HAL
open science

Compte-rendu : Karim Hammou, Une histoire du rap en France

Isabelle Mayaud

To cite this version:

Isabelle Mayaud. Compte-rendu : Karim Hammou, Une histoire du rap en France. Transposition. Musique et sciences sociales, 2015. hal-02296114

HAL Id: hal-02296114

https://hal.science/hal-02296114

Submitted on 20 Dec 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Transposition
Musique et Sciences Sociales

5 | 2015
Figures du chef d'orchestre

Karim Hammou, *Une histoire du rap en France*

Paris, La Découverte, 2014 [1re éd. 2012].

Isabelle Mayaud

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/transposition/1294
DOI : 10.4000/transposition.1294
ISSN : 2110-6134

Éditeur
CRAL - Centre de recherche sur les arts et le langage

Référence électronique
Isabelle Mayaud, « Karim Hammou, *Une histoire du rap en France* », *Transposition* [En ligne], 5 | 2015, mis en ligne le 15 novembre 2015, consulté le 24 septembre 2020. URL : http://journals.openedition.org/transposition/1294 ; DOI : https://doi.org/10.4000/transposition.1294

Ce document a été généré automatiquement le 24 septembre 2020.

La revue *Transposition* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

Karim Hammou, *Une histoire du rap en France*

Paris, La Découverte, 2014 [1re éd. 2012].

Isabelle Mayaud

RÉFÉRENCE

Karim Hammou, *Une histoire du rap en France*, Paris, La Découverte, 2014.

1 Annie Cordy, Dee Nasty, Chagrin d'amour, Paris latino, Interview, The gap Band, Imhotep, IAM, Suprême NTM, Benny B, Lionel D, MC Solaar, Akhenaton, Idéal Junior, Sens Unik, Les Sages Poètes de la Rue, Mafia Underground, Ménélik, Doc Gyneco, Fonky Family, Alliance Ethnik, La Cliqua, Assassin, Stomy Bugsy, Radikal, 113, Booba, Diam's, Sinik, Psy-4 de la Rime, Assia, Vitaa... la liste des artistes qui composent la bande originale du livre de Karim Hammou semble inépuisable. Issu d'une thèse de sociologie soutenue en 2009 à l'EHESS, l'ouvrage de Karim Hammou, *Une histoire du rap en France*[1], s'écoute en même temps qu'il se lit. Dans cette fresque captivante, Hammou nous invite à une plongée rétrospective dans l'espace audiovisuel des dernières décennies – un espace qui est d'abord celui du quotidien, de la radio et de la télévision. Cette histoire s'ouvre ainsi sur le spectaculaire *Rapper's Delight* du groupe Sugarhill Gang, qui donne à la fois le son et le ton de l'ouvrage.

2 Si Hammou se propose de retracer *une* histoire du rap en France de 1981 à 2010, il évite le double écueil du récit téléologique et de l'illusion biographique de l'identité de l'objet. Comme l'observe le sociologue Howard S. Becker dans la postface, ce livre permet bien plutôt d'appréhender la nature changeante des mondes de l'art à partir de l'observation de l'un d'eux. Ce livre est donc tout sauf une revue, chronologique et linéaire, des tubes qui auraient *marqué* le rap, des origines à nos jours. Le monde social du rap se comprend ici comme le lieu instable de transformations constantes, commandé par la contingence et l'imprédictibilité. Il s'agit principalement, pour Karim

Hammou, d'historiciser les usages sociaux d'une étiquette, « le rap », et ce faisant de tenter de répondre à cette question : « comment le rap a-t-il duré en France ? » (p. 8).

3 De cette enquête, résulte, en premier lieu, une périodisation articulant « trois configurations historiques différentes, qui balisent le chemin que le rap s'est frayé en France » (p. 12). Ce découpage structure l'ouvrage qui s'organise en trois parties.

4 Une première période, de 1981 à 1991, correspond à une phase d'émergence du genre rap en France, qui intervient de façon concomitante, mais pas nécessairement connectée, en de multiples espaces et sous différentes formes. S'opposent alors « deux usages du rap et deux chaînes de coopérations en partie distinctes » (p. 12), (chap. 1 et 2). Un premier usage est porté par l'industrie du disque qui assure la promotion d'interprètes de variétés mobilisant ponctuellement une interprétation rappée, *Chagrin d'amour* en constituant le parangon. Un second usage s'incarne dans des amateurs de musiques afro-américaines qui s'approprient l'héritage funk. Ces deux tendances s'ancrent et se développent dans des lieux spécifiques ; les radios (*Radio Nova* en particulier) et les discothèques étant des agentes importantes de diffusion au cours de cette première période. À l'exception de l'émission H.I.P H.O.P, qui s'intéresse au rap à partir de 1984, le genre est négligé par la télévision. Tout change, de ce point de vue, au tournant des années 1990. Le rap devient le symptôme de problèmes publics que les grands médias redéfinissent massivement comme une pratique minoritaire. Dès lors, l'écoute et la pratique du rap se trouvent associées à la banlieue (chap. 3).

5 Une seconde période s'étend de 1991 à 1998. Pariant sur le succès médiatique dont bénéficie le rap, les grandes maisons de disque investissent dans le nouveau genre à la mode. Elles se heurtent toutefois au rejet des radios et les succès commerciaux restent limités (chap. 4). L'attention médiatique inédite suscitée par le rap favorise également le développement d'interventions publiques spécifiques. Celles-ci ont notamment pour effet de contribuer à ancrer la pratique du rap en périphérie, cette assignation territoriale renforçant l'association symbolique entre le rap, la délinquance et la banlieue (chap. 5). Alors que les pouvoirs publics redoublent le stigmate sous couvert de politique sociale et de politique de la ville, de nouvelles et de nouveaux agent·e·s font leur apparition et contribuent à définir autrement le rap. Organisés en labels indépendants ou en groupements associatifs, ils promeuvent une nouvelle génération de rappeurs et de rappeuses. Ceux-ci et celles-ci se posent en s'opposant aux artistes promu·e·s par les majors (chap. 6). Les dissensions qui traversent cette seconde génération clivée de rappeurs et de rappeuses « se résolvent dans la seconde moitié des années 1990, par le biais des techniques d'authentification mutuelles entre rappeurs et du nouvel espace d'exposition radiophonique offert par Skyrock » (p. 12). Les labels indépendants parviennent à imposer une nouvelle scène rap et à redéfinir la façon dominante de rapper en France (chap. 7).

6 Au cours de la dernière période étudiée dans le livre, de 1998 à 2010, le monde social du rap français devient un segment, parmi d'autres, des industries culturelles ; un marché développé, pour l'essentiel, *via* un marketing de la marge (chap. 8). La référence à la rue est dès lors omniprésente, et le dernier chapitre cherche à discerner les ressorts de cette invasion lexicale (chap. 9).

7 L'épilogue fournit enfin plusieurs pistes de réflexion en soulevant la question de « l'illégitimité paradoxale du rap dans les années 2000 » (p. 239). Partant d'un examen de plusieurs évènements politico-médiatiques, Hammou formule le constat suivant : alors que le rap est devenu un genre majeur au sein des industries musicales, et qu'il est

parvenu à accéder à une forme de normalisation culturelle et économique, il n'a jamais été aussi contesté par une fraction de la classe politique.

8 Cet ouvrage présente donc trois moments d'un travail collectif de coproduction d'un genre musical : le rap. Adoptant une perspective interactionniste qui mobilise principalement les travaux d'Howard S. Becker et d'Anselm Strauss, Hammou nous invite à l'accompagner, au plus près des agent·e·s, auprès de celles et ceux qui ont *fait* l'histoire du rap en France. À l'instar de Morgan Jouvenet, qui a déjà fait la preuve de la fécondité d'une approche renouvelée du rap, envisagé comme un travail[2], Karim Hammou privilégie ici une entrée par les carrières des artistes et se propose de reconstituer des chaînes d'interaction. Il restitue différents usages du genre rap et éclaire les mécanismes sociaux à l'œuvre dans la coproduction, asymétrique et contradictoire, le plus souvent, d'une catégorie de musique. Ce projet est servi par une documentation importante, rassemblée au cours d'une enquête menée durant plusieurs années. Hammou mobilise différentes techniques (recherche historique, observation ethnographique, analyses statistiques) et multiplie les échelles d'observation et d'analyse. L'ancrage dans la moyenne durée lui permet ainsi de mettre l'accent sur la dimension processuelle et discontinue de la fabrique d'un genre plurivoque.

9 Le pari d'une approche critique des usages sociaux du genre rap francophone apparaît ainsi gagné, au terme de ce parcours. Karim Hammou dresse un portrait complexe d'un monde du rap en perpétuelle transformation. Comprendre les positions sociales des un·e·s et des autres – d'Annie Cordy à NTM –, c'est mieux entendre les musiques qu'ils/elles produisent. Appréhender la multiplicité des situations dans lesquelles se trouvent les agent·e·s, c'est rendre intelligible une esthétique dont la pluralité renvoie à la plurivocité des agent·e·s et des lieux de production mobilisés autour du « rap » depuis plus de trente ans. Les évolutions observées, à partir d'un examen des trajectoires individuelles et générationnelles, s'écoutent et s'entendent. Hammou procède, par exemple, à une analyse récurrente des refrains afin de fournir une illustration de ces changements esthétiques. Tendanciellement, il distingue aussi plusieurs courants – un rap *festif*, un rap *grossiérisé*, un rap *cool*, un rap *hardcore* – qui se côtoient, se succèdent, se frictionnent ou s'ignorent. C'est une autre réussite du livre que de parvenir à articuler ensemble toutes ces transformations : sociales, politiques, économiques et esthétiques. Il faut souligner, en ce sens, combien Karim Hammou joue avec brio des différentes échelles de description du monde social. À partir des trajets en avion d'un amateur de musique, il questionne, très concrètement, les conditions de circulations esthétiques et d'emprunts transatlantiques. En décrivant les déboires d'un jeune impétrant qui se heurte, irrémédiablement, aux personnels d'accueil des grandes maisons de disques, il interroge le pouvoir des *gate-keepers*, de ces intermédiaires de la consécration. Plus largement, le livre invite à réfléchir, à partir d'un cas précis – le rap –, aux mécanismes sociaux spécifiques qui régissent le domaine de la production artistique.

10 L'ouvrage amène *in fine* à se demander quels sont les agent·e·s, individuels et collectifs, qui disent ce qu'est le rap, *i.e.* à considérer les prescripteurs et les prescriptrices du genre.

11 Les artistes qui disent le rap apparaissent centraux dans l'étude menée par Karim Hammou qui décrit plusieurs trajectoires individuelles. Il révèle différentes manières de devenir rappeur et rappeuse, variables en fonction de l'appartenance générationnelle notamment, et montre combien la frontière est souvent poreuse de

l'amateur·e au/à la professionnel·le. On aurait aimé ici en savoir un peu plus sur les caractéristiques sociales de ces artistes. Un portrait social contrasté aurait sans doute permis de mieux comprendre comment on devient rappeur ou rappeuse plutôt que chanteur de variétés ou cantatrice à l'opéra.

12 Karim Hammou s'intéresse également à celles et ceux qui choisissent et sélectionnent les artistes. En ce sens, les mécanismes de consécration, finement décrits ici, participent de, et à une définition du rap. Hammou distingue des logiques d'auto-intermédiation – les collaborations et les citations sont autant de moyens déployés par les artistes eux-mêmes afin de s'auto-consacrer ; et des logiques d'intermédiation qui mobilisent des tiers, *i.e.* les majors et les labels indépendants en position de produire la musique, donc de *faire*, ou non, d'un artiste un artiste. La question de savoir qui se trouve en position d'opérer le tri apparaît déterminante. Elle renvoie directement aux rapports de force et de pouvoir qui traversent et organisent constamment les chaînes d'interaction décrites dans le livre, qui révèle des relations asymétriques entre les différent·e·s agent·e·s. La position d'autorité dans laquelle se trouvent les producteurs, les productrices, les diffuseurs et les diffuseuses vis-à-vis des artistes, est ponctuellement, mais très rarement, mise à mal. Les relations entres les agent·e·s de production et les agent·e·s de diffusion apparaissent en revanche moins univoques et plus sujettes à des inversions. Le refus des radios de diffuser des morceaux de rap produits par les majors au début des années 1990 compromet ainsi le développement du genre. Celui-ci bénéficie alors d'un soutien inattendu de l'État législateur. La loi sur la diffusion radiophonique édictée en 1994 assujettit les radios à un quota de chansons d'expression française. Pour des raisons, affichées, de lutte contre l'hégémonie culturelle américaine, les radios se voient contraintes d'augmenter le nombre de morceaux en français diffusés sur leurs ondes. Cette injonction a pour résultat, non anticipé par les rédacteurs et rédactrices de la loi, une diffusion sans précédent des morceaux de rap en France – Skyrock en fait dès lors sa marque de fabrique et s'impose comme le lieu radiophonique « premier sur le rap ». Cet exemple illustre la puissance des diffuseurs et des diffuseuses : les radios et les discothèques occupent en effet des positions centrales dans cette histoire du rap en France. Il révèle également le pouvoir de l'État régulateur et ordonnateur, malgré lui parfois. Produire, diffuser et encadrer les artistes constituent ici autant de manières de contribuer à une définition sociale d'un genre musical.

13 Karim Hammou observe enfin celles et ceux qui se trouvent en position de tenir un discours sur le rap. Hammou occupe précisément une position d'autorité professionnelle discursive. Mais, en l'occurence, l'ouvrage ne prétend fournir aucune définition du genre si ce n'est celles produites dans les chaînes d'interactions qui mobilisent les agent·e·s qui ont fait cette histoire. Il développe, dans cette perspective, plusieurs cas qui mettent en scène un·e ou des journalistes avec un·e ou des artistes. Le chapitre trois est consacré, pour l'essentiel, à une analyse approfondie de situations d'interactions observées entre les différent·e·s agent·e·s lors d'émissions de télévision. Hammou prend ce dialogue entre un artiste et un présentateur pour exemple :

> « -Lionel D. : Bonsoir.
> -Christophe Dechavanne : Bonsoir Lionel D. Vous êtes rappeur…
> -LD : Ouais. Enfin je préfère dire artiste, m'enfin bon.
> -CD : Artiste-rappeur alors ?
> -LD : Non, juste artiste.

-CD : Donc juste artiste. Mais vous êtes rappeur quand même ?
-LD [avec un sourire ironique] : Euh… Ouais, un petit peu, un petit peu » (p. 87).

14 Révélatrice de la relation de pouvoir asymétrique – spectaculairement euphémisée – qui régit l'interaction entre le journaliste et l'artiste, cette scène montre comment le premier impose à l'artiste *sa* définition du rap. Autrement dit, il exerce une violence symbolique qui s'exprime d'abord par un déni de la capacité de l'artiste à l'auto-définition de soi. Parmi les nombreux apports de ce livre, bien illustré dans cet échange précisément, car il a toutes les allures de la conversation banale et sympathique, on retiendra ainsi que tous les discours ne se valent pas dans l'espace public de représentation ; les discours de définition étant, de ce fait, susceptibles de se muer en discours d'assignation.

15 C'est précisément une transformation de ce type qui est décrite dans le chapitre trois. Hammou montre comment un discours médiatique de masse impose, en quelques mois, une définition dominante du rap. Alors que dans les chapitres un et deux, qui correspondent à la décennie 1980, plusieurs définitions du genre cohabitent, le rap se trouve soudain réduit à une musique « de banlieue ». Si l'assignation territoriale est fréquente s'agissant des productions artistiques – on parle communément de musique française, italienne et allemande ou de variétés internationales – la banlieue occupe en France une position à part dans l'imaginaire collectif puisqu'elle cristallise, depuis le XIXe siècle, toutes les peurs sociales (peur du pauvre et peur de l'étranger principalement)[3]. La mobilisation de cet ancrage géographique, pour (dis)qualifier le rap, se nourrit donc d'un imaginaire pluridécennal qu'il alimente en retour, reconduisant un certain nombre de représentations fantasmées, entre rejet et désir de l'autre.

16 Au-delà de la question de la pertinence et du bien-fondé de cette association du rap à la banlieue, ce qui est frappant, c'est finalement qu'une production musicale puisse se voir requalifiée à partir d'une unique composante, quasi exclusive de toute autre, ici la « banlieue ». Par ailleurs, le choix de ce trait nous interpelle, car, précisément, il s'agit d'un lieu, contrairement à « l'Italie » par exemple, qui ne connote aucune musicalité mais évoque bien plutôt le bruit, comme nous avons pu notamment le montrer à partir d'un examen d'un corpus de guides de voyages publiés au XIXe siècle en France[4]. Cette assignation à la banlieue nous semble ainsi procéder d'une logique de dé-musicalisation qui – c'est une piste de recherche que nous formulons ici et qu'il faudrait approfondir – constitue une étape décisive dans le processus de « popularisation » d'une musique. De manière symptomatique, la caractérisation du rap passe, pour l'essentiel, par la convocation de traits étrangers à la musique elle-même : le corps (le rappeur danse le hip-hop) et le vêtement (le rappeur a une casquette). De même, la musique qualifiée de « populaire », puis de « folklorique », au XIXe siècle en France, s'appréhende-t-elle d'abord par les yeux : les descriptions que l'on en trouve sont prolixes s'agissant des costumes et des danses, et signalent parfois, mais c'est rare, l'usage préférentiel de certains instruments de musique. En dernier lieu, pour la musique folklorique comme pour le rap, il est le plus souvent question des textes, *i.e.* des paroles des chansons. Tout se passe donc comme si l'assignation à cette catégorie hyper-générique[5] de « musique populaire » induisait mécaniquement une disqualification d'une musique comme ressortant de la musique. En ce sens, l'ouvrage de Karim Hammou constitue une contribution importante à la connaissance des logiques sociales de la fabrique du populaire.

NOTES

1. La lecture de cet ouvrage peut opportunément être prolongée par une consultation de ce blog : http://surunsonrap.hypotheses.org (consulté le 26 octobre 2015).
2. Morgan Jouvenet, *Rap techno, électro… Le musicien entre travail artistique et critique sociale*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2006.
3. Sur l'émergence de la notion de banlieue dans son acception contemporaine, on renvoie à CSERGO, Julia, « Parties de campagne », *Sociétés & Représentations*, nº 17, vol. 1, 2004, p. 15-50.
4. MAYAUD, Isabelle, « Suivez le guide ! Le tour de France en musique (1852-1870), *Cultures et musées*, nº 23, juilllet 2014, p. 21-41.
5. Voir à ce sujet : BUCH, Esteban, « Le duo de la musique savante et de la musique populaire. Genres, hypergenres et sens commun », in PEDLER, Emmanuel et CHEYRONNAUD, Jacques (éds.), *Théories ordinaires*, Paris Éditions de l'EHESS, 2013, p. 43-65.

AUTEURS

ISABELLE MAYAUD

Isabelle Mayaud est doctorante au Cresspa-Labtop (CNRS UMR 7217/ Université Paris 8). Sa thèse porte sur la construction sociale des frontières de la musique au XIXe siècle en France. Dans le cadre d'un projet de recherche collectif sur l'intermédiation culturelle, elle a travaillé sur l'émergence des professions intermédiaires dans les arts visuels, l'édition et la musique. Avec Séverine Sofio et Laurent Jeanpierre, elle a mené une enquête spécifique sur les commissaires d'exposition d'art contemporain. La liste de ses publications est accessible sur cette page : http://www.labtop.univ-paris8.fr/?page_id=1325