

Y a-t-il une « question blanche » dans le rap français ?

Karim Hammou

Publié dans Sylvie Laurent et Thierry Leclère, *De quelle couleur sont les Blancs ?*, La Découverte, nov. 2013

Résumé

Les paroles de rap français, mais aussi les commentaires qu'elles suscitent dans les espaces publics médiatiques, mobilisent abondamment les référents raciaux. Défini dès le début des années 1990 comme une pratique « non blanche » par certains journalistes et hommes politiques, le rap voit un nombre croissant d'interprètes affirmer leur blancheur à partir de la fin des années 1990. Ces affirmations ne se font pas en opposition aux autres formes d'affirmations raciales : elles participent d'une forme « d'universalisme minoritaire », et se trouvent renforcées par le marketing de la marge commercialisant le rap auprès d'un large public comme un produit oppositionnel. Le rap en France apparaît de ce point de vue comme un espace de discussion explicite des stéréotypes raciaux, déstabilisant la blancheur implicite de l'imaginaire national.

« Par hasard si tu veux savoir mon sang
est mêlé de noir / et le métis rappeur que je suis
connais bien son devoir / celui de dénoncer de
crier sans cesse justice / portraitiste d'une société
d'égoïstes. »

Lionel D, « Pour toi le beur », 1990

Dans un genre musical comme le rap français, la présence d'artistes blancs est volontiers introduite comme un paradoxe. Le rap n'est-il pas, comme le funk, la soul ou le jazz avant lui, une musique « noire » ? Pourtant, si ce paradoxe est agité dès les premières appropriations du jazz en France, le goût pour l'écoute, la danse puis la pratique de ces musiques de ce côté de l'Atlantique n'ont jamais été réservés ou délaissés aux seuls Noirs. Y a-t-il alors réellement une « question blanche » dans le rap français ?

À y regarder de plus près, les qualifications raciales de formes culturelles et les descriptions des musiciens ou des amateurs à l'aide de ces mêmes catégories n'ont rien d'évident [Tagg, 2009]. Elles n'en sont pas moins courantes. On peut donc déplacer notre regard pour « faire de la manière dont la société problématise cette question la matière même de notre problématisation » [Fassin, 2009, p. 36]. Dans ce texte, la « question blanche » et sa pertinence dans le rap français seront examinées d'abord à partir des identifications revendiquées par les artistes, puis en tenant compte des relations entre les identifications concurrentes mobilisant les rapports sociaux de race et enfin, en réinscrivant la production et la circulation des paroles de rap dans les réseaux de coopération qui les rendent possibles et qui font intervenir bien d'autres personnes que les seuls rappers.

Ce texte se concentrera sur des paroles de chansons et les commentaires publics qu'elles ont suscités. D'abord parce que ces paroles expriment des formes complexes d'identifications mobilisant le registre des rapports sociaux de race. Ensuite parce que c'est par des paroles de chansons que le rap contribue le plus explicitement à transformer les répertoires d'identifications en circulation dans les espaces publics médiatiques contemporains. Enfin parce que ce sont ces mêmes paroles de chansons qui sont mises en cause de façon récurrente pour leur racisme supposé, une opération qui repose paradoxalement sur un procès en extériorité fait au rap.

Depuis les premiers albums de rap en français, publiés au début des années 1990, jusqu'à nos jours, ce sont plusieurs dizaines de milliers de chansons de rap qui ont été enregistrées et diffusées. Analyser des paroles de chanson ne peut se faire sans méthode. Des paroles ne sont pas des textes, l'horizon artistique dans lequel l'interprétation musicale s'inscrit est différent du registre militant, politique ou scientifique, les liens entre narrateur, interprète et auteur ne sont pas donnés d'avance. Autrement dit, on traitera les paroles de chansons comme des performances esthétiques à part entière.

Particularisme majoritaire et universalisme minoritaire

Dans la France des années 1980, l'appropriation du rap par des artistes locaux donna naissance à ce genre en France. La mention d'identifications raciales dans les

morceaux y était alors rare. La majeure partie de la scène rap dénonçait le racisme qui frappait Noirs et Arabes de France, et revendiquait une solidarité de la jeunesse autour du mot d'ordre du métissage. C'est ainsi que Lionel D, perçu par les médias comme un rappeur blanc, dénonçait le racisme dont les Arabes de France étaient victimes, en revendiquant une fraternité fondée à la fois sur la commune humanité et la conscience du métissage (voir exergue).

Dans la première moitié des années 1990, la condition noire en France et la mémoire de l'exploitation coloniale ou de la traite négrière devinrent le fondement d'une identité noire revendiquée par certains groupes de rap (EJM, 1991, *État de choc* ; Ministère AMER, 1992, *Pourquoi tant de haine*). On n'observait pas, en revanche, d'affirmations inversées d'une identité blanche, quel qu'en soit le fondement. Les premières mentions rappées de « blanchité » visaient au contraire à récuser la pertinence de cette identification (NTM, 1991, « Blanc et Noir » ; Assassin, 1992, « Peur d'une race »). Autrement dit, dans la première moitié des années 1990, la « question blanche » ne se posait pas dans les paroles interprétées par les rappeurs français : pas plus d'affirmation identitaire que de problématisation du privilège blanc ou d'hypothétiques injustices vécues spécifiquement en tant que Blancs.

La médiatisation du rap français, au début des années 1990, l'a associé étroitement au problème des banlieues. Par l'invocation de la figure du « jeune de banlieue », elle mobilisait fréquemment un « système de conversion et de glissement entre des registres hétérogènes » [De Rudder *et al.*, 2000, p. 162] (origine géographique, couleur de peau, nationalité, religion...) qui définissait implicitement le rap comme une pratique « non blanche » [Hammou, 2012, p. 85]. Dans ce contexte, la « question blanche » dans le rap émergea paradoxalement en dehors des œuvres se revendiquant du genre. En 1991, le député UDF Charles Ehrmann interpella ainsi à l'Assemblée nationale le ministre de la Culture, Jack Lang, sur une subvention attribuée au groupe NTM. À ses yeux, cette subvention aurait financé l'activité de « bandes pratiquant le tag, le rap et la culture hip-hop, [et professant] par leurs paroles et leurs actes, un racisme anti-blanc et un antisémitisme virulents ».

Le regard porté par l'extrême droite sur le rap explicite le procès en extériorité [De Rudder *et al.*, 2000, p. 63] qui sous-tendait nombre de ces jugements. En 1998, à

l'occasion de la naissance d'un groupe de rap proche de la mouvance identitaire, l'animateur Serge de Beketch se réjouit à l'antenne de Radio Courtoisie : « Jusqu'à présent, le rap c'était black ou beur. Là, maintenant, on a le rap mytho, ou le rap faf, comme vous voulez. Je trouve ça excellent. [...] Le rap français d'abord. » Cette équivalence posée entre couleur de peau et nationalité occulte les rapports sociaux liant groupes minoritaires et majoritaire, et exclut par principe les groupes racisés de la communauté politique nationale. À ces accusations et ces stéréotypes, une partie de la classe politique et des médias opposaient alors la « diversité culturelle » de la scène rap en France. Argument paradoxal car, tout en disculpant le rap dans son ensemble de la présomption de « communautarisme », il faisait de la présence de Blancs dans les groupes de rap un étalon d'ouverture.

Les excès interprétatifs auxquels l'émergence médiatique du rap donnèrent lieu indiquent que la visibilité acquise par ses interprètes transformait les images de la société française qu'un certain nombre d'acteurs tenaient pour acquises. Le rap devint ainsi le révélateur d'une « question blanche » – celle de la définition raciste que certains producteurs de discours donnaient du sujet social national.

Comment cette question se déclina-t-elle, au cours des années 1990, dans les œuvres des rappeurs eux-mêmes ? L'affirmation par certains groupes de rap d'une fierté noire opposée à la dévalorisation de la société majoritaire fut moins interprétée et relayée par le reste de la scène rap comme l'expression d'un particularisme que comme le symbole de ce que l'on pourrait appeler un « universalisme minoritaire ». Akhenaton, dans son premier album solo en 1995, explicitait cette lecture, revendiquant son origine sicilienne en construisant une homologie avec la condition noire. Tandis qu'il rappe dans le premier couplet de la chanson « Métèque et mat » : « Je suis un de ceux qu'Hitler nommait nègre de l'Europe / et j'en suis fier », le refrain scande l'expérience de l'oppression et de l'exploitation, dans une analogie entre le fait d'être basané (mat) et la condition de la défaite, voire de la mort (échec et mat). Cet universalisme minoritaire s'inscrit explicitement dans la filiation de la lutte des Noirs américains et se décline sur le plan esthétique par le biais de deux techniques, l'une rhétorique, l'autre filmique.

Anthony Pecqueux a montré comment l'ouverture d'une définition s'enrichissant à chaque nouvelle parole d'éléments supplémentaires, dans certaines chansons, « permet à la fois de rendre [le] Nous potentiellement infini, et de complexifier chaque niveau de description » [Pecqueux, 2009, p. 206]. Cette technique, présente de façon récurrente dans les chansons de rap à partir du milieu des années 1990, s'appuie notamment sur l'énumération (Ärsenik 2002, « Les anges aux poings serrés ») et l'énallage qui, par la substitution d'un pronom personnel par un autre, contribue à relier le « ils » au « je », ou le « je » au « nous » (Scred Connexion 2000, « Les diables et les anges »). Elle se décline aussi dans certains clips : le rap en France a proposé dès le premier clip de NTM, « Le monde de demain », une esthétique des visages, que l'on peut interpréter comme le pendant filmique de la technique parolière de l'énumération ouverte (Rocca, 1997, « Les jeunes de l'univers » ; Akhenaton, 2001, « Mon texte le savon » ; OFX, 2003, « France » ; Psy 4 de la Rime, 2008, « Jeunesse France »...). La conjonction de l'irréductible singularité de chaque visage et de la diversité des traits qui se succèdent, incluant notamment systématiquement une diversité mélanique, s'oppose à l'unidimensionnalité et à l'homogénéisation de l'autre par l'idéologie raciste [Guillaumin, 1972]. Cette figure de style et cette technique filmique ouvrent sur un espace non fini d'identifications hétérogènes, dont l'étendard des banlieues sert de symbole de ralliement connotant une appartenance racisée sans expliciter telle ou telle identité raciale.

La place du blanc dans le marketing de la marge

L'association médiatique du rap au problème des banlieues eut des conséquences importantes pour l'intégration de ce genre musical dans les industries culturelles. Elle représentait en effet un fort repoussoir pour les acteurs des industries musicales optant pour des stratégies commerciales consensuelles. Cette marginalisation du rap pour des motifs marchands se renversa progressivement, à partir de 1997 [Hammou, 2012, p. 194]. La marginalisation marketing céda alors le pas à un marketing de la marge, pour lequel c'est précisément la dimension jugée sulfureuse de certains groupes de rap qui fut mise en avant comme argument commercial.

Dans ce contexte, les intermédiaires du commerce musical ne traitaient plus des Blancs comme d'un étalon d'ouverture, mais comme d'exceptions au sein d'un genre dont le caractère « non blanc » était ainsi tenu pour acquis. Certains interprètes devinrent des « Blancs malgré eux », sous l'effet des commentaires de la critique journalistique, du discours promotionnel de leur maison de disques ou de leur attaché de presse. C'est notamment le cas du groupe Manau, en 1998, vendu par Universal comme une alternative au reste de la scène rap [Hammou, 2005]. De même, *Le Monde* relevait en 2005 l'existence d'un « rap blanc des beaux quartiers avec les Français de TTC et Klub des losers » – des groupes qui ne problématissent pourtant pas leur couleur de peau dans leurs paroles. Plus récemment, Orelsan a connu un traitement homologue, et est devenu en 2009 dans les colonnes de *Libération* un « jeune Normand rougeaud [qui] est un bon gars bien de chez nous ».

Ces évolutions ont accompagné et renforcé la banalisation, dans les paroles de rap, de modes d'interpellations racialisés en dehors des contextes thématiques évoquant directement la question du racisme. La critique du racisme ne passe désormais plus d'abord par la disqualification des épithètes raciaux, mais par le jeu d'énumérations explicitant l'absence d'exclusivisme racial (Ärsenik, 1998, « Jour de tonnerre » ; Inglorious Bastardz, 2012, « 5 h du Mat »). Elle conduit aussi nombre d'artistes à endosser à leur tour une posture artistique signant l'authenticité de leur adresse en situant le lieu racial d'où ils parlent, y compris lorsque ce lieu est celui du groupe majoritaire.

Dans un certain nombre de chansons, les rappeurs assument un ancrage majoritaire sans lui accorder un rôle nodal dans le morceau (Rockin'Squat et Calbo, 1999, « Dangereuse liaison » ; Seth Gueko feat. Sinik, 2005, « Rap de gwere »). Il existe quelques exceptions notables dans des chansons qui problématissent le privilège blanc (Diam's, 1999, « C'est toi qui m'gène » ; Flynt feat. Sidi O, 2007, « La gueule de l'emploi ») ou l'espace circonscrit des « discriminations inversées » [Jounin, 2008, p. 19] – le fait d'être un rappeur blanc, dans le cadre d'un marketing de la marge, pouvant devenir un obstacle à la réussite dans les industries musicales (Kool Shen, 2004, « Le retour du Babtou » ; Guizmo feat. Alpha Wann et Nekfeu, 2011, « Sales babtous d'négros »).

D'autres chansons mettent en scène une appartenance blanche stigmatisée et dévalorisée, à la croisée d'une rhétorique d'universalisme minoritaire et de la logique du marketing de la marge. C'est notamment le cas du groupe Les Sales Blancs, formé en 2004, ou de Seth Gueko. Ce dernier a déployé, à partir du milieu des années 2000, un personnage chansonnier fictionnel inspiré de *Snatch*, film policier britannique se déroulant dans un milieu gitan irlandais dépeint avec un pittoresque proche de la caricature. Dans ses raps, Seth Gueko multiplie les références à une « blanchité » déviante, qu'elle passe par l'évocation de groupes stigmatisés (migrants, roms...), la mise en scène de sa couleur de peau accolée à une image de dangerosité ou d'hypersexualisation : « Fais pas ton grincheux moi aussi j'veins d'un site de vard-cre / un babtou avec une bite de val-che » (« Patate de forain », 2005).

Ces performances identitaires n'ont cependant pas été accompagnées d'un cloisonnement racial de la scène rap. Au contraire, elles ont alimenté un travail artistique autour des stéréotypes et du racisme qui est allé bien au-delà des dispositifs narratifs qu'ont déployés les groupes s'en tenant à une posture *colorblind* (Saïan Supra Crew, 1999, « La preuve par trois » ; Sefyu, 2006, « La légende » ; Sexion d'Assaut, 2012, « La tache »). Ce travail artistique est notamment au cœur des œuvres du groupe Bouchées doubles, composé de Brav, « né blanc dans un quartier » (2006, « Contraste »), et de Tiers Monde, « noir à perpète » (2011, « Minorité visible »). Ses membres jouent d'effets de symétrie, de confrontations et de dialogues pour interroger les assignations racistes, dans des albums comme *Apartheid* (2006) ou *Table d'écoute 2* (Médine, 2011).

D'Akhenaton à Seth Gueko, la performance raciale des rappeurs s'ouvre fréquemment sur la mise en scène d'hybridations identitaires dont les finalités sont variables. Humoristique, stylistique ou rhétorique, elle peut aussi se faire plus introspective, la « question blanche » apparaissant alors à l'intersection d'assignations identitaires contradictoires. Dans « Blessé dans mon ego » (1997), Ekoué rappe ainsi le regard que certains cousins portent sur lui lorsqu'il est en vacances dans son pays d'origine, le Togo : « “Qu'est-ce que c'est que ces sapes et ces manières de petit Blanc ? Des baskets en cuir, un jeans alors qu'il crève de chaud, négro.” [...] Un statut de paria ici, d'intrus en cances-va au bled. » Quinze ans plus tard, Médine décline à

son tour certains paradoxes, à l'occasion des cinquante ans de l'indépendance de l'Algérie : « J'ai l'sang mêlé un peu colon un peu colonisé / Un peu colombe sombre ou corbeau décolorisé / [...] De vieux ennemis cohabitent dans mon code génétique / À moi seul j'incarne une histoire sans générique » (Médine, 2012, « Alger pleure »).

Le rap français, dans les années 2000, apparaît ainsi comme un espace de discussion explicite des stéréotypes raciaux, dans lequel la posture artistique la plus fréquente consiste à affirmer « la fierté de sa race », quelle qu'elle soit, en même temps que sa solidarité à l'égard des autres dans une commune condition minoritaire. Parallèlement, l'extrême droite et une frange de la droite tentent de façon méthodique d'inscrire dans le droit le fait que la critique radicale des institutions ou des symboles nationaux équivaldrait à du racisme anti-Français, voire anti-Blancs [Hammou, 2012, p. 255]. De ce point de vue, la « question blanche » dans le rap française demeure la couleur inavouée depuis laquelle nombre d'acteurs politiques et médiatiques appréhendent ce genre et, à travers lui, les classes populaires racisées dont il est devenu l'un des emblèmes.

Bibliographie

DE RUDDER V., POIRET C. et VOUREC H. C. (2000), *L'Inégalité raciste. L'universalité républicaine à l'épreuve*, PUF, Paris.

GUILLAUMIN C. (1972), *L'Idéologie raciste*, Gallimard, « Folio Essais », Paris.

HAMMOU K. (2005), « Comment le monde social du rap aménage-t-il son territoire ? L'exemple de la polémique autour du groupe Manau », *Sociétés contemporaines*, n° 59-60, p. 179-197.

HAMMOU K. (2012), *Une histoire du rap en France*, La Découverte, Paris.

FASSIN D. et FASSIN E. (2009), *De la question sociale à la question raciale ?*, La Découverte, Paris.

JOUNIN N. (2008), *Chantier interdit au public. Enquête parmi les travailleurs du bâtiment*, La Découverte, Paris.

PECQUEUX A. (2007), *Voix du rap. Essai de sociologie de l'action musicale*, L'Harmattan, Paris.

TAGG P. (2009), « Lettre ouverte sur les musiques “noires”, “afro-américaines” et “européennes” », *Volume ! La revue des musiques populaires*, vol. 6, n° 1-2, p. 135-175.