans l'univers américain.

R2 : J'ai commencé à rapper à 10 ans. J'avais trois grands frères qui adoraient le rap. Mon grand frère s'enfermait dans sa chambre avec ses amis. Il voulait pas que je rentre. J'écoutais par la porte, les autres rappaient. J'ai dit à ma sœur : "Viens, on fait la même chose mais en mieux".

R3 : J'avais demandé à mon père de m'accompagner à un concours de hip-hop. J'étais la seule fille... Quand mon père a vu qu'il y avait que des mecs, il s'est dit : "Qu'est-ce que c'est que ça ?!". Je lui ai dit "Mais non papa c'est le hip-hop !". Je suis arrivée en demi-finale. Il m'a dit qu'il voulait bien que je continue à condition que je n'abandonne pas les études. J'ai été repéré par Vintage Music. Je voyais qu'avec eux ça n'avancait pas du coup j'ai voulu casser mon contrat. Les principales difficultés, ça a été les propositions sexuelles par les maisons de disque. Souvent ils me disaient : "Oui mais il te manque ce "petit truc"" et quand je leur demandais ce que c'était, ils savaient pas quoi répondre.

R4 : J'ai eu une proposition de signature. Ils ont vu ma page. Après ces gens recherchent

surtout le blanchiment d'argent.

R5 : [*Elle s'occupe de sa fille en même temps*]. Oh oui, ouais ! Dans ce milieu-là, tu dois gérer tout un escadron d'ennemis. Quand tu dois gérer ta fille, tes ennemis à un moment donné tu satures. Mais je continue. Je sais pas pourquoi je suis comme ça. J'ai craqué plusieurs fois.

R6 : Ah oui ! Ce serait mon rêve mais à l'âge que j'ai aujourd'hui, je souhaite le faire un petit moment puis arrêter.

Rapologie

R1 : Moi j'ai un styliste. J'aime bien les styles de Stefflon Don. Maintenant, j'aime plus trop ce qu'elle fait.

R2 : Mon style de rap est insolent mais maîtrisé. Je fais des *punchlines*. J'attaque beaucoup les hommes dans ma musique mais c'est de l'humour. Après avoir vu les réactions des filles sur mon son "T'es ma pute", on peut éventuellement dire que je représente la femme.

R3 : Non, ce n'est pas moi qui compose. Si tu veux c'est l'instru qui inspire mon écriture.

R4 : Moi je fais de l'*ego trip*. Tu prends une feuille et tu racontes ce que t'as envie de raconter. C'est facile à faire pour les rappeurs, je dirais.

R5 : Non.

R6 : Pas du tout ! C'est le public qui me met dans cette catégorie-là mais je ne me définis pas comme engagée. Parce que j'estime que c'est de la logique, on est des femmes, on doit se soutenir.

R7 : Oui elle était inoubliable ! C'était à Bordeaux pour un festival pour la fête de la Musique. Quand j'ai vu tous les mecs de quartiers, j'ai eu chaud. En plus, ils avaient jeté une bouteille sur l'artiste qui passait avant moi (il était démodé !). Je me suis dit ils vont me

broyer sur scène. J'ai des lunettes pour me préserver mais aussi pour me mettre dans la peau de mon personnage.

Sociabilité

R1 : Personne. Je suis la seule à le faire.

R2 : Pour ma mère, c'était la fin du monde pour elle. La musique c'était un monde de débauchés pour elle. Mon père il rigolait jusqu'au jour où il m'a amené au concours. Il a vu ce que je valais.

Visibilité

R1 : C'est toujours les clichés habituels. J'ai grandi dans la discrimination, le racisme, la présence policière... Ça me touche plus trop. C'est des clichés que je vis tous les jours.

R2 : Je n'ai pas de stratégie. C'est la problématique... Il me faudrait quelqu'un dans la communication presse. J'ai une présence sur les réseaux sociaux mais ça, c'est mon assistante qui gère.

R3 : C'était des petites vues, ça m'a blessé !

R4 : Les femmes noires sont moins visibles dans le rap alors que les femmes arabes elles étaient visibles dans le R'n'B parce que claires de peau.

R5 : Un peu d'humanité... J'ai vécu deux ans en Angleterre et là-bas on ne ferme pas les portes dès le début aux gens qui ont du talent. On s'en tape de ta couleur de peau quand t'as un don

Entretien n°5 : Loréa

Durée : 35 min.

Présentation

R1 : Moi je rappe depuis les années 1990. Je suis tombée amoureuse du rap très tôt. Des animateurs de colo' m'ont donné le goût de cette musique. J'ai aussi grandi avec H.I.P.H.O.P. Au lycée, j'ai rencontré mes acolytes. Notre groupe s'appelait 1 barrio 5 S'pry. On faisait beaucoup de répèt' de concerts dans le quartier. On était plusieurs et au fur et à mesure ça s'est épuré. Il restait plus que trois membres : le DJ, le rappeur et moi. Le frère du gars avec qui je rappais était connu. Grâce à ça on a rencontré du monde (comme Cut Killer par exemple). Le groupe s'est fait connaître dans les années 1997-1998. Mais il y avait des tensions et on s'est séparé. En 2004, j'ai repris en solo. Là je suis à temps plein sur des ateliers de rap que j'anime.

J'ai 42 ans. J'ai un Bac+2 en technique de commercialisation.

Parcours

R1 : Native Tongues, Monie Love, Jungle Brother. Ce sont les animateurs de colo' qui me les ont fait découvrir. J'allais aussi chercher des disques à la médiathèque de Sarcelles.

R2 : voir la partie de présentation.

R3 : J'ai jamais signé dans un label finalement. Y a des gens qui étaient intéressés par nous mais on s'est séparé avant de pouvoir signer. En fait, moi ce que je fais c'est du boom-bap. C'est un peu *old school*. Pour les producteurs, c'est pas assez actuel. En 2013, je créé mon label : Moonlight Cardinal.

R4 : Je ne dirais pas qu'ils avaient des arguments. Ils aimaient juste ce qu'on faisait. En plus, on était un groupe mixte. Il y avait très peu de femmes qui rappaient à cette époque.

R5 : Plusieurs fois parce que je me sentais opprimée dans le groupe. C'était très prenant alors que j'avais l'école à côté. Je passais peu de temps avec la famille, les ami.e.s. Avec en plus les tensions dans le groupe, je ne prenais plus de plaisir. J'avais envie de liberté. Ah et j'ai aussi eu mon fils ! Ça m'a freiné. Je me suis un peu calmée. Ça m'a fait comprendre qu'il y a d'autres priorités dans la vie. Je rappais moins alors que pour moi écrire, composer des textes c'était une vraie thérapie. Et puis le rap que je pratique ça n'a rien à voir avec ce qui se fait aujourd'hui.

En quoi ça a changé, selon toi ? Qu'est-ce qui fait que tu ne t'y retrouves plus ?

Au niveau des textes, aujourd'hui ça parle essentiellement d'armes, de filles, d'argent. Moi je faisais du rap "conscient". Les textes d'aujourd'hui sont moins importants. Pour moi les paroles, le phrasé c'est important dans le rap. Aujourd'hui c'est de la trap, c'est pas du boom-bap. Moi j'étais tombée amoureuse du rap de H.I.P.H.O.P, des valeurs que prônait Afrika Bambaataa (je sais pas si tu connais). Moi je suis membre de la Zulu Nation. Aujourd'hui le rap ce n'est plus ces valeurs-là.

Rapologie

R1 : Je faisais toujours attention à mon look. Je restais assez proche de ce que je portais au quotidien. Je suis coquette de nature. Je gardais un look “*street*” tout en étant coquette dans la coiffure, le maquillage... Surtout que j'aime me maquiller. J'essaye de rester jolie entre guillemets.

R2 : Voir les réponses précédentes.

R3 : Avec le groupe on avait un beatmaker.

R4 : Des thèmes de société : le racisme, la condition sociale des gens, la précarité, le monde du travail (les rapports entre l'employeur et l'employé), le capitalisme...

R5 : Pas énormément. Il y a un morceau qui parle de mon métissage franco-camerounais.

R6 : Oui c'est clair. Mais si je venais à refaire du rap aujourd'hui, je parlerais plus de ma vie de maman. Je serais plus intimiste moins revendicative. Aujourd'hui à 40 ans, je n'ai plus envie de refaire le monde comme à 20 ans.

R7 : J'avais énormément peur. Plus encore quand j'ai fait ma carrière solo.

Oui dans le public, je vois souvent des gens auxquels je ne m'attends pas : plus de filles et des plus vieux.

Sociabilité

R1 : Mon oncle est chanteur. Ma sœur s'y est mise plus tardivement. J'ai plein d'ami.e.s dans le hip-hop mais pas dans mon cercle d'ami.e.s proches.

R2 : Ils étaient admiratifs, fiers (surtout avec le succès qu'on a connu) et heureux d'avoir une amie dans le rap.

Visibilité

R1 : On n'a pas une bonne image. On voit plus de femmes noires présentatrices à la télé. Les musulmanes et les musulmans en général, on en parle mal. Les femmes voilées ne sont pas acceptées ou mal vues.

On n'en voit pas beaucoup dans le rap. Celles qui ont bien marché étaient blanches : Diam's, Princess Aniès... J'allais parler d'Aya Nakamura mais ce n'est pas du rap... Y a eu Lady Laistee, Shay et y avait Sté.

R2 : J'utilise les réseaux sociaux, les concerts. J'allais aussi démarcher les FNAC à l'époque des dépôts-ventes.

R3 : Très bien. Y avait pas beaucoup de filles qui rappaient. Je connais pas beaucoup de gens qui n'aimaient pas ce que je faisais. Les retours étaient positifs. Aujourd'hui ils le sont moins parce qu'on me dit que c'est plutôt du rap "*old school*".

R4 : Oui clairement ! Dans la variété, le R'n'B, le rock... y a plus de parité. Le rap reste très masculin va savoir pourquoi.

R5 : Les maisons de disques, ceux qui ont du pouvoir devraient davantage parier sur des femmes sans les mettre dans une case à part. Il devrait y avoir davantage de mixité, davantage de modèles. Je m'identifiais à Money Love, Queen Latifah... Ça m'a donné envie de faire du rap. J'étais aussi fan de Madonna. De la voir aussi libérée et provocatrice, ça m'a donné envie de libérer ma parole.

Entretien n°6 : Ayelya

Durée : 45 min.

Présentation

R1 : Je m'appelle Ayelya, je suis chanteuse, auteure, compositrice, interprète dans l'urbain. J'ai 30 ans et je chante depuis que j'ai 5-6 ans. Après mon bac S, j'ai fait une fac de médecine. Je suis chanteuse à temps plein.

Parcours

R1 : Lauryn Hill et Missy Elliott. Mes cousines me faisaient écouter.

R2 : J'ai toujours chanté et écrit. Je me suis inscrite à un tremplin soul que j'ai remporté. La récompense c'était de faire l'Olympia. En 2014, j'ai fait "The Voice", je me suis retrouvée dans l'équipe à Jennifer. C'est comme ça que ça a commencé.

R3 : Je suis dans un label indépendant monté par mon copain. J'ai découvert le monde des soirées privées. Je chantais du Beyoncé et du Rihanna mais ce n'est pas ce que je voulais faire. Je voulais créer. Je suis donc revenue à la compo. Pour le rapport au français, j'ai toujours écouté des sons français mais pour chanter c'était plus facile de se cacher derrière des *vibes* en anglais. J'ai monté un trio avec une blonde arabe, une autre métissée et moi, femme noire avec ses tresses. J'ai retenté "The Voice". La première fois, ils étaient gentils mais sans plus. Là ça a vraiment marché. J'étais la touche hip-hop. Je suis déjà allée voir des labels. Je n'ai pas rencontré de portes fermées à cause de ma couleur de peau mais parce que tu es racisée, on te réserve une place spécifique. De la même manière que M. Pokora va se faire discriminer quand il va essayer de faire du R'n'B. C'est plus facile d'après Chulvanij de produire des rebeus dans le R'n'B.

R5 : Oui l'artiste qui te dit qu'il a jamais eu envie de faire demi-tour, il est pas sincère. On voit que signer dans une *major* c'est pas une fin en soi, même au contraire. Mon copain, il est blanc et pour lui c'est une autre histoire. S'il voulait faire de l'afro, ce serait compliqué.

Rapologie

R1 : J'essaye d'être la plus naturelle possible. Je suis assez féminine. Il s'agit pas d'apparaître comme au pied levé. J'ai mon style de d'habitude avec un petit plus. On n'est pas là pour vendre du faux.

R2 : Moi je fais plus du rap chanté ou du chant rappé parce que je sais faire les deux. Quelqu'un de conscient est éveillé mais après il y a un peu de prosélytisme derrière. Moi je n'ai pas la prétention d'apprendre la vie à mes auditeurs.

R3 : Mon copain compose la musique. Moi j'écris en simultanément. Il compose toutes les prods. Il s'est mis à la prod juste pour le label.

R4 : Tous les sujets qui traitent du développement de l'humain. Pendant longtemps j'ai écrit des chansons d'amour mais j'ai ressenti une grande nécessité de changer les textes. Je parle de ma vie. Je peux donner l'impression de critiquer mais en fait je parle de moi.

R5 : J'étais timide de mettre un peu d'afro à cause de l'histoire du cliché que je ne voulais pas incarner. J'avais du mal à visualiser la culture congolaise dans mon projet mais on le voit tellement...

R6 : Qui peut prétendre faire du rap sans prendre position ? C'est un genre de musique contestataire / résistant et moi j'ai écouté que ça.

R7 : La première fois c'était dans le cadre d'un tremplin. J'étais un peu stressée mais ça s'est bien passé. Mais c'est différent de se produire sur scène avec Clyde en interprétant en français parce qu'avant je me cachais derrière la langue anglaise.

Sociabilité

R1 : Une cousine à moi fait de la musique. Je lui ai donné les filons pour qu'elle sache où se produire. Elle a testé plus tard les tremplins un peu timidement.

R2 : Ils ont jamais été choqué. Ils ont toujours su mes parents que j'avais la fibre de l'écriture. Mon premier titre était trap. Ils étaient pas déçus. On a en mémoire les poètes des années

1990.

Visibilité

R1 : Dans les médias, il y a du mieux. Mais on était en manque de modèle. Je prie pour que nos petites sœurs n'aient pas à connaître la même chose que nous. Dans la musique urbaine, c'est un peu l'inverse. Il y a une congolisation du rap. Ça va pas durer mais on en profite. On prie pour que ça continue.

R2 : Faire des morceaux. Moi la vente, c'est pas mon job. C'est ça qui bouffe les artistes, c'est de multiplier les artistes. On est là pour créer, pas pour montrer le nombre de *followers*.

R3 : J'essayais de me préparer à ne pas être déçue. J'ai eu de bons retours et mon premier son est encore écouté donc c'est cool ! Et pour le deuxième morceau, on s'est tout permis. Ce titre-là à bien marché.

R4 : Franchement oui et non. Si elles se mettent à poil et mettent une perruque rose, elle sera très très visible. J'ai entendu dire que des rappeurs critiquent le fait qu'elles n'écrivent pas leur son, pour décrédibiliser les rappeuses. On a tendance à mettre en avant des produits plus éphémères. Keny Arkana elle n'a pas arrêté de rapper.

R5 : Je ne sais pas. De la solidarité un peu quand même sans aller chercher le crédit chez les hommes. On est assez et assez talentueuses.

Entretien n°7 : Rikla

Durée : 34 min.

Présentation

R1 : Je fais de la musique urbaine depuis 3 – 4 ans. J'ai découvert le rap quand j'étais adolescente mais je faisais déjà de la musique étant petite (du piano). Aujourd'hui, j'ai 24 ans. J'ai fini mes études il y a deux ans : j'ai un Bac + 3 en web / design. Là, je suis en freelance dans le domaine du design.

Parcours

R1 : Parmi mes références, il y a Keny Arkana, Diam's, Chilla... C'est une copine qui m'a fait écouter après j'ai creusé.

Donc tu écoutes essentiellement des rappeuses ?

Non j'écoute aussi bien des mecs que des meufs. Après comme on nous propose que des hommes, 85% de ce que j'écoute c'est des mecs ! Mais avec des meufs on peut se projeter plus facilement.

R2 : Quand j'étais adolescente, j'écrivais déjà vite fait. J'ai participé à un concours sur YouTube : il fallait faire un *cover*. J'ai eu des retours plutôt positifs. On m'a dit que j'avais une jolie voix. Par la suite j'ai persévéré. J'ai fait un EP de quatre titres avec que des covers. Là, je suis à un niveau où je suis vraiment fière de ce que je fais.

R3 : Je n'ai pas signé dans un label. J'ai déjà fait quelques démarches mais sans résultats concrets. On me disait que leur label était complet. Ils n'avaient pas le temps, l'énergie ou le budget pour développer quelqu'un d'autre. Mais en général, ils trouvent le projet intéressant. J'avais rencontré un mec d'Universal à une conférence. Il m'a dit qu'ils avaient déjà signé une fille mais ça n'avait pas marché alors ils ne veulent plus signer de fille dans le hip-hop. Il a été sincère au moins. Mais, en général, j'ai des retours positifs sur ma voix, mon écriture ou mon univers.

R5 : Oui j'ai déjà été démotivée une ou deux fois. Parfois, tu as l'impression que tu fais tout ça pour rien mais après ça passe.

R6 : Complètement ! Y a pas de plan B pour moi. C'est ça ou rien.

Rapologie

R1 : J'ai un look confort. Je ne me prends pas la tête. J'aime les sweets. J'ai toujours les cheveux détachés et le bandana.

C'est important pour toi ?

Oui, mes cheveux font partie de moi. Bah là en plus ils sont au naturel ! Et puis c'est un signe distinctif, avec ça on me reconnaît plus facilement.

R2 : Je fais du chrap.

Je n'ai jamais entendu ce terme... Qu'est-ce que c'est ?

C'est un mélange entre chant et rap. C'est une définition qui vient de moi mais ça se répand.

R3 : Oui sauf sur les *freestyles* que je poste sur Instagram. Mais j'ai douze ou treize sons qui ne sont pas encore sortis que j'ai composés.

R4 : Les relations humaines et les relations avec soi-même.

R5 : Oui et non. Il y a trois ans, je suis partie dans mon pays d'origine et j'en ai profité pour faire un clip. C'est pas spécialement ce que j'ai envie de montrer. Ça fait partie de moi mais il n'y a pas que ça.

R6 : Complètement. Pour l'instant, je n'en suis pas là. Je n'ai pas spécialement envie de m'engager là-dedans. Y a des gens qui le font très bien. J'estime que quand on le fait, il faut bien le faire sinon on ne le fait pas. Moi je vais surtout vers des émotions. Mon but c'est de faire ressentir des choses aux gens. Je pars plus dans l'émotion que dans la réflexion.

R7 : J'ai fait la première partie de Rim-K. Je me suis dit qu'il fallait pas que je me loupe. Surtout que le public était jeune et assez indiscipliné. Mais bon, à partir de la deuxième chanson, ils se sont un peu calmés. Mais il y avait des scènes où j'étais moins confiante : lorsqu'il fallait interpréter les sons de mon premier projet. Je n'étais pas à 100% sur ce projet. Aujourd'hui, j'ai plus l'impression d'être légitime.

Sociabilité

R1 : Parmi les proches-proches non.

R2 : Quand il s'agissait de rapper pour le plaisir, il n'y avait pas de soucis. Mais ma mère était plus inquiète quand je lui ai dit que je voulais en faire mon métier.

Visibilité

R1 : Il n'y en a pas beaucoup. J'essaye de t'en trouver là mais... [*pause*]. Dans le hip-hop c'est plutôt une force de ne pas être blanche.

Pourquoi ?

Bah on sait tous que le hip-hop a été développé par les Noirs du nord de New-York. Eminem a eu du mal au début parce qu'il est blanc. [*Deuxième sous-question*] : Non mais les femmes ne sont pas du tout représentées. Là ce n'est même pas une question de "race". C'est plus un problème de sexe.

R2 : J'utilise Instagram depuis longtemps. J'essaye de diversifier mes *freestyles* pour toucher plus de monde. Mais pour durer sur le long terme, j'aimerais me faire produire avant.

R3 : Je ne me suis quasiment jamais pris de retours négatifs.

R4 : Oui. Aujourd'hui, le rap c'est 90% de ce qui est diffusé. Au niveau de la pop, il y a plus de filles. Comme le rap c'est une musique un peu macho à la base, les mecs ne veulent pas qu'il y ait des meufs. Après, il y a des meufs qui n'ont pas le niveau. Si ça avait été des mecs, j'aurais dit la même chose. Si elles avaient le niveau, peut-être qu'il y aurait plus de meufs.

R5 : Il faudrait que les hommes soutiennent les femmes. Pourquoi ça marcherait aux États-Unis, en Angleterre et pas ici ? Mais est-ce que les hommes soutiennent les femmes ? Nan !

Entretien n°8 : MBK DOE

Durée : 1h03

Présentation

R1 : Artistiquement, je suis MBK DOE. Je suis artiste rappeuse. Je fais du rap avec des instruments africains (balafon, kora, percussions africaines...). Je bosse avec des beatmakers africains. Après mes textes s'adressent aux générations d'afrodescendants. Je veux faire passer des messages à la jeunesse afrodescendante. L'écriture se présente très tôt chez moi, vers l'âge de neuf ans. Petite, je me posais des questions que les autres ne se posaient pas. J'avais beaucoup de choses à dire et j'avais envie de poser ça sur papier. Au début, c'était du slam, puis progressivement c'est devenu du rap. J'enregistre mes musiques depuis longtemps. Je les ai gardé pour moi parce que je n'aime pas m'exposer. En 2018, j'ai décidé de faire découvrir ma musique au monde.

Qu'est-ce qui a provoqué un déclic chez toi ? Pourquoi ce n'est qu'à ce moment-là que tu t'es dit que t'allais publier ta musique ?

J'aime la musique et j'aime en faire. Je vais souvent en Afrique mais mon voyage en 2018 m'a particulièrement touché. Je me suis sentie coupable de ne rien faire. Alors j'ai voulu faire passer des messages aux jeunes. Moi mon truc c'est l'action. Il faut agir ! Mais je ne vis pas que du rap. Je préfère vivre de ma passion : la route ! J'ai un Bac + 2 en transports logistiques. Mon père était couturier et ma mère commerçante.

Parcours

R1 : Parmi mes références, il y a 50 Cent, Kery James, La Fouine, Diam's, Youssoupha... J'écoute aussi des artistes africains comme Billy Billy et la rappeuse Nash. Je les ai découvert sur Internet. Mais les Occidentaux, je les ai découvert à la radio, la plupart en achetant leurs albums ou sinon avec les ami.e.s et ma sœur, on les écoutait.

R2 : J'ai commencé à rapper à 13 ans. La direction de mon rap, ce sont les questions que je me pose. Si j'étais moins bornée à vouloir aborder les sujets qui sont les miens, j'aurais peut-être eu plus d'opportunités. Y a des prods qui m'ont approché mais ça ne m'intéresse pas

de faire de mon rap un *business*.

R3 : En fait, j'ai des conditions qui ne sont pas négociables. Après je ne suis pas fermée aux propositions. D'ailleurs, il y a une prod' avec qui j'ai un projet en cours. C'est juste que j'ai décidé de montrer mon rap au public, il faut que ce soit respecté. Pour certains producteurs, ce que je propose est original. Ils sentent que ce n'est pas un rôle que je joue, que je n'essaye pas de forcer un personnage.

R5 : Non mais j'ai déjà eu envie d'arrêter avec les réseaux sociaux. Avant de faire du rap, je n'avais pas de réseaux sociaux. C'est ce qui explique que je sois longue à publier. Il faut que je me trouve un community manager parce que ça me prend la tête !

R6 : Si ça arrive, j'aurai fait un grand pas au niveau du mental ! Pourquoi pas mais il faudrait que j'arrive à avoir du temps off parce que j'ai besoin de voyager, d'être en contact avec la nature. Mais pour y arriver, il faut s'en donner les moyens.

Rapologie

R1 : À la base, j'ai un peu un style hors du commun. Je porte des vêtements de fille et de garçon. J'y ajoute des éléments africains. Par exemple, le chapeau peul je le porte tout le temps. Il fait partie du logo de mon nom. Mais je m'habille comme ça dans la vraie vie.

R2 : Moi mon concept c'est le rap-ditionnel (un mélange entre rap et traditionnel). Je ne me retrouve pas dans la trap. Je peux poser sur de la trap mais ce n'est pas mon truc. Mon rap c'est pas du rap de la "*street*" ! C'est du panafricain.

R3 : Absolument. Pour la quasi-totalité de mes sons, c'est la pièce maîtresse de ma musique.

R4 : Les sujets sociaux mais je suis un peu à contre-courant c'est-à-dire que je ne vais pas dire "regardez ce que font les dirigeants africains, c'est pas bien". On le sait déjà. Ce n'est pas en écoutant MBK DOE qu'on va le découvrir. Ce que j'essaye de dire c'est "oui ce n'est pas normal mais qu'est-ce qu'on fait ?". J'ai envie de pousser les gens à l'action. C'est pas en ressassant l'histoire qu'on va y arriver. Moi je suis anti-victimisation. Il faut agir : qu'est-ce

qu'on fait maintenant ? C'est ça la question que je vais ramener.

R5 : Oui moi je chante en français, en anglais, en koyaga, en dioula, en créole. C'est plus qu'important. Je ne considère pas ça comme ma culture d'origine, je considère ça comme ma culture tout court. Je suis beaucoup concentrée sur le continent africain. Chaque fois que je vais en Afrique, je suis overbookée. J'ai fait plus de concerts et de festivals là-bas qu'ici. J'ai des tournages, des shooting, des interviews, des rencontres professionnelles...

R6 : Il y a compatibilité. Selon moi, c'est une obligation parce, comme disait un ancien rappeur : "Qui peut prétendre faire du rap sans prendre position". Moi personnellement, je peux dire que je suis engagée mais pour aller plus loin, je dirai même que ce n'est pas moi qui suis engagée, ce sont les autres qui sont désengagés. Ce n'est pas moi qui fait du rap conscient, c'est les autres qui font du rap inconscient. Je ne dis pas qu'on ne peut pas faire la fête mais il y a un temps pour tout. Après il y a ceux qui parlent et ne font rien, ceux qui ne font pas ce qu'ils disent, il y a ceux qui rappent pour avoir le million et ceux qui rappent pour faire passer un message et je fais partie de ceux-là.

R7 : Ce ne sont pas vraiment des concerts mais les *open mic* m'ont permis de m'habituer aux regards. C'est le premier truc impressionnant. Le public est juge c'est-à-dire qu'il est sincère. Si ce n'est pas bon, ça se voit sur leur visage. Moi en tout cas, j'ai pris plaisir. Chaque fois, à la fin d'un concert, il y a du monde qui vient me voir pour me féliciter. C'est comme ça que j'ai eu ma première prod', des beatmakers qui m'ont remarqué... Il y a même une personne qui est venue me demander si j'avais l'habitude de faire de la scène.

Sociabilité

R1 : À la base, pas du tout mais au fur et à mesure je me suis créé un réseau.

R2 : Ils étaient très étonnés et impressionnés. Avant mon premier clip, personne ne savait que je rappais. Ils étaient agréablement surpris. Ma famille n'était pas étonnée. Je sais qu'ils ont confiance en moi. Ils savent que je ne pars pas dans tous les sens.

Visibilité

R1 : On est sous-exposée mais je ne dirais pas que c'est uniquement de la faute des médias et des prod'. C'est plus difficile pour une rappeuse d'être visible que pour les rappeurs. Elles ont un complexe ! Elles font sans cesse savoir qu'elles sont des meufs et qu'en plus elles rappent. Et alors ? Est-ce que t'entends les mecs dire "je suis un mec et je rap" ? Si les meufs se mettaient à rapper vraiment sans être obligées de faire savoir qu'elles sont des meufs peut-être qu'elles seraient plus visibles. Pourtant il y a du talent, je le vois autour de nous.

R2 : J'expérimente plusieurs stratégies. Je regarde ce qui a été fait précédemment. Je m'inspire de Mickael Jackson et DJ Arafat. Ils avaient des moyens de communications particuliers, des outils hors du commun. J'utilise des influenceurs en les contactant et j'ai d'autres stratégies. Par exemple, pour mon prochain single "Eco" (en référence à la monnaie qui va remplacer le CFA), je vais le sortir quand les médias vont en parler. J'ai remarqué que quand je me "détendais" un peu, les gens appréciaient plus. Mais je ne me vois pas faire la guignole tous les jours pour avoir plus de vues.

R3 : Franchement, ça a été bien reçu. Pour mon premier clip, j'ai tout fait par moi-même.. Aujourd'hui encore, je suis en auto-production, c'est pour ça que ça me prend du temps. Pour le clip de "Qui es-tu ?", j'ai tout scénarisé. C'est le plus beau ! J'ai mis du temps dessus. Je l'ai mis sur toutes les plateformes de musique en téléchargement.

R4 : Oui. Je sais pas pourquoi. Je ne pense pas que ce soit par manque de talent. Parfois, tu vois des rappeurs, tu te dis que même la dernière des rappeuses peut le surpasser ! Il y a une problématique qui n'est pas déclarée. Nous les femmes, on peut rapper mais il y a les contraintes de la famille, des enfants qui entrent en jeu dans la carrière... Donc est-ce que ça vaut le coup d'investir commercialement sur une femme ? C'est à court terme ! Soit elle va être bloquée par ses enfants, soit elle va se dire "je vais essayer d'être moins *hardcore*". Je pense que c'est ça la problématique. Il y a des rappeurs qui vont au-delà de 40 ans. Kery James et Booba, ils ont plus de 40 ans. Pour les femmes, c'est plus compliqué. Nash elle marche super bien. Il y a des rappeuses aux États-Unis qui marchent bien mais en Europe, on a un problème avec ça.

R5 : Qu'on arrête de pleurnicher et qu'on leur montre qu'on pèse dans le *game*. Faire une

pétition pour dire "on est sous-exposée !", ça c'est de la victimisation. Il faut devenir incontournable. Venez on se rejoint ! Il faudrait qu'on n'ait pas peur de mouiller le maillot. Je vais pas me dire "oui mais je suis une fille...". J'ai pas le temps de ça ! Il faut pas que ce soit bien, il faut que ce soit émerveillant. Mais je sais que le talent ne suffit pas. Il faut un personnage public qui soit sur Snap' tous les jours. Ce n'est pas intéressant mais ça fait partie du métier.

Entretien n°9 : Savannah Sweet

Présentation

R1 : Je suis Savannah Sweet une jeune rap-chanteuse. Mon répertoire musical est le rap, R'n'B... Je suis de Paris et pour l'instant j'exerce cette passion de façon secondaire car pour l'instant je n'ai pas encore réussi à me faire un nom dans l'univers musical. Je chante depuis petite et j'ai créé mon premier texte de rap à l'âge de 16 ans. Étant chanteuse de base, j'ai toujours gardé cette note de mélodie dans mes œuvres musicales, j'aime mélanger rap et chant ça me permet de montrer mes différentes palettes.

J'ai 24 ans, j'ai un BTS Assistante de Manager (Bac +2). Je suis en CDD en tant que chargée de Relations Clients au sein d'une compagnie d'assurances. Ma mère travaille dans le milieu hospitalier. J'ai deux grandes sœurs, l'une est aussi rappeuse (elle n'exerce aucun métier à côté).

Parcours

R1 : De base je suis chanteuse, j'écoutais beaucoup de R'n'B (Beyoncé, Lauryn Hill, Rihanna). Petites, mes sœurs écoutaient beaucoup Missy Elliott, Michael Jackson, Singuila, Diam's, Doc Gynéco... C'était assez éclectique en terme de musique. Puis pré-ado je regardais les tendances musicales à la télé et j'ai eu un coup de foudre pour Lil Wayne. J'ai été fan de lui pendant des années. J'écoutais beaucoup de rap US mais un peu de R'n'B aussi genre Jazmine Sullivan etc. J'ai toujours eu un côté dure et un côté plus "princesse" on va dire. Mais au niveau des références féminines j'aimais (j'aime toujours) beaucoup Nicki Minaj je l'ai découverte à la télé et sur Youtube, Lil'Mama aussi. Diam's m'a beaucoup inspirée aussi et je l'ai découverte grâce à l'une de mes grandes sœurs qui était fan

R2 : À l'âge de 16-17 ans j'avais un *crew* de danse hip-hop avec qui je traînais souvent. Une amie à moi chantait aussi et un garçon de notre *team* rappait. On se retrouvait souvent dans une maison de quartier pour danser et il nous arrivait de chanter/rapper aussi du coup j'ai écrit mon premier *freestyle* à cette époque. Les années suivantes j'ai fait une pause et je me suis plus centrée sur les concours de chant/*covers* de chant sur YouTube. Ça ne donnait pas grand chose, du coup j'ai créé un compte Instagram il y a un peu moins de deux ans et c'est là que j'ai commencé à sérieusement me mettre au rap (tout en chantant aussi). J'ai commencé à créer des chansons, faire des concours sur des pages Instagram, vidéos *freestyle*, enregistrer des morceaux au studio, tourner des clips (même si ce n'est pour l'instant que le début), faire des petites scènes.

R3 : Je ne suis pas dans un label, je suis indépendante et pour l'instant je souhaite le rester car j'appréhende le fait qu'on m'impose un style qui ne me correspond pas. Je sais où je veux aller et si jamais on me demande de rester dans le chant (car c'est plus approprié pour une femme de faire du rnb que du rap) je ne voudrais pas car je souhaite rapper aussi, je refuse de rentrer dans une case. J'ai eu des propositions mais je les ai déclinées, je ne suis pas prête à faire partie d'un label et surtout je ne fais pas confiance à n'importe qui !

R5 : Oui à une période j'étais plus concentrée sur les *covers*, le chant et j'avais arrêté le rap. C'est juste que je n'avais rien pour me motiver autour. Quand j'avais mon *crew*, j'avais mes potes qui me motivaient et quand on a arrêté de se voir, je n'avais plus cet enthousiasme. Depuis que je suis sur Instagram, j'ai repris le rap car j'ai vu des pages d'amateurs de rap c'est ce qui m'a donné envie de le faire aussi et je m'améliore même de plus en plus. La musique est ma passion et il faut savoir évoluer et rénover son répertoire je trouve ça important. Beyoncé en est la preuve, de base elle chante mais dans certains de ses morceaux, on peut l'entendre rapper !

R6 : Je pense oui enfin ça peut être un moyen d'expression, un moyen de faire passer des messages importants et intelligents. Par contre je suis consciente qu'il faut travailler d'arrache pied pour pouvoir avoir un avenir dans ce milieu car beaucoup ne sont que des effets de mode et ne durent qu'un temps malheureusement. Si on veut pouvoir vivre de sa musique, il faut

pouvoir donner envie à ses auditeurs d'en entendre plus sur ce qu'on fait et ne surtout pas laisser son public sous peine de tout perdre et de finir dans l'ombre. Il faut rester régulier de façon à ne pas se faire oublier. Se produire souvent sur scène, travailler sans s'arrêter.

Rapologie

R1 : J'ai différents look. J'aime avoir un style “*street*”, mais j'aime beaucoup aussi être classe et un peu sexy (sans être vulgaire). Je dirais que mon style est “*street hip-hop*”. Durant mes scènes et clip j'ai plus été dans ce style là. Il y a seulement dans mon dernier clip que j'avais un style “*street/chic*” (vêtue d'une combinaison rouge avec talons aiguille). Je m'inspire beaucoup du style américain.

R2 : Rap conscient, love, *ego trip*. Ce sont mes trois répertoires principaux sachant que je fais une majorité de conscient et love.

R3 : Non, je prends des prods sur YouTube et je ne travaille pas avec des beatmakers (pourtant j'ai eu des propositions mais je n'ai pas eu l'occasion de bosser avec eux).

R4 : Je m'inspire de ce qui se passe dans le monde, dans notre société, de l'actualité. Je m'inspire aussi de mes propres expériences qui ont pu m'affecter dans la vie ou mes proches. Pour mes morceaux “*love*”, il m'arrive d'imaginer le scénario dans ma tête et de composer une chanson d'amour fictive.

R5 : Le fait que je suis une femme oui.

R6 : Oui je me considère comme engagée car je fais passer des messages dans mes textes. Il m'arrive parfois aussi de dénoncer combien les femmes peuvent être rabaisées parce qu'elles rappent. Je pense que les femmes ont autant leur place que les hommes dans le milieu du rap. Il y a trop de sexisme encore aujourd'hui et ce n'est pas normal en 2020.

R7 : C'était lors d'un Cypher que j'avais fait grâce au concours "RappeuZ" dans lequel j'avais fini finaliste. Un Cypher est une représentation dans laquelle plusieurs rappeuses posent leur texte l'une après l'autre sur une même instrumentale. Et ce jour-là j'étais tellement nerveuse

que j'ai oublié mon texte ! Mais ce qui m'a vraiment surpris c'est que personne ne m'a jugée et le public m'a applaudi pour m'encourager. J'étais stressée, c'était un échec, mais cette expérience m'a permis de me reprendre en main et de ne rien lâcher pour autant. À force de refaire des scènes, j'étais de plus en plus à l'aise et ça m'a beaucoup aidée. Je remercie d'ailleurs Gautier du concours RappéuZ qui s'est arrangé pour m'inviter à plusieurs *events* de rap pour que je puisse m'y produire. Je me rends compte que l'univers hip-hop ne juge vraiment pas et ça fait du bien. On se sent en proximité avec le public il nous met à l'aise.

Sociabilité

R1 : L'une de mes sœurs. Ma seconde sœur chante aussi très bien mais elle ne chante que dans sa douche malheureusement !

R2 : Ma famille n'aime pas ce que je fais. Seule ma mère aime quand je chante mais seulement quand je chante. Ça ne m'empêche pas de continuer cette passion.

Visibilité

R1 : Elles sont minoritaires tout comme dans l'univers du rap français.

R2 : Pour l'instant je les mets à disposition sur Soundcloud (écoute gratuite) et YouTube. Je ne vends pas ma musique car n'ayant pas beaucoup d'audience, cela ne sert à rien de faire payer, ce ne sera pas rentable. Certes je dépense de l'argent pour des morceaux de qualité mais c'est vraiment une passion pour moi alors cela me fait plaisir.

R3 : J'ai eu de bons retours. "Madame Rap" a même publié mon premier clip sur sa page, j'étais très honorée.

R4 : Tout à fait. On voit plus souvent des femmes faire de la pop, R'n'B, variété, rock, reggae. Mais dans le rap elles sont très minoritaires... Enfin je veux dire, on est très nombreuses en réalité mais très peu ont une vraie visibilité par rapport aux rappeurs qui sont très nombreux à être célèbres. C'est d'ailleurs ça qui m'effraie dans un label ou une maison de disque : je suis quasi sûre qu'on va me dire "tu as une très belle voix, reste dans ce registre, il faut que tu valorises ta belle voix"... Mais moi ce que je souhaite c'est combiner les deux.

Mon registre c'est faire du R'n'B, des sons "love" bien-sûr mais j'ai aussi mon côté Savannah ("sauvage") qui a besoin de s'exprimer autrement et si je veux être convaincante c'est pas en chantant que je vais déclarer ces vérités, c'est en rappant et en m'imposant. Les temps ont changé et il est temps de dire au revoir à cette misogynie.

R5 : Il faudrait déjà qu'en France on soit plus ouvert comme aux États-Unis. Que les labels donnent leur chance aux rappeuses de faire leurs preuves comme ils le font pour les innombrables rappers connus à l'heure actuelle. Peut-être qu'il faudrait aussi que certains rappers arrêtent de dévaloriser les femmes dans leurs clips, que ce soit dans leurs textes ou visuellement parlant. Peut-être qu'en tant que femme qui rappe, nous serions sûrement plus prises au sérieux. Je trouve dommage que les rappeuses les plus connues à l'heure actuelle sont des femmes qui se dévalorisent elles-mêmes (Cardi B, Nicki Minaj, Iggy Azalea) sans ce physique, jamais elles n'auraient été remarquées... C'est triste, pourtant elles ont du talent !

Entretien n°9 : PBL GVNG

Durée : 26 min.

Présentation

R1 : PBL GVNG, ça veut dire "problème gang". Ça vient du fait que quand j'étais petite, j'étais la plus folle de mon *crew*. On m'a donné ce surnom. Je fais de la musique, je compose mes textes. J'ai 21 ans, niveau Bac. J'ai fait un BEP sanitaire et social. Je suis préparatrice de commande. Le rap est un loisir. Ma mère travaille à l'hôpital et mon père dans la logistique.

Parcours

R1 : J'ai pas de références précises.

R2 : Vers 8-10 ans. J'ai vraiment commencé au collège. On va pas se mentir, l'école c'était pas trop ça. Ça ne me plaisait pas. Je préférais écrire ce qui me passait par la tête.

R3 : Je n'ai pas tenté d'intégrer un label. Ça ne m'intéresse pas de signer. Je suis indépendante pour écrire mes textes. Des prods m'ont approché. J'ai déjà eu des propositions

mais c'était pas sérieux, leur manière de travailler n'était pas sérieuse : ils ne me contactaient pas quand ils devaient...

R4 : Non, je ne peux pas arrêter. Je continuerai toujours à écrire mes textes. Arrêter les réseaux oui mais pas les textes.

R5 : Oui, je me vois totalement dedans.

Rapologie

R1 : Je reste moi-même. J'ai un look *tomboy*.

R2 : Conscient ! Je fais plus dans le conscient que dans le commercial !

R3 : Non, je compose que mes textes.

R4 : Je parle plus de mes proches : soit de ce que j'ai vécu étant plus jeune ou de ce que je vis quotidiennement. Je parle de la vie réelle. C'est ça pour moi le conscient : c'est quand on se sent viser par des trucs réels. Par exemple, vous vous êtes peut-être déjà dit : "Ah ! Cette chanson, on dirait qu'elle a été écrite pour moi !".

R5 : Oui un peu.

R6 : Oui, il peut y avoir correspondance : ceux qui ont vécu le racisme peuvent s'exprimer comme ils peuvent ne pas le faire.

[*Deuxième question* :] Non, non, non ! Je ne suis pas engagée...

R7 : Je n'ai pas fait de scène ou de concert.

Sociabilité

R1 : Oui beaucoup ! Dans ma famille et mes amis.

R2 : Rien, ils savaient déjà...

Visibilité

R1 : En général, je ne m'en occupe pas trop. Elles sont pas trop mises en avant mais ça arrive doucement.

R2 : Publier sur mes réseaux. J'utilise plus souvent Instagram, Snap' et YouTube. Je publie mes *freestyles*. Si le son est bon, y a des partages, sinon y en n'a pas.

R3 : Les commentaires ont été plutôt positifs. Mes proches ont partagé sur les réseaux.

R4 : Oui, elles sont plus visibles dans le R'n'B, les sons "calmes" on va dire.

R5 : De plus se montrer. La plupart des rappeuses ont tendance à se cacher, à ne pas oser se montrer.

Entretien n°10 : Wendee

Durée : 43 min.

Présentation

R1 : Je m'appelle Wendee. J'ai 26 ans. Je suis de Saint-Denis. Je suis rappeuse. En fait, j'écris de la poésie depuis que je suis en primaire et j'ai participé à un atelier de slam au collège.

Je n'ai aucun diplôme. Le lycée est devenu un peu compliqué pour moi puisque je suis dysorthographique. En 1ère, c'est devenu plus difficile donc j'ai arrêté. J'ai été animatrice pendant 6 ans et demi mais je me suis reconvertie, aujourd'hui, je suis hôteesse d'accueil.

Ma mère est formatrice en logiciel informatique et mon père inspecteur du travail.

Parcours

R1 : Diam's est la première artiste à m'avoir influencé avec son titre qui s'appelait D.J. à l'époque. Il y avait aussi Kery James et Sniper. Donc essentiellement des artistes français, je suis très attachée à la musique française. Je les ai découvert par mes cousins, mes parents aussi écoutent du rap... C'est très familial la musique chez moi de toute façon.

R2 : Alors au collège, j'étais plus slam et c'est au début du lycée que j'ai commencé à rapper. Mais il y a très peu de différences entre le slam et le rap. Le slam c'est sans musique mais je

voulais faire de la musique avec des instru. Donc le rap est venu à moi instinctivement.

R3 : Non je ne suis pas dans un label. En fait, c'est très compliqué de faire de la musique. Pour faire de la musique, il faut du temps et de l'argent et pour avoir de l'argent, il faut un travail et ça demande du temps. Il y a 2-3 "producteurs" qui m'ont approché mais c'est pas Warner non plus. C'est toujours dans leur intérêt à eux et pas forcément le tien. Ils me disaient : "Il n'y a plus de Diam's aujourd'hui et ce que tu fais c'est un peu pareil, tu devrais suivre, la remplacer".

R5 : Oui beaucoup. C'est un monde difficile parce que je suis une femme. On me regarde de haut en bas, on rigole et on me dit : "bah vas-y rap ! Montre ce que tu fais !". Et puis je suis pas une nana de cité, enfin si... mais pas une nana de cité avec des baskets et tout...

R6 : Oui je rêverai de pouvoir vivre de la musique, de montrer ce que je fais devant l'Olympia... Enfin peut-être pas d'en vivre mais au moins me dire "ça je l'ai fait". J'ai envie de partager ma musique.

Rapologie

R1 : Je dirai que je suis chic décontractée. Ça me dérange pas de mettre une robe avec des tennis. J'ai un style de rappeuse très féminine. Pour moi, faire du rap c'est pas forcément s'habiller comme un garçon. Je peux me maquiller, mettre une jolie petite robe, des talons. On peut dire les choses avec dureté comme avec douceur et on ne devrait pas juger à partir de notre apparence.

R2 : Je fais du rap conscient. La trap ne me va pas trop... Moi j'ai envie de parler des hommes, des femmes, de comment les gens sont traités dans la cité, d'amour et d'émotions.

R3 : Je la compose à 40% c'est-à-dire que j'ai des idées, mais comme je ne suis pas musicienne du tout je contacte des musiciens. Ça marche mieux comme ça : je dis ce dont j'ai envie et ça leur donne des idées et on partage.

R4 : Je parle beaucoup d'amour parce que c'est très important de faire comprendre aux gens

qu'ils ne sont pas seuls, que vouloir faire le bien c'est pas être faible, au contraire. C'est pas parce qu'on est une femme qu'on est faible. Il y a des trucs qui me sont arrivés, il faut que je les partage pour aider les générations qui vont suivre, leur faire comprendre qu'ils ne sont pas seuls.

R5 : Cette question elle me fait rire. Je viens de sortir d'une web radio, on m'a posé la même question. J'ai envie de dire : qu'est-ce que mon identité ? Je n'ai pas envie d'être une case. Je suis antillaise mais je ne le mets jamais en avant dans mes textes parce qu'imaginons je dis "je suis antillaise", les gens ne s'identifieraient plus à moi et moi je veux que ma musique parle à tout le monde.

R6 : Je ne suis pas féministe mais je suis une femme donc pour moi ça coule de source. Être dans une case ça n'a pas de sens. Je veux être écoutée autant par un homme qu'une femme, un noir qu'un blanc...

Sur la compatibilité entre engagement militant et rap : bien sûr, le rap c'est un engagement militant. Avant quand j'étais ado, j'écoutais du rap, j'avais envie de changer le monde, aujourd'hui, rien du tout : c'est je vais en boîte, je fume, je bois de l'alcool... Ça n'a aucun sens ! On a mal élevé les générations suivantes !

R7 : J'étais en panique. J'étais tellement stressée que j'avais 40 de fièvre, j'étais par terre dans la loge. Mais ce qui m'a donné envie de continuer c'est les yeux des gens qui me regardaient et qui m'écoutaient ! J'étais Dieu à ce moment-là [*rires*]. Et quand je suis montée sur scène, les gens étaient surpris. Ils voient une fille comme moi, ils s'attendaient à ce que je fasse du gospel.

Sociabilité

R1 : J'ai beaucoup d'ami.e.s qui font de la musique, des oncles et des tantes qui chantent, ma mère fait du gospel, mon frère aussi mais il a arrêté parce qu'il fait des études de *gaming* et moi aussi je suis aussi chanteuse de gospel.

R2 : Ils ont toujours su que je rappais. Je me suis toujours sentie fière de ce que je faisais et je leur ai toujours montré.

Visibilité

R1 : On est toujours déçus de l'image des gens qui nous ressemble à l'écran. Au cinéma, on a l'image des femmes noires qui parlent fort, qui crient, qui sont toujours en colère... C'est soit toujours l'image de la superficielle, soit de la "sauvage". Quand je compare, la France et les États-Unis, je suis choquée de la différence. Les images de femmes noires en France sont toujours celles de femmes pauvres, on ne parle jamais de leur réussite. Et dans le rap, il faut être une pute quand t'es noire, à la différence des blanches comme Diam's. Alors qu'aux États-Unis, il y a cette image mais il n'y a pas que ça, on peut voir des femmes noires scientifiques, avocates... On les voit.

R2 : Avant j'avais une stratégie mais je n'en ai plus trop. Je partageais sur les réseaux mais j'ai arrêté parce qu'il faut protéger sa musique. Avoir une stratégie c'est dur tout seul, c'est impossible. J'ai été élue meilleure rappeuse du 93 mais ça ne m'a pas rendu plus visible que ça. J'ai aussi fait un plateau de télé sur M6 mais bon... t'y vas, tu chantes, ils prennent les images dont ils ont besoin et après ils t'oublient... Et puis il faut maîtriser les réseaux. C'est pas pour ça que je fais de la musique. Je me suis jamais dit qu'il fallait maîtriser Twitter pour faire de la musique.

R3 : J'ai jamais eu de mauvais commentaires sur mes morceaux.

R4 : Oui, oui, bah oui ! Tout le monde le dit. Les femmes ne sont pas beaucoup vues dans le rap en France et je sais pas pourquoi. Le rap est un univers très masculin. C'est aussi une question de génération. Avant il y avait pas beaucoup de rappeuse mais le peu qu'il y avait elles avaient la parole. Aujourd'hui, une jeune fille qui écoute du rap va te dire qu'elle écoute Booba, SCH, PNL... jamais une jeune fille va te dire "j'adore telles rappeuses pour telle ou telle raison". Est-ce que c'est pas à cause de nous aussi ? Est-ce qu'on ne passe pas le message correctement ? Nous aussi on a traversé des choses, on peut inculquer des choses... C'est ça qu'il faut qu'on partage.

R5 : Faudrait qu'on nous propose des projets. Aujourd'hui il y a Madame Rap mais ce n'est pas assez. Faites-nous faire des vrais projets comme un festival de rap féminin.

Proposez-nous des choses. On a plus de courage que les hommes parce qu'on a plus de difficultés. On m'a déjà proposé des soirées rap mais si c'est pour tomber sur des hommes alcoolisés, c'est trop dangereux. Je trouve qu'on en fait beaucoup plus pour les hommes.

Pourtant quand j'ai fait des concours de rappeuses, il y avait de tout : des femmes féminines, des femmes un peu plus masculines, des noires, des blanches, des asiatiques, des bouclées, des frisées...