

VOLUME!

Volume !

La revue des musiques populaires

6 : 1-2 | 2008

Géographie, musique et postcolonialisme

Le rap français, un produit musical postcolonial ?

French Rap, a Postcolonial Musical Product?

Laurent Béro



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/volume/221>

DOI : 10.4000/volume.221

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 2008

Pagination : 61-79

ISBN : 978-2-913169-25-8

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Laurent Béro, « Le rap français, un produit musical postcolonial ? », *Volume !* [En ligne], 6 : 1-2 | 2008, mis en ligne le 15 octobre 2011, consulté le 14 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/volume/221> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.221>

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

Le rap français, un produit musical postcolonial ?

par

Laurent Béru

Université Sorbonne Nouvelle - Paris III

Résumé : Expression artistique, la musique rap, que ce soit en Amérique du Nord ou en Europe de l'Ouest, est porteuse d'un discours politique représentant et diffusé par les populations des quartiers populaires. Aujourd'hui, le rap est très certainement l'élément culturel qui est le plus convoqué pour symboliser médiatiquement les cités de banlieues populaires françaises. Évoquer le rap, c'est articuler espaces urbains pauvres, minorités ethniques reléguées et discours politiques engagés. L'engagement véhiculé par de très nombreux rappeurs conduit à la dénonciation d'un racisme institutionnel, hérité tant de la période de la traite négrière que de l'époque de la soumission coloniale. Art post-ségrégation aux États-Unis, le rap est un art postcolonial en France.

Mots-clés : *Musique rap — postcolonialisme — minorités ethniques — exclusion urbaine — quartiers populaires*

À l'instar des « petits blancs » des banlieues paisibles des classes aisées de la société états-unienne, qui sont autant accros aux albums des rappers caucasiens des Beastie Boys ou de Eminem que des chansons des *gangsta rappers* afro-américains de G-Unit ou de Snoop Dogg, les adolescents blancs des quartiers riches français, qui plébiscitent tant le rap post-adolescent de Diam's que le rap identitaire pro-africain du 113 ou pro-noir de Booba, se sont épris de la musique rap, comme ce fut le cas avec le rock au milieu du xx^e siècle, avec l'idée de s'« encaillonner » (Cathus, 1998 : 142-149) avec l'hymne des *bad boys*. Que ce soit à New York ou à Paris, le rap, genre musical du mouvement culturel nommé hip hop, est né dans des « lieu[x] abandonné[s] par excellence, mis au ban de l'ordre et du service public [et] donc de la loi et du droit » (Gallet, 2006 : 56). Dans la capitale française, au milieu des années 1980, c'est notamment dans le terrain vague du quartier populaire de La Chapelle, dans une anarchie plus ou moins organisée, que les adeptes du hip hop (*deejays, emcees, breakdancers, graffiti-artists*) se retrouvaient pour s'adonner à cette nouvelle passion urbaine¹. Si aux États-Unis, c'est au sein des communautés ethniques noire et hispanique et dans les quartiers pauvres new-yorkais (Bronx, Harlem...) ou californiens (Compton, Crenshaw...) qu'est née la culture hip hop, en France, c'est principalement parmi des groupes de jeunes individus majoritairement noirs et maghrébins et dans les cités des banlieues populaires que l'on a compté les premiers contingents de *hiphoppers*.

Parmi les rappers français qui réussissent à percer, rares sont ceux qui, comme les *pop rappers* médiatiques Kamini et Koxie, respectivement issus d'un village rural (Marly-Gomont) et d'une banlieue aisée (Neuilly-sur-Seine), ne proviennent pas d'une cité de banlieue pauvre ou d'un quartier populaire urbain, comme de nombreux groupes de rap de Seine-Saint-Denis tels que Tandem (Aubervilliers) et La Caution (Noisy-le-Sec). Pour un rappeur français, provenir des couches sociales modestes, et donc des quartiers populaires, c'est presque un gage de légitimité. Avoir souffert des mirages de la société capitaliste et connu les errances de la cité, c'est se rapprocher, toutes proportions gardées, de la condition de « sous sujet » d'ancêtres non-blancs. Gardant à l'esprit l'héritage de la souffrance des Afro-caribéens et des Maghrébins musulmans, c'est-à-dire travaillés par les blessures

1. Dans leur titre *Tout n'est pas si facile* (in « Paris sous les bombes », Epic : 1995), le groupe NTM se remémorait cette époque fondatrice pour le hip hop parisien : « Le hip hop en France faisait ses premiers pas / Il n'y avait pas de règle, pas de loi / Non, surtout pas de contrat / Pas de problème entre toi et moi / Tout était clair, du but à la manière dont tout devait se faire [...] / Fier d'évoluer dans un système parallèle [...] / Lorsque je me rappelle des premières heures du terrain vague de la Chapelle. »

non apaisées et les handicaps nés durant l'esclavage et la colonisation, les rappeurs rappellent que la pleine citoyenneté n'empêche pas la flagrante sujétion (Périna, 2007). Contrairement aux États-Unis, en France, l'histoire de l'empire colonial est tout aussi importante que celle de la traite négrière; cela se ressent dans le discours très engagé de bon nombre d'artistes politisés. C'est ainsi que des jeunes Français d'origine maghrébine (algérienne ou tunisienne : Rim-K, L'Algérino, El Tunisiano...) et subsaharienne (maliennne ou congolaise : Sefyu, Mac Tyer, Pyroman...), qui représentent une part non négligeable des habitants de certains quartiers populaires en périphérie des grandes agglomérations (Paris, Strasbourg, Marseille, Lille...), rejoignent des Français originaires des Dom-Tom (Martinique ou Guadeloupe : Casey, Fabe, Le Bavar...) pour faire rythmer un discours dénonçant le postcolonialisme français.

« Bon non-blanc » ou « mauvais non-blanc » : quand le rappeur accepte ou refuse le consensus conformiste

À l'instar du contexte américain (Wenner, 1995 ; Wilson, 1997), les personnalités françaises appartenant aux minorités ethniques — principalement sportives, politiques et artistiques — sont médiatiquement « étiquetées » comme étant de « bons non-Blancs » ou de « mauvais non-Blancs ». Comme le relève la sociologue Nacira Guenif-Souilamas (2006), pour décrire les jeunes français(es) d'origine maghrébine, un discours ethnicisant réalise une distinction raciste entre, d'une part, les musulmanes voilées et les beurettes sophistiquées, et d'autre part, les musulmans virils et les beurs laïcs. De plus, étant donné qu'un certain particularisme caucasien et judéo-chrétien domine au sein de la société française, et est communément identifié aux principes universels républicains et laïcs (Tévanian, 2007 : 50), tout élément socioculturel qui ne valide pas ce particularisme dominant est stigmatisé comme déviant, car inadéquat avec les valeurs françaises. Dans le rap français, cette distinction entre les deux catégories s'exprime de la manière suivante : les uns, les « gentils », sont des artistes qui proviennent des cités de banlieues et diffusent un discours positif plein d'espoir, tandis que les autres, les « méchants », sont également habitants des quartiers populaires qui, après avoir pénétré le milieu artistique, propagent des appels à la révolte, ne serait-ce qu'une rébellion intellectuelle.

Cette scission médiatique du milieu du rap français s'est fondée dès les premiers succès discographiques de cette musique : les deux meilleurs exemples sont les rappeurs du Suprême Nick Ta Mère

(NTM) et du Ministère A.M.E.R., et les rappeurs solos MC Solaar et Ménélik. Au même titre que les États-Uniens Chuck D et Flavor Flav de Public Enemy (*Fight the power, Fear of a black planet, Don't believe the hype...*) ou Eazy-E et Ice Cube des Niggaz With Attitude (*Fuck tha police, Gangsta gangsta, Appetite for destruction...*), les rappeurs Joey Starr et Kool Shen du Suprême NTM, avec leurs textes sans concession (*Quelle gratitude, Police, Qu'est-ce qu'on attend...*), ou Stomy Bugsy et Passi du Ministère A.M.E.R., avec leurs paroles très engagées (*Garde à vue, Au-dessus des lois, Nègres de la pègre...*), furent dès leurs débuts médiatiquement et politiquement stigmatisés sous les traits d'adversaires de l'ordre établi. Par contre, MC Solaar (*Bouge de là, Victime de la mode, Caroline...*) et Ménélik (*Tout baigne, Je me souviens, Bye bye...*), à l'instar de leurs homologues nord-américains MC Hammer (*U can't touch this, Have you seen her, Pray...*) et Will Smith (*Gettin' jiggy wit it, Just the two of us, Miami...*), furent rapidement « recommandés » par le discours médiatique dominant, du fait de leur état d'esprit imprégné d'une approche idéologiquement conformiste et « inoffensive ».

Si les uns, Suprême NTM et Ministère A.M.E.R., souvent « accusés d'être trop « violents² », défrayèrent la chronique médiatique à cause de procédures judiciaires engagées à leur rencontre et durent justifier leurs propos critiques envers l'*establishment*³, les autres, MC Solaar et Ménélik, suscitèrent quant à eux l'intérêt des médias parce que considérés, notamment par les journalis-tiques culturels de la presse écrite, comme des artistes ayant « imposé une autre idée du rap⁴ ». En effet, contrairement aux « excès [du] rap dur⁵ », les derniers rappeurs solos nommés « ne se reconnai[ssaient] pas dans la colère⁶ ». De manière générale, le rappeur français non-blanc ne peut être « portraitisé » dans les commentaires médiatiques qu'en tant que « bon » ou « mauvais » ; il est quasiment « enfermé » dans cette binarité comportementale — celle-ci étant marquée d'un manichéisme ethnoculturel. Le « bon rappeur » est celui qui évoque (très) peu ou pas (du tout) les conséquences de l'esclavage et du colonialisme, et qui affirme que la misère socioéconomique des

2. « Certains groupes de rap sont accusés d'être trop « violents » », *Le Monde*, 8 septembre 1995.

3. Tant les propos critiques proférés sur scène, lors de concerts publics, que sur disque, dans le cadre d'albums studio. Voir les articles suivants du journal *Le Monde* : « Les chanteurs de NTM condamnés à la prison ferme pour outrage à la police » (16 novembre 1996) ; « Les rappeurs du groupe Ministère AMER expliquent leurs codes au tribunal » (21 septembre 1997).

4. « Les meilleurs disques de rap de l'année : MC Solaar, *Prose Combat* », *Le Monde*, 8 décembre 1994.

5. « Certains groupes de rap sont accusés d'être trop « violents » », *Le Monde*, 8 septembre 1995.

6. « Hip hop ne signifie pas ghetto », *Le Monde*, 27 janvier 1994.

Le rap français : un produit musical postcolonial ?

cités de banlieues n'est pas un horizon inéluctable, irréversible pour la descendance des Antillais venus migrer en métropole et celle des Africains venus immigrer en France. Par contre, le « mauvais rappeur » est celui qui aborde des thèmes controversés, qui n'hésite pas à revenir sur les pages sombres et peu glorieuses de l'histoire de France (infériorisation des non-Blancs par les Blancs, tortures institutionnalisées lors de la guerre d'Algérie, massacre de masse du 17 octobre 1960...).

En effet, de nombreux textes du Suprême NTM et du Ministère A.M.E.R. soulignent la persistance d'un racisme institutionnel, hérité de l'époque de la traite négrière et de l'empire colonial. Donnons quelques exemples. En 1995, dans *Plus jamais ça*⁷, NTM affirme :

« Les honneurs, la patrie, les conquêtes et les colonies / On a déjà vu le résultat de ces conneries / Alors va-t-on continuer à se laisser manœuvrer / Par la haine d'un déséquilibré mental / Je vous rappelle qu'il prône la ségrégation raciale / Je vous rappelle encore que cet homme n'est pas normal / Et ce depuis la déconvenue de la guerre d'Algérie / Qu'il n'a pas digérée. »

Trois ans plus tard, en 1998, dans *On est encore là*⁸, le groupe dionysien ajoute :

« Si tu parles cash⁹ de leurs vices / Ils ne te feront pas de cadeaux / On nous censure parce que notre culture est trop basanée / Qu'on ne représente pas assez la France du passé / C'est carré / On veut nous stopper / Ça allait tant qu'on rappaît dans les MJC¹⁰. »

Quant au Ministère A.M.E.R., il souligne, en 1992, dans *Le savoir*¹¹ :

« Nos richesses disparaissent sans cesse / Qu'en pense la presse / Absence de mot pendant qu'ils bouffent sur notre dos [...] / Fardeau sur notre peau / Vois le poids des CFA¹² / Qui est réellement roi dans nos états¹³ [...] / Cinq siècles auparavant / Le commerce triangulaire prend femmes et enfants / Certains combattirent et moururent dans vos rues au cours de la guerre face à Hitler. »

Deux ans plus tard, en 1994, dans *Plus vite que les balles*¹⁴, la formation sarcelloise poursuit :

7. Suprême NTM, *Plus jamais ça* (in « Paris sous les bombes », Epic : 1995).

8. Suprême NTM, *On est encore là* (in « Suprême NTM », Epic : 1998).

9. Cf. de manière directe, franche et sincère, sans tergiverser.

10. Cf. maisons des jeunes et de la culture : ce sont des associations de quartiers qui accueillent les jeunes adolescents des environs pour les distraire et les cultiver.

11. Ministère A.M.E.R., *Le savoir* (in « Pourquoi tant de haine », Musidisc : 1992).

12. Cf. monnaie d'une dizaine de pays africains.

13. Cf. les États africains dont les auteurs dudit rap sont originaires.

14. Ministère A.M.E.R., *Plus vite que les balles* (in « 95200 », Musidisc : 1994).

« Les forces de l'ordre nous donnent l'ordre de stopper [...] / Les flingues nous braquent / Ça va mal se terminer / Les bleus¹⁵ bourrés au [vin] blanc ont vu rouge / Niquez vos mères / Faut qu'on bouge [...] / Mais Oncle Dom-Tom¹⁶ donne le maximum [...] / Les indigènes¹⁷ sautent les barrières / Les Blancs ne savent pas sauter [...] / J'étais Kunta Kinté¹⁸ / On voulait me mettre les fers [...] / Cette fois, pas de garde à vue pour délit de faciès. »

« D'où vient-on ? » « Qui sommes-nous ? » : quand le rappeur (se) conscientise

Loin de nous l'idée de soutenir que le statut juridique de l'esclave afro-caribéen et de l'indigène musulman, respectivement déterminé par le code noir (promulgué en 1685, puis réintroduit en 1802, et enfin aboli en 1848) et le code de l'indigénat (adopté en 1881, puis généralisé en 1887, et enfin abrogé en 1962), est identique à celui des actuels citoyens français d'origine antillaise, subsaharienne et maghrébine. Cependant, force est de reconnaître que, pour de nombreux rappeurs, l'institutionnalisation de la « supériorité juridique du Blanc » (Sala-Molins, 1987 : 73) sur l'esclave noir et la « politique d'assujettissement » (Ageron, 1990 : 60) élaborée par les dirigeants politiques blancs contre les colonisés nord-africains ont de lourdes incidences sur le « séparatisme social » (Maurin, 2004) présent. Par exemple, en Île-de-France, il y a division entre communes pauvres accueillant de nombreux foyers insolubles (Stains...) et communes riches accueillant de nombreux foyers solvables (Suresnes, Puteaux...); à Paris, également, il y a opposition entre quartiers modestes (Belleville, Ménilmontant...) et quartiers aisés (Passy, Auteuil...). L'étude sociologique de Béatrice Sberna (2001 : 68-77), effectuée au sein du milieu rap marseillais, souligne la marginalisation sociale de nombreux pratiquants de cet art populaire urbain. De l'éducation scolaire (un nombre élevé de rappeurs ont fait de courtes études, possèdent un cursus professionnalisant type BEP ou CAP¹⁹) au monde professionnel (de nombreux rappeurs sont habitués aux contrats de travail de

15. Cf. les policiers, les gardiens de la paix.

16. Cf. les départements d'outre-mer (DOM) et territoires d'outre-mer (TOM) français.

17. Cf. les non-Blancs, c'est-à-dire principalement les Français d'origine africaine.

18. Cf. le personnage principal du roman américain *Roots* (Racines), écrit par Alex Haley; ce livre narre la vie quotidienne d'esclaves aux États-Unis.

19. Cf. Brevet d'études professionnelles et Certificat d'aptitude professionnelle. Dans son titre *Nouvelle expérience* (in « Stéréotape », Phat Cratz Records : 1998), le groupe Aktivist affirme à ce sujet : « Voilà le contenu de ce que j'ai

Le rap français : un produit musical postcolonial ?

courte durée ou abonnés au Revenu minimum d'insertion²⁰), les jeunes rappers provençaux ou franciliens, majoritairement enfants de parents immigrés (comoriens, algériens, marocains, malgaches...), sont confinés dans des « positions sociales soumises » (*ibid.* : 77-80). Conjointement à cette assignation sociospatiale, une logique socioethnique s'est affirmée ; c'est ce qui a poussé le rappeur Fabe à dire la chose suivante :

« Tout ce que je sais / C'est que l'esclavage continue / Voilà tout ce qu'on nous a laissé / L'argent des trafics, la musique, les médailles aux Jeux Olympiques / Tout ce qu'on a sur cette putain de planète c'est ça / Il faut pas qu'on en reste là²¹. »

Dans de telles paroles, il y a la volonté de faire entendre une parole critique, trop souvent occultée, et qui concerne une « histoire inaudible » (Ferro, 2005) de France, peu en vogue dans les salles de cours ou dans les médias, notamment à cause de « l'impensé de la race » (Mbembe, 2005) qu'imposent les principes républicains.

L'action des médias français vis-à-vis du rap est celle de ramener ce genre musical à son stade originel, c'est-à-dire celui de ses débuts états-uniens, au moment où les influences dansantes conjugées de la soul, de la funk et du disco étaient la norme du rap américain naissant à la fin des années 1970 — du *Rap-O Clap-O* (en 1979) de Joe Bataan au *Rapper's Delight* (en 1979) de The Sugarhill Gang. En effet, aux États-Unis, ce type de rap divertissant était très en vogue sur les pistes des discothèques et les ondes des radios, bien avant qu'émerge le rap conscient au contenu sociopolitique au début des années 1980 : de *Hard Times* (en 1980) de Kurtis Blow à *The Message* (en 1982) de Grandmaster Flash And The Furious Five. De nos jours, en France, les industries de la culture, de l'information et de la communication (ICIC) tendent à transformer le « sens du discours » (Lapassade & Rousselot, 1990 : 24-28), déployé par les artistes du rap politiquement engagé, en « sens de la fête » (*ibid.* : 36-41). Dans une précédente étude (Béru, 2006), nous avons souligné le fait qu'une convergence tacite entre stations radiophoniques et firmes discographiques

connu lors de ma pseudo-instruction [...] / Pour certains [...], j'étais seulement capable de boulots physiques : CAP, BEP / Pedigree mécanique, cantonné en bleu dans l'atelier / Papa était ouvrier, alors il faut que je le sois aussi / L'école reproduit les inégalités ».

20. À ce propos, dans son titre *Dans la légende* (in « Art de rue », Sony : 2001), le groupe Fonky Family affirme : « Comment veulent-ils que j'adhère à leur système [...] / Leur enfants trouvent une place assez chic / Pour nos gars [c'est] intérim, assédic, CRS, RMI. »

21. Fabe, *Dis aux gosses* (in « Le fond et la forme », Polygram : 1999).

œuvre à publiciser davantage les titres aux mélodies « entraînantes » et aux paroles « insouciantes », et moins ceux dont les rythmiques et les textes sont respectivement minimalistes et intellectualisés. Ainsi, une coopération explicite entre radios et maisons de disque contribue à mettre en évidence certains artistes et certaines chansons, dans le but de générer le plébiscite du grand public, du plus grand nombre d'auditeurs. Par exemple, les chansons du groupe marseillais IAM qui diffusent un engagement idéologico-politique total — de *Tam tam de l'Afrique* (1991) à *Demain c'est loi* (1997) — furent très peu médiatisées par rapport à d'autres titres de leur répertoire — comme *Je danse le mia* (1993) ou *Le feu* (1993).

Pour les médias, interviewer et évoquer des rappeurs devenus peu ou prou consensuels, après avoir débuté dans une atmosphère hip hop dissidente, c'est montrer au grand public des personnalités du rap « assagies » — c'est comme si ces rappeurs avaient reconnus les erreurs de leur parcours dans la marginalité de l'*underground*. L'ambition réalisée des industries culturelles est celle de rallier des rappeurs pionniers, autrefois récalcitrants à s'engager corps et âme dans les logiques conformistes du discours dominant, au consensus artistico-culturel néolibéral (Ricard, 2006 : 233). C'est notamment le cas quand Joey Starr et Passi, respectivement (ex-)membres de Suprême NTM et de Ministère A.M.E.R., contribuent à vanter la musique *pop-rock* dans les directs de l'émission télévisée *Star Academy*. C'est aussi le cas lorsque les rappeurs Kery James et Abd-Al Malik, respectivement (ex-)membres d'Idéal J et de N.A.P., dans lesquels ils soutenaient ou cautionnaient une vision de la vie pessimiste et *hardcore*, changèrent de point de vue au moment de s'engager dans leur carrière solo : ils délaissèrent (un temps pour l'un, définitivement pour l'autre) la colère portée par certains enfants des immigrés africains (subsahariens et maghrébins) pour un discours plutôt consensuel²². Les médias français se sont « entichés » du discours mesuré et modéré de Kery James et d'Abd-Al Malik, car ces deux derniers remettaient en cause le discours de leurs pairs engagés.

Le rap politisé, propagateur de textes conscients de la portée actuelle de l'esclavagisme et du colonialisme, est notamment représenté par le groupe La Rumeur²³ : ce dernier, à l'instar du collectif

22. Pour Kery James, voir l'album « Si c'était à refaire » (WEA : 2001) ; pour Abd-Al Malik, voir l'album « Gibraltar » (Atmosphéric : 2006).

23. Voir les albums suivants de La Rumeur : « L'ombre sur la mesure » (EMI : 2002), « Regain de tension » (La Rumeur Records : 2004), « Du cœur à l'outrage » (La Rumeur Records : 2007).

populaire Les Indigènes de la République, dont il supporte l'action militante, met en exergue un rap engagé qu'il nomme « rap de fils d'immigrés », et dans lequel il est question du « continuum colonial [et du] colonialisme postcolonial » (Robine, 2006) au sein de la société française. D'après les quatre rappers de La Rumeur (Mohamed dit Hamé, Ekoué, Philippe dit Le Bavar, et Mourad dit Le Paria), les retombées de l'époque coloniale, en cette période postcoloniale, sont d'abord et avant tout révélées par le contraste flagrant entre la composition ethnoraciale et socioéconomique des quartiers populaires (Rinaudo, 2000) et des faubourgs huppés (Pinçon et Pinçon-Charlot, 2007). Plusieurs rappers de la capitale, blâmant le séparatisme sociospatial de la région la plus peuplée de France, soulignent la disparité entre l'opulence de quelques territoires du centre-ville parisien et les carences de certains territoires franciliens situés de « l'autre côté du périphérique » : « Notre époque encore / Est celle des arbres morts / À quelques pas à peine / Des plus belles fontaines²⁴. »

Parallèlement à cela, de nombreux rappers provinciaux en viennent à fustiger le système centralisateur français, qui fragmente et polarise l'espace hexagonal : « Plein de strass à Paname / À l'Assemblée on ignore ce qui se passe sur le macadam²⁵. » Pour eux, des émeutes dans la banlieue lyonnaise (Vénissieux, Vaulx-en-Velin...) au cours des années 1979-1983 aux événements dans toutes les grandes agglomérations françaises (Lille, Toulouse, Nantes, Rouen, Strasbourg...) lors du mois de novembre 2005, il n'y a pas eu de changements radicaux, réalisés en profondeur, pour transformer de fond en comble le cadre de vie et l'existence quotidienne des habitants des quartiers populaires — territoires que les organes médiatiques et la classe politique nomment « zones sensibles » ou « zones de non-droit ». En effet, en région parisienne, par exemple, l'emplacement et l'environnement des anciens bidonvilles de fortune des communes de l'ex-banlieue rouge (Saint-Denis, La Courneuve, Gennevilliers...) ont fait place aux grands ensembles HLM (Lalloui, 1993). Les cités-dortoirs pour ouvriers (non) qualifiés furent ainsi remplacées par les « cités-ghettos » des sans-emploi²⁶.

24. La Rumeur, *Les coulisses de l'angoisse* (in « L'ombre sur la mesure », 2002 : 2002).

25. Shurik'n avec Akhenaton, *Manifeste* (in « Où je vis » Virgin : 1998).

26. Dans certaines villes de banlieues populaires, il y a plus de 20 % de chômeurs, et dans certains quartiers desdites banlieues, il y a près de 40 % de chômeurs.

« Prendre le micro au nom de... » : quand le rappeur représente les minorités ethnoraciales exclues

Le mouvement hip hop français est confiné aux marges des centres-villes des grandes villes, et plus précisément dans les quartiers populaires. À l'instar des États-Unis et du Brésil, où les rappeurs locaux s'inspirent de leur environnement direct (c'est-à-dire des ghettos new-yorkais ou californiens et des favelas *cariocas* ou *paulistas*), en France, les rappeurs parisiens, lyonnais ou marseillais sont influencés par la réalité urbaine de leur arrondissement (18^e de Paris, 9^e de Lyon, 14^e de Marseille...) ou de leur quartier (la Goutte-d'Or, la Guillotière, les Lauriers...). Élément de la « culture du pauvre » (Hoggart, 1970) des vingt dernières années du xx^e siècle, le rap, qui permet à l'autodidacte d'ignorer ou passer outre la rigueur du solfège et le long apprentissage de l'instrument de musique, s'est établi dans la « place du pauvre » (Barou, 1992). C'est d'ailleurs le quotidien des classes défavorisées des quartiers pauvres qui est chroniqué, d'un album à l'autre, par bon nombre de rappeurs français ; c'est notamment le cas de Shurik'n et d'Akhenaton, auteurs et interprètes du groupe marseillais IAM :

« J'ai commencé à vivre ma vie dans les poubelles / Dans un quartier de cramés où les blattes craquent sous tes semelles [...] / Ce putain de quartier me suit [...] / Les mêmes poutres tenaient les murs²⁷ » ;
 « Je parle de ce que mes proches vivent et de ce que je vois / Des mecs coulés par le désespoir qui partent à la dérive [...] / La pauvreté, ça fait gamberger [...] / Clouer sur un banc rien d'autre à faire [...] / Les murs nous tiennent comme du papier tue-mouches²⁸. »

Peut-être plus présente au sein de la *old school* (ancienne école) qu'à l'intérieur de la *new school* (nouvelle école), la conscience du devoir d'engagement qui anime le rappeur est une notion très prégnante auprès des diverses formations de rap. La rectitude ou la droiture de la pensée est communément considérée comme une voie incontournable pour le rappeur. Comme l'affirma sur disque et sur scène un célèbre collectif de rap parisien :

« On reste sérieux dans nos affaires / Dans la façon dont on parle à nos frères / Chaque CD gravé est une part de vérité / Je peux pas couiller / Aujourd'hui, trop de gens sont concernés / On reste sérieux quand on parle à notre public²⁹. »

27. IAM, *L'aimant* (in « Ombre et lumière », Virgin : 1993).

28. IAM, *Demain c'est loin* (in « L'école du micro d'argent », Virgin : 1997).

29. Assassin, *Sérieux dans nos affaires* (in « Touche d'espoir », Assassin Productions : 2000).

Ainsi, le rap parle à une communauté, non pas uniquement aux membres affiliés à la culture hip hop, mais aux populations qui se sentent délaissées par les pouvoirs publics, car abandonnées par le système capitaliste et reléguées dans des territoires urbains appauvris. De là, pour la majorité des rappeurs, le challenge — notion originelle du hip hop qui incite rappeurs ou breakers à exceller dans une saine concurrence — est aussi important que le fait de représenter les personnes qui subissent des difficultés presque insurmontables — que ces difficultés soient économiques et financières ou discriminatoires et racistes. D'ailleurs, un groupe phare de la scène rap française déclara dans un de ses titres :

« Je t'explique ce que je kiffe [...] / Construire des rimes qui soient compétitives / Pouvoir faire de la musique tout en gardant mon éthique / Faire du fric sans casser l'image de ma clique [...] / Je vois toujours des braises allumées dans les yeux fatigués des gosses du quartier [...] / Pas d'éclair de génie / Juste un lyrics³⁰ qui jaillit de mon esprit dédicacé à mon posse [...] / Je veux seulement m'assurer que tout ce que je balance soit approuvé [...] / Je veux que tous mes potes puissent s'y retrouver³¹. »

L'idée de représenter des milieux sociaux qui vivent une existence difficile et laborieuse, des personnes qui endurent une inégalité sociale, est animée par une règle officieuse interne au mouvement rap : cette règle est le principe d'authenticité dans les thèmes évoqués dans les textes musicaux. Comme l'a étudié le chercheur Kembrew McLeod (1999) dans le cadre du rap américain, l'authenticité, notion centrale pour tout rappeur qui ambitionne d'être reconnu en tant que tel au sein du mouvement hip hop, impose d'être irréprochable dans la description de la réalité des quartiers (de) pauvres. Le rappeur se doit d'insister sur les difficultés rencontrées par les populations des quartiers populaires, et surtout de celles qui sont non-blanches et/ou de culture confessionnelle non judéo-chrétienne.

« Connaître l'Histoire et son histoire » : quand le rappeur diffuse un savoir populaire

Dès l'origine du rap, les protagonistes afro-américains et hispano-américains du mouvement favorisèrent les jeux de mots, autant dans le choix des rimes composant leurs textes de rap que dans celui de

30. Cf. les paroles, les textes.

31. Suprême NTM, *That's my people* (in « Suprême NTM », Sony : 1998).

leur alias. Dans les années 1970, Kevin Donovan, un des « bâtisseurs » new-yorkais du mouvement hip hop, s'est d'abord baptisé du nom d'Afrika Bambaataa ; il a ensuite créé l'organisation informelle Zulu Nation, codifiant ainsi les premiers et principaux mots d'ordre de la culture hip hop, en référence-hommage à la « terre mère » africaine. L'influence de cette orientation ethnoculturelle fut très peu remise en cause par les générations successives de *hiphoppers*, et à l'intérieur de plusieurs sociétés gagnées par l'engouement généré autour du rap ou du breakdance³². Bien au contraire, toutes les choses qui peuvent symboliser la grandeur et la résistance africaines sont particulièrement privilégiées par les rappers. En France, par exemple, les Neg'Marrons, groupe de la banlieue nord de Paris, ont repris l'expression « nègres marrons » ; celle-ci désigne les esclaves noirs des Antilles qui, insoumis à l'ordre esclavagiste, se sont engagés dans le « marronnage » — c'est-à-dire s'enfuyaient des exploitations terriennes pour s'extirper, se libérer de l'autoritarisme du maître esclavagiste qui avait droit de vie ou de mort sur eux (Debien, 1974 : 411-412).

Quand des citoyens français noirs antillais ou aux origines subsahariennes prennent pour exemple les esclaves rebelles à l'ordre du « maître blanc », c'est le signe qu'il est plus ou moins affirmé que la place du non-Blanc au sein de la société française est toujours subordonnée au bon vouloir du Blanc. Certes, l'esclavage physique dans les îles antillaises et la colonisation territoriale au sein des pays africains sont terminés, mais d'après certains rappers, une « colonisation de l'esprit [et] un esclavage mental » (Bazin, 1995 : 232) persistent. Pour sa part, la Mafia K'1 Fry, collectif de rap de la banlieue sud de Paris, a choisi comme nom de scène l'alliance entre le mot qualifiant certaines organisations hors-la-loi et le verlan du mot désignant l'origine ethnique de l'écrasante majorité de ses maîtres de cérémonie. Dans un sens similaire, le groupe de rap strasbourgeois New African Poets (N.A.P.), qui s'est fait fort de décrire les lourdes difficultés et autres tentatives néfastes (« traîner dans la *té-ci* », « galérer sans *vail-tra* », « courir après le *gen-ar* facile »...) rencontrées par la jeunesse multiculturelle et pluriethnique, demeurant « parquée » à l'extérieur ou l'extrême limite des grandes agglomérations urbaines³³, introduit d'emblée leurs origines

32. Par exemple, au Brésil, pays qui, comme les États-Unis, a connu l'arrivée d'importantes populations africaines déportées et réduites en esclavage, de très nombreuses formations de rap, comme *Câmbio Negro* et *Posse Mente Zulu* — que l'on peut respectivement traduire par le « Change(ment) Nègre » et le « Posse Mentalité Zoulou » —, reviennent aux sources africaines. Ce retour, s'affirmant tel un ressourcement identitaire, est également effectif dans leurs *lyrics*.

33. Voir les albums suivants de N.A.P. : « La racaille sort un disque » (Clair 2 Lune : 1996), « La fin du monde » (BMG : 1998), « À l'intérieur de nous » (BMG : 2000).

ethnoculturelles. En France, si le communautarisme ethnique et le nationalisme racial sont loin d'être aussi affirmés qu'aux États-Unis³⁴, certains collectifs de rap hexagonaux n'hésitent pas à écrire de véritables hymnes musicaux en faveur de la fierté et de la dignité des minorités noire et maghrébine; ils n'hésitent pas à mettre en avant leur origine maghrébine ou subsaharienne. À l'instar de leurs pairs d'outre-Atlantique, des rappeurs français s'inspirent des figures marquantes de l'anti-impérialisme et de l'antiracisme, qui contribuèrent par leurs actes et leurs discours à promouvoir l'égalité entre les hommes, et à œuvrer pour l'émancipation des populations non caucasiennes.

Par exemple, dans son album *Un esprit libre ne meurt jamais*, sorti en 2005, la formation française La Brigade consacra quatre interludes à rendre un hommage appuyé à des leaders non-blancs (Geronimo, Mohandas Gandhi, Martin Luther King et Nelson Mandela) emblématiques de la lutte contre l'oppression blanche et anglo-saxonne (États-Unis, Angleterre et Afrique du Sud). Autre exemple : quand les trois rappeurs noirs du groupe de rap parisien Tout Simplement Noir invitent, l'espace d'une chanson, *La solidarité noire*³⁵, dix autres rappeurs noirs (Doudou Masta, EJM, Hamed Daye, Lamifa, Les Sages Poètes De La Rue, Nemesis, Passi et Stomy Buggy), c'est principalement pour exhorter les membres de leur communauté ethnoraciale — c'est-à-dire la population noire — à s'unir. À l'instar du groupe AfroJazz³⁶, Tout Simplement Noir appelle les Noirs de France à connaître leur histoire et l'histoire des Noirs du monde — en particulier, la période de l'esclavage, des luttes sociales menant à l'obtention de droits civiques et à l'acquisition d'une certaine considération sociale. Pour leur part, les rappeurs d'origine maghrébine de foi musulmane, tels que Ali et Médine³⁷, tendent à réhabiliter leur culture et leur croyance; cette dernière demeure négativement reliée à une appartenance ethnoraciale historiquement étouffée sous le joug du régime colonial (Dakhli, 2006 : 156-157) et contrainte par le système républicain

34. Dans la lignée des groupes de rap américains fondés dans les années 1980, tels que Public Enemy, Jungle Brothers et Poor Righteous, de nombreux rappeurs des années 2000, comme ceux de Dead Prez ou de The Coup, entretiennent la rébellion par les mots, en référence au legs idéologico-politique d'une longue liste de tribuns (Frederick Douglass, William E. B. Dubois, Marcus Garvey, Martin Luther King, Malcom X...).

35. Tout Simplement Noir, *La solidarité noire* (in « Le mal de la nuit », Panam' Productions : 1997).

36. Voir, notamment, certains passages des titres *Parias vs état* et *La téci* (in « Afrocalypse », Island : 1997).

37. Pour Ali, voir, notamment, le titre *Amour* (in « Chaos et harmonie », 45 Scientific : 2005); pour Médine, voir, notamment, le titre *Jihad* (in « Jihad - Le plus grand combat est contre soi-même », Din Records : 2005).

(Balibar, 2004 : 151-152). Désirant enrayer les logiques socio-médiatiques qui stigmatisent adolescents et jeunes adultes français musulmans dont les parents sont algériens, tunisiens ou marocains (Rigouste, 2004), ces rappers combattent la désinformation des canaux institutionnels ; ainsi, ils proposent leurs propres informations.

Parallèlement à cette africanité revendiquée, la fermeté et la méfiance vis-à-vis du pouvoir établi, contre une société qui (dé)laisse une partie de ses membres « végéter » aux marges du monde urbain, s'expriment quelque fois à travers le choix de pseudonymes évocateurs. Cette méfiance est notamment conditionnée par l'histoire coloniale française, d'après laquelle un individu non-blanc ne vaut pas un individu blanc : par exemple, pour les harkis (algériens musulmans en faveur du rattachement de l'Algérie à la France) arrivés sur le sol hexagonal après la guerre d'Algérie, le principal horizon offert par la République reconnaissante fut le campement durant de (trop) longues années dans les camps indignes de Bias, de Rivesaltes et de Bourg-Lastic (Pierret, 2007). De même que les rappers afro-américains abhorrent les Noirs archi-dominés qui agissent comme l'Oncle Sam³⁸, c'est-à-dire qui sont davantage attentifs au bien-être des Blancs dominants qu'à leur propre satisfaction, de même les rappers français noirs ou d'origine maghrébine exècrent les voies qui mènent à œuvrer selon certains principes codifiés par l'*establishment*. L'image du caïd (administrateur musulman du temps de l'empire colonial français) symbolise notamment « l'homme indigène qui sert les intérêts français, [demeure coûte que coûte] serviteur zélé, docile, discipliné, obéissant, fidèle, dévoué de la France » (Establet, 1991 : 60-69).

Par exemple, le rappeur Booba affirme : « Moi, je ne suis pas inscrit à leur putain d'électorat³⁹. » Dans le même état d'esprit, le rappeur Fabe est allé plus loin en soutenant que la France officielle est pro-blanche et en faveur des couches aisées, et que s'y soumettre en tant que non-Blanc de condition modeste, c'est agir contre les intérêts des communautés non-blanches des marges urbaines défavorisées :

38. Cf. le personnage du roman de Harriet Beecher Stowe, *Uncle Tom's cabin* (La case de l'Oncle Tom) ; ce livre est paru en 1852. Par exemple, le visuel de l'album *Death Certificate* (1991) d'Ice Cube montre l'*emcee* californien, l'air grave, posant dans une morgue à côté du corps inerte d'un homme, apparemment noir, recouvert du drapeau américain et portant une petite étiquette signé Uncle Sam. La photo exprimait l'urgence de déraciner les schèmes mentaux et institutionnels blancs qui contraignaient la vie de la communauté noire lors de la présidence de George Bush père.

39. Booba, *Temps mort* (in « Temps mort », 45 Scientific : 2002).

« Je comprends pas comment on⁴⁰ nous met là⁴¹ / En nous faisant croire que c'est notre territoire / On nous met la tête sous l'eau / Comment ils⁴² font ces gens-là / Ils vont même jusqu'à faire des essais nucléaires / On en est là / Comment ils font pour qu'on dise jamais rien / Comment ils font les Poetic Lovers⁴³ pour chanter La Marseillaise / J'ai mal pour eux / J'ai mal pour ceux qui croient qu'en portant l'uniforme, ça passe / Tu peux l'enlever de ta tête, tu ne l'enlèves pas de ta face ta couleur / Je comprends pas qu'ils nous aient bernés [...] / Ils n'auront rien, comme toi, comme moi, si on se bouge pas⁴⁴. »

Dans le texte de Fabe, l'emploi des termes « ils » et « eux » s'opposent aux mots « on » et « nous », comme pour bien délimiter un espace urbain socialement et ethniquement scindé entre « ceux d'ici » et « ceux d'ailleurs » (Geertz, 1996⁴⁵). Plus récemment, le rappeur Bakar⁴⁶ a utilisé dans un de ses titres l'expression « il y a les gens comme eux... » ; il ne sous-entend pas mais précise clairement l'existence des frontières spatiales, sociales et ethniques : « Les gens comme eux ne veulent pas nous voir grimper [et] ne savent que tricher. »

Conclusion

Un récent sondage (CSA, 2006) a souligné qu'un tiers des habitants de France métropolitaine originaires des territoires ultramarins considère que la société française est plutôt raciste. De plus, les deux tiers du panel estiment que les discriminations ethnoraciales ne sont pas assez traitées par les politiques, et que l'élection d'un Noir à la présidentielle est inenvisageable. Parallèlement à cela, un peu plus de 60 % des interrogés déclarent avoir été victimes d'actes discriminatoires, et affirment soutenir l'instauration de quotas pour faciliter l'insertion socioprofessionnelle des non-Blancs. À côté de ces (res)sentiments, qui peuvent paraître comme étant (trop) subjectifs, plusieurs études sociologiques abondent dans le même sens. Selon celles-ci, des pratiques de discrimination et des situations

40. Cf. les habitants des quartiers populaires et des cités de banlieues, les Français non-blancs et les immigrés provenant des pays du Sud.

41. Cf. les quartiers populaires, les cités de banlieues.

42. Cf. L'État français, les gouvernants français.

43. Cf. l'ancien groupe français de r'n'b qui a repris l'hymne national français dans un de ses albums à succès.

44. Fabe, *Comment ils font* (in « La rage de dire », Sony : 2000).

45. Sur cette dimension, voir Anthony Pecqueux, « La violence du rap comme *katharsis* : vers une interprétation politique », *Copyright Volume!*, 3-2, p. 55-70 (*ndlr*).

46. Bakar, *Les gens comme eux* (in « Rose du béton », Up Music : 2007).

de ségrégation produisent de solides inégalités antirépublicaines; les communautés ethniques vivant en France sont peu ou prou privilégiées ou défavorisées selon leur origine ethnoculturelle. Ces inégalités sont plus que notables du point de vue de l'excellence scolaire (Felouzis, 2003), du confort immobilier (Simon, 2003) ou de l'embauche professionnelle (Bataille, 1998). Toutes ces thématiques sont développées dans de nombreux textes de rap : ces derniers introduisent l'idée que la division inégalitaire ne s'applique pas seulement pour distinguer les citoyens français des résidents étrangers, mais également pour différencier les Français blancs de leurs concitoyens non-blancs. Lieux d'origine de la plupart des rappers, les cités des banlieues populaires, au sein desquelles il n'est pas rare de compter plus de soixante origines et nationalités diverses⁴⁷, sont à l'image de la postcolonialité en France. D'ailleurs, régulièrement associée aux surenchères médiatico-politiques autour de l'insécurité, la stigmatisation des quartiers pauvres en périphérie urbaine se confond avec celle des populations immigrées en provenance des pays autrefois colonisés par la France⁴⁸. Un rappeur, Lino, affirme à ce sujet : « On ne sera jamais intégré avec nos boubous, nos *wesh wesh*⁴⁹ »⁵⁰.

Depuis la fin des années 1980, la culture hip hop est l'objet d'une instrumentalisation politique, de la part des pouvoirs publics, à destination des minorités ethniques des quartiers pauvres — le cas du sport, avec le football et le basket-ball, est tout aussi prégnant. Dans un certain sens, le rap est employé tel une « arme culturelle » pour satisfaire et distraire les populations marginalisées socialement et géographiquement, le temps de festivals-concerts ponctuels ou d'ateliers de découverte pérennes. Autant dans la plupart des banlieues françaises dites « sensibles » que dans les favelas brésiliennes dites « chaudes », de nombreux rappers « amateurs » ou « semi-professionnels⁵¹ » (sur)vivent grâce à des partenariats temporaires ou permanents avec des structures publiques (Faure

47. Voir les articles de presse suivants : Mina Kaci, « « Souchemen » contre « bledmen » » (*L'Humanité*, 16 août 2005); Anne Chemin, « À Stains, les destins croisés de mères en difficultés » (*Le Monde*, 18 novembre 2005).

48. Voir les articles de presse suivants du journal *Le Monde* : Luc Bronner, « Peur, sentiment d'humiliation : le terreau du vote Le Pen » (5 avril 2007); Luc Bronner, « Pavillons contre HLM, le clivage des banlieues » (24 avril 2007).

49. Cf. ça va.

50. Stomy Bugzy, avec Lino, Mystik, Despo Ruti, Alpha 5.20, Tekila et James KP, *Sois hardcore* (in « Rimes passionnelles », Musicast : 2007).

51. Nous employons les termes « amateurs » et « semi-professionnels » afin de signifier que ces rappers ne gagnent pas (entièrement) leur vie par le biais des ventes de leurs maxis ou albums autoproduits, généralement distribués en petites quantités dans les boutiques spécialisées.

& Garcia : 2005). Par le biais de subventions pour équiper de petits studios de musique ou produire des albums, la politique culturelle des municipalités de banlieues populaires se mêlent à celle du contrôle social : la « paix sociale » est notamment achetée à ce prix. Au même titre que tagueurs et graffeurs enseignent aux plus jeunes des quartiers populaires les rudiments de l'expression visuelle à l'aide de bombes aérosols, les rappers sont chargés de donner des cours d'écriture ; les élus locaux encouragent cette tendance. Certains observateurs évoquent une reconnaissance institutionnelle sincère, alors que d'autres parlent de récupération opportuniste, voire même de paternalisme post-colonial condescendant vis-à-vis du mouvement artistico-culturel. Par exemple, en octobre 2006, à Paris, la manifestation nationale Rue Au Grand Palais, réunissant quelques uns des protagonistes *underground* du hip hop (tels que les rappers Khondo, Oxmo Puccino et Less Du 9), est intervenue un an après les événements violents de novembre 2005 (Béru, 2007). Placée sous l'autorité du Ministère de la Culture, cette manifestation, qui s'est déroulée dans un lieu prestigieux des « arts nobles », avait pour objectif autant la légitimation institutionnelle de l'approche artistique des diverses disciplines du mouvement hip hop, que l'affirmation d'un intérêt gouvernemental pour les adolescents et jeunes adultes des cités des banlieues populaires.

Bibliographie

- AGERON Charles-Robert (1990), *Histoire de l'Algérie contemporaine*, Paris, Presses Universitaires de France.
- BALIBAR Étienne (2004), « Dissonances dans la laïcité », *Mouvements*, n° 33-34, p. 148-161.
- BAROU Jacques (1992), *La Place du pauvre : Histoire et géographie sociale de l'habitat HLM*, Paris, L'Harmattan.
- BATAILLE Philippe (1998), « Repérer les discriminations racistes dans le travail et à l'embauche », *Migrants formation*, n° 113, p. 90-97.
- BAZIN Hugues (1995), *La Culture hip hop*, Paris, Desclée de Brouwer.
- BÉRU Laurent (2006), « Popularisation et récupération d'un marginalisme artistique : Le rap, une liberté d'expression mort-née ou mort vivante », *Questions de Communication*, n° 9, p. 251-266.
- BÉRU Laurent (2007), « Rue au Grand Palais », *Area Revue*, n° 14, p. 180.
- CATHUS Olivier (1998), *L'Âme sueur : Le funk et les musique populaires du XX^e siècle*, Paris, Desclée de Brouwer.

- CSA (2006), *Portrait des originaires d'Outre-mer vivant en Métropole*, 28 pages.
- DAKHLIA Jocelyne (2006), « Musulmans de France, histoire sur le tapis », *Multitudes*, n° 26, p. 155-163.
- DEBIEN Gabriel (1974), *Les Esclaves aux Antilles françaises (XVII^e-XVIII^e siècles)*, Basse-Terre - Pointe-à-Pitre : Société d'Histoire de la Guadeloupe - Société d'Histoire de la Martinique, 534 pages.
- ESTABLET Colette (1991), *Être caïd dans l'Algérie coloniale*, Paris, CNRS.
- FAURE Sylvia & Marie-Carmen GARCIA (2005), *Culture hip hop, jeunes des cités et politiques publiques*, Paris, La Dispute.
- FELOUZIS Georges (2003), « La Ségrégation ethnique au collège et ses conséquences », *Revue française de sociologie*, vol. 44, n° 3, p. 413-447.
- FERRO Marc (2005), « La Colonisation française : Une histoire inaudible », in Pascal Blanchard, Nicolas Bancel et Sandrine Lemaire (dir.), *La fracture coloniale : La société française au prisme de l'héritage colonial*, Paris, La Découverte, p. 129-135.
- GALLET Bastien (2006), « ...et les rats sortirent des murs pour danser », in *Musique, villes et voyages*, Paris, Cité de la musique, p. 55-65.
- GEERTZ Clifford (1996), *Ici et là-bas : L'anthropologue comme auteur*, Paris, Métailié.
- GUENIF-SOUILAMAS Nacira (2006), « La Française voilée, la beurette, le garçon arabe et le musulman laïc : Les figures assignées du racisme vertueux », in Nacira Guenif-Souilamas, *La République mise à nu par son immigration*, Paris, La Fabrique, p. 109-130.
- HOGGART Richard (1970), *La Culture du pauvre*, Paris, Minuit.
- LALLAOUI Mehdi (1993), *Du Bidonville aux HLM*, Paris, Syros.
- LAPASSADE, Georges & Philippe ROUSSELOT (1990), *Le Rap ou la fureur de dire*, Paris, Talmart.
- MAURIN Éric (2004), *Le Ghetto français : Enquête sur le séparatisme social*, Paris, Seuil.
- MBEMBE Achille (2005), « La République et l'impensé de la « race » », in Pascal Blanchard, Nicolas Bancel et Sandrine Lemaire (dir.), *La fracture coloniale : La société française au prisme de l'héritage colonial*, Paris, La Découverte, p. 139-153.
- MCLEOD Kembrew (1999), « Authenticity within hip hop and other cultures threatened with assimilation », *Journal of Communication*, vol. 49, n° 4, p. 134-150.

Le rap français : un produit musical postcolonial ?

- PÉRINA Mickaëlla (1997), *Citoyenneté et sujétion aux Antilles francophones : Post-esclavage et aspiration démocratique*, Paris, L'Harmattan.
- PIERRET Régis (2007), « Les Enfants de harkis, une jeunesse dans les camps », *Pensée Plurielle*, n° 14, p. 179-192.
- PINÇON Michel & Monique PINÇON-CHARLOT (2007), *Les Gbetto du gotha : Comment la bourgeoisie défend ses espaces*, Paris, Seuil.
- RICARD Bertrand (2006), *La Fracture musicale : Les musiques populaires à l'ère du populisme de marché*, Paris, L'Harmattan.
- RIGOUSTE Mathieu (2004), « Les représentations de l'Autre : la casquette et la barbe », *Migrations Société*, n° 93-94, p. 77-89.
- RIHAUDO Christian (2000), *L'Ethnicité dans la cité : Jeux et enjeux de la catégorisation ethnique*, Paris, L'Harmattan.
- ROBINE Jérémy (2006), « Territoires des enfants de l'immigration et rivalité de pouvoir », *Hérodote*, n° 120, p. 118-148.
- SALA-MOLINS Louis (1987), *Le Code noir ou le calvaire de Canaan*, Paris, Presses Universitaires de France.
- SBERNA Béatrice (2001), *Une Sociologie du rap à Marseille : Identité marginale et immigrée*, Paris, L'Harmattan.
- SIMON Patrick (2003), « Le Logement social en France et la gestion des « populations à risques » », *Hommes et migrations*, n° 1246, p. 76-91.
- TEVANIAN Pierre (2007), *La République du mépris : Les métamorphoses du racisme dans la France des années Sarkozy*, Paris, La Découverte.
- WENNER Lawrence (1995), « The Good, the bad and the ugly: Race, sport, and the public eye », *Journal of Sport and Social Issues*, vol. 19, n° 3, p. 227-231.
- WILSON Brian (1997) : « “Good Blacks” and “bad Blacks” : Media constructions of African-American athletes in Canadian basketball », *International Review for the Sociology of Sport*, vol. 32, n° 2, p. 177-189.

Laurent BÉRU, Docteur en Sciences de l'Information et de la Communication (université Sorbonne Nouvelle - Paris III), Laboratoire Communication, Information, Médias (CIM), Centre d'histoire, des récits et de l'information des médias en Europe (CHRIME).

laubelolo@hotmail.com

