

Introduction

En France comme aux États-Unis, le rap est une musique régulièrement associée à certains espaces. Du Bronx new-yorkais au « 9-3 » parisien, de nombreux rappeurs ont affirmé « représenter » leur quartier d'origine. Dans les médias, ceux-ci ont longtemps été considérés comme porte-parole des banlieues françaises ou des ghettos états-uniens. Les caractéristiques esthétiques de certains styles de rap sont souvent décrites comme une émanation naturelle de leur milieu d'origine : la chaleur californienne imprégnerait le rap West Coast et l'expérience des clubs d'Atlanta expliquerait l'énergie du rap du Sud.

Fréquemment évoquées dans les ouvrages sur le rap, voire dans les œuvres des artistes eux-mêmes, ces associations entre musique et espaces locaux ont transcendé les évolutions du genre et sa diffusion dans le monde, tout comme les grands bouleversements qui devaient annoncer leur fin. Dans les années 1990, chercheurs et journalistes annonçaient un processus de mondialisation, qui était censé conduire à une homogénéisation des pratiques à l'échelle du globe¹. Pourtant, le rap est apparu comme l'exemple emblématique d'une forme culturelle qui, bien que diffusée de manière « globale », reste inscrite dans des enjeux locaux (Mitchell, 2001 ; Alim *et al.*, 2009). Dans les années 2010, la montée en puissance d'Internet dans la consommation culturelle a conduit à des prédictions similaires. Malgré cela, l'ancrage local du rap se maintient. Au début des années 2020, les artistes les plus populaires

1. Voir par exemple FRIEDMAN, 2006 et les critiques formulées chez SASSEN, 1996 et ROBERTSON, 1995.

d'Amérique du Nord continuent de mettre en avant leur ville, de Drake (Toronto) à Kendrick Lamar (Los Angeles). En France, l'ancrage dans une même localité est un élément déterminant dans la réalisation d'albums collectifs², à la suite de projets structurés autour de l'idée de représenter la Seine-Saint-Denis (93 *Empire*) ou Marseille (13' *Organisé*).

Quelles sont donc les raisons qui amènent à considérer le rap par rapport à différents espaces locaux ? Quelles fonctions jouent ces associations entre rap et espaces, qui semblent traverser le temps et les contextes géographiques ? Que révèlent-elles de la pratique du rap et des localités auxquelles elle est attachée ? Cet ouvrage explore ces questions en proposant une plongée dans les scènes artistiques dans lesquelles le rap est fabriqué.

Au fil d'allers-retours entre la France et les États-Unis, ce livre entend montrer que, si ces associations entre le rap et les espaces locaux sont si prégnantes, c'est qu'elles n'occupent pas un rôle purement descriptif : elles participent à la crédibilité des artistes et de leurs œuvres, et à définir ainsi la place du rap de part et d'autre de l'Atlantique.

La conception de ce livre est le fruit d'un long cheminement. Amateur de rap depuis la fin du lycée, j'ai longtemps été intrigué par la capacité de ce genre musical à évoquer autant des ambiances aussi urbaines que musicales. Au début des années 2010, au cours de mes études de géographie, j'ai donc décidé d'entamer un travail de recherche sur le sujet. J'ai alors entrepris de comparer deux pays dans lequel le rap avait acquis un rôle majeur. Aux États-Unis, ce genre musical était alors présenté comme ayant façonné les représentations de la société de toute une génération, à tel point que certains intellectuels lui accordaient un rôle dans l'accession au pouvoir d'Obama (Coates, 2017). En France, son poids dans l'industrie musicale était alors grandissant, ce qui l'amènera à être reconnu

2. Voir par exemple les albums communs de Kaaris et Kalash Criminel (*SVR*), originaires de Sevran, ou de Ninho et Niska (*GOAT*), originaires de l'Essonne.

quelques années après comme le genre musical le plus écouté du pays. Entamé en master, ce travail s'est poursuivi par une thèse de géographie, dont cet ouvrage reprend et prolonge les résultats.

Durant ces années, j'ai mené des enquêtes approfondies sur quatre scènes : Minneapolis et Atlanta, aux États-Unis, et la région parisienne et la région lilloise, en France. En comparant un pôle principal et un pôle secondaire du rap dans chaque pays, ces analyses ont permis d'explorer la diversité des enjeux qui guident l'ancrage du rap dans les villes françaises et états-uniennes. En s'étalant du début des années 2000 au début des années 2020, elles ont aussi retracé l'évolution de ces enjeux sur le temps long. Au fil de ces enquêtes, il est ainsi apparu que la géographie imprègne de nombreuses facettes du rap, depuis les imaginaires véhiculés dans les morceaux jusqu'aux performances dans les salles de concert, en passant par l'intégration de cette musique dans les politiques urbaines. Cependant, comme le montrera ce livre, ces éléments ne prennent pas sens de manière isolée. Ils révèlent un circuit de production du rap dans lequel la géographie joue un rôle central, et qui s'inscrit au croisement de deux univers : celui des mondes artistiques liés à cette musique et celui des espaces urbains dans lesquels elle prend place.

ABORDER LES ESPACES DU RAP : LA « LOCALISATION » DE L'AUTHENTICITÉ EN QUESTION

Aux États-Unis comme en France, le rap a fait l'objet d'une attention soutenue de la part de chercheurs, journalistes et amateurs. En France, un décompte de 2017 indiquait que plus de 200 ouvrages, 100 articles scientifiques et 60 thèses avaient été consacrés aux musiques hip-hop³. Aux États-Unis, cette

3. Introduction du colloque *Conçues pour durer : perspectives francophones sur les musiques hip-hop*, Maisons des Métallo, 1^{er} février 17, [<https://colloquehh.hypotheses.org/407>].

production est telle que certains chercheurs proposent de parler de *Hip-Hop Studies* pour qualifier ce qui est devenu un champ de recherche à part entière (Forman et Neal, 2011 ; Forman et Guillard, 2020). Or, une grande partie de ces recherches est sous-tendue par l'idée que le rap est une musique ancrée dans différents espaces locaux. Ce présupposé est lié à un débat central pour ce genre musical : celui de la définition de l'« authenticité » de ses artistes et de ses esthétiques.

L'idée d'authenticité est mobilisée de manière récurrente dans les musiques populaires, où elle sert à évaluer la valeur de certains artistes ou produits musicaux. Parfois définie comme un « concept fuyant » (Harrison, 2008), cette valeur recouvre des sens changeants en fonction des genres musicaux (Grassy, 2010), de leur évolution au cours du temps (Peterson, 1997) et des acteurs qui l'évoquent (Moore, 2002). Néanmoins, elle est un registre de discours fondé à chaque fois sur une rhétorique similaire : la valorisation de certains comportements, produits, acteurs ou lieux comme plus « sincères », « vrais » ou « réels » que d'autres (Barker et Taylor, 2007)⁴.

Dans les études sur le rap, cette question a été envisagée différemment selon les pays et les périodes. Dans les années 1990, cette musique intéresse avant tout pour ce qu'elle permettrait de révéler sur certaines populations urbaines. En France comme aux États-Unis, la littérature se fonde alors sur un postulat commun : le rap serait le produit exclusif de « minorités⁵ », ancrées dans des espaces

4. Pour des éléments plus détaillés sur l'usage de ce terme et les débats qu'il recouvre, voir GUILLARD et SONNETTE, 2020.

5. Le terme de « minorité » est utilisé ici pour désigner des groupes sociaux marginalisés dans les discours et les pratiques majoritaires d'une société donnée. Il ne doit donc pas être compris dans une acception quantitative mais qualitative : les minorités sont celles qui sont définies comme des « Autres » par un « groupe dominant » et cela est exprimé par le biais discriminations physiques, culturelles ou sociales (COLLIGNON, 2001). Comme l'explique l'équipe de la revue *Urbanités*, ces questionnements relatifs aux minorités ont été régulièrement associés aux

urbains bien définis. Aux États-Unis, le rap est envisagé comme une musique propre aux populations noires, issues des quartiers défavorisés des grandes agglomérations. En France, il est abordé comme une expression de la jeunesse populaire racisée associée au territoire symbolique de la « banlieue ». Si cette assignation du genre musical à un type de population et d'espace imprègne l'ensemble des études, son origine et sa pertinence sont alors perçues comme une évidence, et sont donc rarement questionnées⁶. En effet, l'étude du rap (qui se limite souvent à celle des textes des morceaux) est alors envisagée comme un moyen de révéler un message, une réponse ou une forme de résistance propre à des populations urbaines reléguées (Mucchielli, 1999), marginalisées (Rose, 1994) ou sans voix (Kitwana, 2005). À ce stade, l'« authenticité » des artistes n'est donc pas un objet d'étude, mais un préalable à l'analyse : elle est attribuée de manière « naturelle » à des rappeurs censés incarner les enjeux propres à ces populations et aux espaces qu'elles habitent.

L'adoption de cette approche s'explique par le fait que, dans chaque pays, le rap se retrouve alors pris dans différents débats médiatiques et académiques. En France comme aux États-Unis, les années 1980 et 1990 sont un moment de bouleversement dans la manière de penser la question sociale et son ancrage dans les espaces urbains. Dans ce cadre, les chercheurs développent une perspective sur le rap qui semble en apparence similaire dans les deux pays, mais qui ne sert pas tout à fait les mêmes enjeux.

En France, Sylvie Tissot a montré comment, entre le début des années 1980 et le milieu des années 1990, les chercheurs ont été marqués par les premières émeutes urbaines (Tissot, 2007). De

espaces urbains, la ville étant souvent perçue comme un contexte dans lequel s'élaborent des rapports de pouvoirs qui structureraient l'ensemble des sociétés contemporaines (DUC et FLORENTIN, 2020).

6. Pour un examen plus approfondi des publications qui adoptent cette perspective, voir les analyses réalisées sur cette littérature pour la France (HAMMOU, 2014 et 2015) et les États-Unis (HARRISON, 2008 ; DIALLO, 2009).

nombreux sociologues, en particulier, y voient une transformation des rapports de force qui structuraient jusqu'ici la société française : ces événements témoigneraient de l'effacement des conflits de classe au profit d'un nouveau paradigme, celui de la « galère » ou de l'« exclusion » d'une nouvelle génération de « jeunes » ancrés dans certains territoires. Un type d'espace est alors promu comme un prisme à travers lequel saisir ces nouveaux problèmes sociaux : il s'agit de la « banlieue », qui devient alors un objet d'étude emblématique pour les chercheurs et une cible privilégiée pour les politiques de réduction des inégalités. Or, les études sur la « banlieue » font face à la difficulté d'appréhender un espace aux délimitations floues, qui recouvre des « réalités locales hétérogènes » (Hammou, 2010), et d'où les chercheurs peinent à voir émerger un mouvement social cohérent semblable à celui de la classe ouvrière. Dans ce cadre, l'émergence du rap apparaît comme une aubaine : comme dans les médias généralistes, où il est présenté comme une bande-son de ce « malaise des quartiers » (Hammou, 2014), les chercheurs voient dans le rap un moyen de saisir une réalité que l'on peine à comprendre à travers les paradigmes classiques. Il permettrait ainsi, « mieux que ne le ferait n'importe quelle étude sociologique, d'appréhender les motivations, la psychologie des “gars de cité” » (Vicherat, 2001, p. 23).

Aux États-Unis, dans les années 1980, les débats sur les questions sociales urbaines se structurent autour d'un enjeu central : celui de la relégation persistante d'une partie de la population noire dans certains quartiers, et ce malgré les politiques de discrimination positive. Dans ce cadre, une explication controversée est avancée par la sphère conservatrice : celle d'une éventuelle « culture de pauvreté » qui expliquerait le maintien de certaines populations noires dans ce statut. Le rap devient alors un exemple emblématique pour nourrir ce débat : présenté par certains comme une illustration de la pathologie urbaine touchant les populations noires précarisées, il est défendu par d'autres comme une forme de

« résistance » à l'oppression systémique qu'elles subissent (Kelley, 2011). Dans ce contexte, le rap devient « prétexte à alimenter un débat autour de la notion de "race" inséré dans un tissu de rapports sociopolitiques aux États-Unis » (Diallo, 2009). Ainsi, pour les premiers chercheurs qui effectuent des analyses poussées sur le rap (Kelley, 1994 ; Rose, 1994), l'objectif n'est pas de remettre en cause l'idée d'une association exclusive entre cette musique et les populations noires, mais de la déplacer sur un plan esthétique. Ces travaux s'évertuent à montrer que, loin d'être une simple réaction à une situation d'oppression, le rap s'inscrit dans une longue histoire des formes d'expression culturelle noires. Ceux-ci observent notamment comment certains morceaux retravaillent des pratiques qui se retrouvent sur le temps long chez ces populations, depuis les danses des *minstrels* (Lhamon Jr., 1998) jusqu'à la pratique du *signifyin'* (Gates Jr., 1988).

En France comme aux États-Unis, les premiers travaux sur le rap tendent donc à essentialiser le rapport entre cette musique et les minorités urbaines. Cependant, dans chaque pays, cette approche sert des objectifs différents. Dans le cas français, cette approche utilise le rap comme un « outil d'exploration exotique » (Hammou, 2015), puisqu'il doit permettre d'aborder un espace situé à distance du chercheur, que celui-ci peine à éclairer. Dans le cas états-unien, cette perspective recouvre un usage plus stratégique, qui doit permettre d'opérer une double relégitimation : celle du rap, à une époque où cette pratique fait débat y compris parmi les intellectuels noirs (Parent, 2020) et, plus largement, celle de la culture populaire noire. En effet, alors que les premières études sur le rap en France sont plutôt le fait de chercheurs issus de la sociologie des mouvements sociaux, celles menées aux États-Unis sont avant tout à l'initiative d'une nouvelle génération d'intellectuels noirs, qui intègrent les circuits académiques *via* le champ des *Black Studies*. Leurs études s'inscrivent ainsi dans un débat au long cours autour de la race et de l'identité noire

aux États-Unis (Parent, 2012). Néanmoins, cet angle d'approche engendre aussi certains angles morts, parmi lesquels une difficulté à percevoir la diversité des contextes et des milieux sociaux dans lesquels ce genre s'est diffusé.

À partir des années 2000, une nouvelle vague de publications remet en cause l'approche du rap sous le prisme de son association exclusive à des « minorités urbaines ». Ces travaux défendent le fait que, même si ce genre musical a été approprié et revendiqué par des populations appartenant aux minorités racisées ou aux quartiers populaires, sa place dans les sociétés française et états-unienne a toujours été plus complexe (Harrison, 2008). Ces publications font écho à une période où les publics du rap se transforment : l'écoute de ce genre musical se diffuse aux États-Unis auprès des populations blanches (Kitwana, 2005) et, en France, auprès des classes moyennes (Hammou et Molinero, 2018). Cependant, certains ouvrages montrent aussi que, dès son origine, ce genre musical n'a jamais été produit et écouté exclusivement par une seule catégorie d'individus, ancrée dans des espaces urbains bien définis. Ainsi, aux États-Unis, l'émergence de ce genre musical dans les années 1970 s'est faite dans une industrie musicale encore largement ségréguée, où il existe une séparation forte entre des filières dédiées à la musique grand public (*mainstream*) et celles dédiées aux musiques produites par et pour les populations noires. Le journaliste Dan Charnas montre que, malgré cela, les premiers développements du rap ont résulté d'échanges entre des personnes aux profils sociaux et professionnels divers, qui incluent autant des jeunes hommes noirs des quartiers populaires, que des immigrés ou descendants d'immigrés hispaniques ou jamaïcains, des femmes noires entrepreneures ou des DJ de disco du quartier plus huppé d'Harlem. En outre, la spécificité des premiers morceaux de rap diffusés en radio est qu'ils touchent dès le début un public dépassant celui associé aux « musiques noires » (Charnas, 2010). En France, le rap est

importé dans les années 1980. Dès ce moment, il est repris par des acteurs divers, qui sont autant des DJ de boîtes de nuits que des acteurs situés au cœur l'industrie musicale dominante. Ainsi, avant même la constitution d'un monde professionnel du rap français, l'incursion du rap dans la musique enregistrée s'est faite par le biais de morceaux de variété française (Hammou, 2014 ; Piolet, 2015).

Certaines études montrent enfin que, loin d'être un élément stable et uniforme, le discours des rappeurs sur les espaces urbains s'est transformé au cours du temps. Deux ouvrages jouent un rôle charnière sur ce plan : *The Hood Comes First* de Murray Forman (2002) pour les États-Unis, et *Une histoire du rap en France* de Karim Hammou (2014) pour la France. Dans le rap américain, Murray Forman montre comment la référence au ghetto, très présente dans les premiers morceaux, a été concurrencée à partir des années 1980 par l'affirmation d'un ancrage dans le *'hood*. Cette abréviation de *neighborhood* (quartier) est au centre d'une rhétorique de mise en scène du quartier, utilisée par les artistes pour affirmer leur crédibilité au sein du genre. En France, Karim Hammou observe comment l'association à la banlieue, par les médias au début des années 1990, est ensuite reformulée par les rappeurs sous la forme de références à la « rue ». À partir de la fin de la décennie, l'usage de ce terme permet ainsi de réinjecter dans le rap français certaines expériences propres à la jeunesse des quartiers populaires : comme aux États-Unis, cette rhétorique devient alors utilisée par les artistes pour revendiquer leur place dans le rap. Ces recherches ont apporté un nouvel éclairage sur l'ancrage local des rappeurs : plutôt qu'une expression naturelle de certaines populations urbaines, celui-ci est apparu comme le résultat d'un discours travaillé par rapport à des normes propres à ce genre musical, normes qui évoluent au cours du temps. Ces constats amènent à reconsidérer le rôle joué par l'authenticité dans le rap : loin d'être une caractéristique évidente, l'authenticité

associée à certains artistes ou produits musicaux est un enjeu de discussion et de débat au sein des mondes du rap, qui témoigne de rapports de pouvoir entre les différents individus investis dans ce genre musical. En ce sens, l'authenticité s'apparente donc plutôt à un processus d'« authentification » (Moore, 2002) que les artistes mettent en place par rapport à des acteurs et des contextes clés.

Dans cette deuxième vague d'études sur le rap, les publications ont surtout mis l'accent sur les différents types d'acteurs engagés dans la production et la diffusion de ce genre musical : elles ont observé comment les normes du rap sont influencées autant par les artistes (Sonnette, 2013 ; Djavadzadeh, 2021) que par les auditeurs (Pecqueux, 2007 ; Molinero, 2009), les cadres de l'industrie musicale et les journalistes (Forman, 2002 ; Balaji, 2009 ; Hammou, 2014) ou encore les acteurs des politiques publiques (Milliot, 1997 ; Lafargue de Grangeneuve, 2008). Ces recherches ont amené à relativiser l'existence de liens « naturels » entre le rap et certains quartiers urbains. En réexaminant le rap sous l'angle d'une production artistique, ces études laissent également entrevoir le rôle joué par d'autres espaces dans ce genre musical : non pas juste ceux des quartiers populaires, dont il serait un simple reflet, mais aussi ceux des mondes artistiques, où son authenticité est discutée et fabriquée.

Pourtant, la géographie de ces espaces reste en grande partie à explorer. En effet, à partir du moment où le rap est envisagé comme un genre musical largement produit, médiatisé et consommé, comment se fait-il que certaines localités soient envisagées dans ce genre comme plus authentiques que d'autres ? Dans quels lieux prend place ce processus de construction de l'authenticité propre au rap ? Quelles conséquences ont ces liens privilégiés entre le rap et certains espaces urbains sur la pratique de ce genre musical, et sur les quartiers et villes qui y sont représentés ? Ce sont ces différents aspects de la géographie du rap que cet ouvrage vise à explorer. Afin de les aborder, il est cependant

nécessaire d'adopter une approche qui prenne en compte la diversité des espaces locaux dans lesquels cette géographie se construit.

UN GENRE MUSICAL AU PRISME DE SES SCÈNES LOCALES

Aborder le rap à partir de ses mondes artistiques, c'est être confronté à une grande hétérogénéité de pratiques, qui correspondent à autant de manières de s'approprier un même genre musical. Afin de mettre en évidence la géographie de ces espaces, il est donc nécessaire d'explicitier au préalable deux dimensions : à quoi correspond cette idée de « genre musical » derrière laquelle sont rangées les pratiques liées au rap ? Comment étudier la géographie de ses mondes artistiques, en rendant compte de leur complexité ?

Le rap comme genre musical : esthétiques, trajectoire historique et mondes artistiques

L'idée que le rap s'apparente à un « genre » autonome et cohérent mérite d'être interrogée. En effet, même si elles sont couramment utilisées dans le domaine des musiques populaires, les catégories de « genre » résultent de classifications complexes et changeantes, qui rangent sous des bannières communes des musiques, discours, performances hétérogènes⁷. Ces catégories trouvent un sens grâce à l'établissement de critères qui visent à qualifier (généralement imparfaitement) leur contenu et leurs limites. À l'instar d'autres genres musicaux, le terme « rap » fait régulièrement l'objet de discussions qui interrogent la cohérence des œuvres, des esthétiques et des valeurs qui y sont attachées. Ces débats prennent place par rapport à différents référentiels que l'on peut poser d'emblée.

7. Voir en particulier les discussions qui se tiennent sur ce sujet dans le champ des *Popular Music Studies* (NEGUS, 1999 ; HOLT, 2007).

Tout d'abord, parler de rap, c'est parler d'une musique. Dans nombre de cas, le terme « rap » décrit une technique particulière : celle d'une « pratique d'interprétation rappée », qui consiste à scander un texte sur une rythmique (Hammou, 2014). Cette pratique n'est cependant pas propre au genre rap : existant depuis les années 1940 dans les musiques de langue anglaise, elle s'est retrouvée plus récemment dans d'autres styles musicaux comme le slam en France ou le *spoken word* aux États-Unis. À l'inverse, cette pratique d'interprétation n'est pas la seule mobilisée dans les œuvres de rap : dès les années 1980, certains morceaux incluent aussi des refrains chantés, effectués par des artistes inscrits dans une esthétique proche, le RnB⁸. Plus récemment, l'apparition de nouvelles techniques d'interprétation, permises par l'usage du logiciel Auto-Tune⁹, a conduit de nombreux artistes à explorer des techniques d'interprétation qui les rapprochent du chant, même si nombre d'entre eux restent qualifiés de rappeurs.

Si l'usage du terme « rap » ne recoupe pas exactement celui des pratiques d'interprétations rappées, c'est que l'appartenance à ce genre musical ne se fonde pas exclusivement sur des critères esthétiques : elle renvoie également à des conventions sociales développées au fil de l'évolution du genre dans différents univers. Les travaux sur l'histoire du rap s'accordent sur le fait que son émergence en tant que « genre » découle de bouleversements

8. Servant au départ à désigner un segment de l'industrie musicale aux États-Unis, le *Rhythm and Blues* est aussi devenu associé à un style de musique. À partir des années 1990, le RnB intègre des influences rap, mais s'en distingue par des pratiques d'interprétations chantées.

9. Inventé à la fin des années 1990, Auto-Tune est un outil de transformation de la voix utilisé au départ pour corriger les fausses notes des artistes durant les sessions d'enregistrement. Lorsque les réglages sont poussés à l'extrême, le chanteur acquiert une voix robotique. C'est cette utilisation détournée que certains rappeurs reprennent à la fin des années 2010, pour développer des pratiques d'interprétation au croisement du rap et du chant.

artistiques qui ont pris place à New York dans les années 1970. À cette époque, DJ et artistes développent une forme musicale qui mêle pratiques d'interprétation rappée et collage d'échantillons musicaux, s'inspirant d'innovations techniques et d'esthétiques en vogue dans le funk et les musiques jamaïcaines. Cette forme musicale est rattachée à un mouvement artistique plus large, celui du hip-hop, qui se formalise à ce moment autour de quatre « éléments » (breakdance, graffiti, DJing, rap). À la fin de la décennie, les succès des premiers enregistrements discographiques qui se réclament du rap, tel que le morceau « Rapper's Delight » du groupe Sugarhill Gang, lancent sa diffusion aux États-Unis. C'est ainsi que de nouveaux pôles du rap émergent, notamment sur la côte ouest à la fin des années 1980, puis dans le Sud une décennie plus tard. En parallèle, le rap est réapproprié dans de nombreux pays du monde. D'une nouvelle esthétique, le rap s'est donc imposé peu à peu comme un créneau de l'industrie musicale.

La reconnaissance du rap comme genre musical à part entière n'empêche pas l'existence de débats autour de son contenu et de ses limites. Ces discussions, qui varient selon les acteurs, contextes géographiques et moments historiques, portent notamment sur la définition du rap par rapport à d'autres catégories jugées proches. Un premier débat concerne les liens entre le « rap » et le « hip-hop ». La distinction la plus couramment effectuée vise à séparer un genre musical (le rap) d'un mouvement artistique plus large (le hip-hop). Cependant, d'autres acceptations se retrouvent parfois : ainsi, le terme « hip-hop » a pu être utilisé comme synonyme de la seule musique rap, pour se distinguer d'une musique rap jugée négativement, ou pour désigner des esthétiques musicales proches du rap, sans qu'elles y soient directement incluses.

Ces débats se combinent avec ceux qui abordent l'insertion du rap dans un autre ensemble : celui des musiques ou des cultures « urbaines » (Lesacher, 2023 ; Hammou, 2024). Si l'emploi de

l'adjectif « urbain » s'inscrit dans des questionnements différents de part et d'autre de l'Atlantique, il témoigne d'un même procédé : son utilisation comme une métonymie destinée à qualifier des minorités racisées. Ainsi, aux États-Unis, cet adjectif en est venu à désigner un segment de l'industrie musicale associé aux populations noires, reflétant une division raciale qui structure de longue date la musique dans ce pays. En France, c'est l'expression de « cultures urbaines » qui a d'abord été employée, et ce dans le domaine des politiques publiques. Dans la politique de la ville comme dans les politiques culturelles, ce terme a souvent été utilisé pour inclure dans un même ensemble les formes culturelles liées au hip-hop, mais aussi parfois d'autres pratiques (skateboard, BMX...). Il masque aussi souvent une politique à destination d'une catégorie de population : celle des « jeunes de banlieue ». Dans les années 2010, cette dénomination a été complétée par l'apparition dans l'industrie musicale d'une catégorie de « l'urbain musical », autour de laquelle se structurent des débats qui rappellent ceux présents aux États-Unis (Hammou et Sonnette-Manouguian, 2022).

Enfin, les débats autour des esthétiques et valeurs propres au rap renvoient à une dernière dimension : celle de ses mondes artistiques. Regroupant l'ensemble des instances dans lesquels le rap est pratiqué et discuté, ces mondes artistiques ont été abordés par les chercheurs à partir des années 2000. Cependant, leurs travaux ont souvent été menés à l'échelle d'un pays, comme si le rap y était pratiqué et écouté de manière cohérente et homogène.

Pourtant, depuis une décennie, de nouvelles analyses montrent qu'il existe des différences dans la manière dont ce genre musical est abordé en fonction des localités, ainsi que dans les réseaux et infrastructures dont peuvent bénéficier les artistes¹⁰. Ces constats

10. Voir notamment les analyses formulées en France sur la région lilloise (SONNETTE, 2013 ; BECQUET, 2022), les Pays de la Loire (KERVELLA, 2013), Marseille (VALNET, 2013 ; BOIVIN, 2021), Toulouse (HAMMOU, 2020) et sur les scènes locales des États-Unis (HESS, 2010).

rejoignent ceux formulés plus largement sur les musiques populaires, qui révèlent l'existence de hiérarchies entre des « capitales » de l'industrie musicale et des zones plus périphériques (Guibert, 2006 ; Grassy, 2010). Afin de rendre compte de la complexité de ces « mondes du rap », cet ouvrage se propose donc de partir d'une autre perspective : celle des « scènes locales ».

L'approche par les scènes locales : déconstruire le « territoire » du rap

Dans les dernières décennies, de nombreux travaux se sont penchés sur les relations qui existent entre musiques et espaces, en les abordant de différentes manières. En géographie, d'abord, de nombreux chercheurs ont exploré le rôle que joue la musique dans la construction des espaces et des lieux (Connell et Gibson, 2002 ; Guiu, 2006 ; Canova, 2014 ; Johansson *et al.*, 2023), faisant écho à un intérêt grandissant dans la discipline pour les questions artistiques (Guinard, 2019).

Si ces recherches ne peuvent être rangées sous un seul cadre analytique, un concept a été central dans l'approche des géographes français : celui du « territoire » (Raibaud, 2009 ; Canova *et al.*, 2014). Terme emblématique de la géographie culturelle française, le « territoire » désigne une « parcelle d'espace appropriée » par des individus ou des communautés, et vis-à-vis de laquelle ils développent un sentiment d'appartenance (Bonnemaison, 2004, p. 129). À partir des années 1990, ce concept a renouvelé l'approche géographique en France en montrant comment, tout en étant une « réalité physique », la dimension spatiale des sociétés correspond à une « vision du monde » (Bonnemaison, 2004). Le « territoire » s'est ainsi imposé comme un outil central pour aborder les associations existant entre certains espaces et certaines identités.

Néanmoins, l'utilisation de ce concept a fait l'objet de critiques. En particulier, certains chercheurs lui reprochent de

mettre l'accent sur les seules représentations de l'espace, sans montrer comment celles-ci sont construites, et sous-tendues par des rapports de pouvoir (Ripoll et Veschambre, 2004). Ces critiques rappellent celles qui ont été formulées dans les études sur le rap : elles font écho à la nécessité de ne pas considérer l'association entre cette musique et certains espaces comme évidente, mais comme une construction qui prend place dans des mondes artistiques.

Dans cet ouvrage, je partirai donc d'une autre perspective : celle de la « scène locale ». L'utilisation de ce terme s'inscrit dans la lignée d'approches développées dans différents contextes. Dans le domaine artistique, le terme de « scène locale » est utilisé depuis longtemps comme une *catégorie de pratique*, pour décrire l'existence dans une même localité d'un ensemble d'acteurs liés à une même activité. Dans la musique, les scènes correspondent ainsi à tout type de « contextes dans lesquels des groupes de producteurs, musiciens et fans partagent des goûts musicaux en commun et se distinguent collectivement des autres » (Bennett et Peterson, 2004). Dans les dernières décennies, l'idée de scène a aussi été reprise dans le domaine universitaire, où elle a été érigée en *catégorie d'analyse*. Initié dans les *Popular Music Studies* (Straw, 1991 ; Bennett et Peterson, 2004 ; Guibert et Bellavance, 2014), cet usage du terme s'est exporté ensuite dans l'étude d'autres domaines artistiques (Vivant et Morteau, 2020 ; Boivineau, 2024), mais aussi dans les études urbaines (Silver *et al.*, 2010 ; Ambrosino *et al.*, 2025). Or, la notion de scène locale présente des spécificités intéressantes pour mettre en relief la complexité des enjeux géographiques du rap. Ce cadre d'analyse invite en effet à se concentrer sur un échelon : celui des espaces locaux dans lesquels la musique est pratiquée. Ce prisme permet alors de mettre l'accent sur la spécificité des mondes artistiques propres au rap qui se développent dans certaines villes, plutôt que de les aborder comme représentatifs du rap français ou américain dans son ensemble.

En outre, l'idée de « scène » invite à aborder ces espaces sous un angle particulier. D'abord, cette approche met l'accent sur les espaces physiques dans lesquels les mondes artistiques se matérialisent, qu'il s'agisse des salles de concert, des locaux des labels ou de ceux des radios (Guibert, 2008). Définies comme un « espace culturel dans lequel une diversité de pratiques coexiste » (Straw, 1991), les scènes locales mettent également l'accent sur la pluralité de ces acteurs qui, au-delà des simples musiciens, participent aux activités musicales (Guibert, 2012). La scène permet ainsi de montrer comment les mondes artistiques locaux du rap sont investis par des personnes qui n'ont ni la même définition, ni le même intérêt à se revendiquer de ce genre musical. Dans ce contexte, les imaginaires géographiques véhiculés dans les œuvres n'apparaissent plus comme une représentation « naturelle » de certaines localités, mais comme le résultat de discussions qui se sont tenues au préalable dans des mondes artistiques locaux. Enfin, l'idée de « scène » permet de se défaire de l'idée que les mondes artistiques sont des ensembles stables : elle permet ainsi d'observer comment leur structure change au fil du temps, en fonction des alliances qui se font et se défont entre les différents acteurs qui s'y investissent (Straw, 1991).

Si cet ouvrage examine donc la géographie du rap à partir de ses scènes locales, il ne les aborde pas comme des ensembles isolés. En effet, les scènes locales sont des contextes dans lesquels se fait la réappropriation d'œuvres et de styles musicaux élaborés ailleurs, ainsi que des points de départ à leur diffusion dans des réseaux plus larges. En observant la manière dont différents éléments « entrent » ou « sortent » des scènes locales, cette approche offre un regard sur la manière dont celles-ci s'articulent avec la « communauté imaginée » du genre musical. Élaborée par l'historien Benedict Anderson pour aborder la construction des nations, cette dernière notion vise à qualifier des communautés trop larges pour que tous ses membres puissent se connaître. Leur cohérence résulte alors de différents procédés qui permettent de l'envisager

comme un ensemble cohérent et spécifique (Anderson, 2002). En comparant différentes scènes locales, cet ouvrage offre ainsi autant de points d'entrées pour observer comment s'opère une circulation d'imaginaires qui donnent corps à l'idée d'une « nation hip-hop mondiale » (Alim *et al.*, 2009).

UN REGARD SUR LE RAP EN FRANCE ET AUX ÉTATS-UNIS, DE 2000 À 2020

Afin de mettre en évidence le rôle joué par les scènes locales du rap, cet ouvrage se fonde sur des données collectées au fil d'un travail de terrain approfondi, qui a combiné enquêtes ethnographiques et étude documentaire. Effectué de 2010 à 2020, ce travail a d'abord eu pour objectif de saisir les logiques qui ont structuré les scènes locales du rap durant toute cette décennie. Pour cela, des enquêtes de plusieurs années ont été menées dans les quatre villes qui sont au cœur dans cet ouvrage : les Twin Cities et Atlanta, aux États-Unis, et la région parisienne et lilloise, en France. Cependant, il est rapidement apparu que, pour comprendre comment se structuraient ces scènes, il fallait les aborder sur un temps plus long. L'étude d'œuvres de rap a permis de saisir cette dimension : en analysant un corpus de morceaux, de clips et de pochettes d'album issus de chaque scène, il a été possible de retracer les évolutions qui prennent place dans chaque scène depuis le début des années 2000, voire plus tôt pour celles qui avaient été peu explorées jusqu'ici¹¹.

-
11. Cette différence de visibilité entre les scènes a conduit à adopter une méthodologie différente pour la constitution du corpus associé à chacune d'entre elles. À Atlanta et dans la région parisienne, l'analyse s'est limitée aux œuvres ayant obtenu un succès commercial important à partir de l'année 2000, *via* l'obtention d'un disque d'or. Dans les Twin Cities et le nord de la France, le corpus a été composé de différentes productions musicales emblématiques, sorties depuis l'origine de ces scènes. Pour plus d'information sur ce corpus, voir GUILLARD, 2016.

Au total, la réflexion proposée dans cet ouvrage se fonde sur l'observation de plus de 120 concerts, la réalisation d'environ 80 entretiens et l'étude de près de 150 albums. En abordant le rap français et américain sur deux décennies, elle offre ainsi un éclairage inédit sur deux plans : par son cadre spatial, en mettant en regard deux pays jamais étudiés sous cet angle ; et par sa temporalité, en levant le voile sur une période méconnue de l'histoire du rap, à un moment où celui-ci a subi d'importantes évolutions.

France/États-Unis : la mondialisation du rap depuis deux « pays de référence »

Comparer des scènes locales du rap, en France et aux États-Unis, n'est pas une démarche anodine. Mettant en regard deux pays qui ont depuis longtemps un rôle particulier dans cette musique, cette approche offre une perspective innovante sur la mondialisation du rap, ainsi que sur les enjeux culturels et urbains qui touchent ces deux contextes.

Depuis les années 1990, le rap s'est imposé comme un exemple emblématique pour montrer comment la mondialisation culturelle ne se traduisait pas par une homogénéisation du monde mais par l'émergence d'une diversité de pratiques. Jusqu'ici, cette dimension a surtout été observée à partir de pays non occidentaux, qu'ils soient africains (Aterianus-Owanga, 2017 ; Cuomo, 2022), asiatiques (Condry, 2006) ou latino-américain (Fernandes, 2006). Ces recherches ont souvent été menées avec un objectif commun : montrer comment les tendances « globales » du rap venaient s'« hybrider » avec différentes « spécificités locales ». Les raps français et américain ont rarement été observés sous cet angle : ces deux pays, notamment lorsqu'ils ont été analysés par les chercheurs qui en sont originaires, ont plutôt été envisagés comme des espaces *de référence* pour le rap. Lieu de naissance du rap, d'où émanent encore ses principales modes et représentants, les États-Unis sont généralement considérés comme un point de

départ pour ce genre musical, le lieu d'un rap « authentique » qui servirait de base aux hybridations développées ailleurs. En France, l'importation du rap dans les années 1980 et 1990 a été analysée comme une réappropriation de modes « extérieures » venues des États-Unis (Milliot, 1997 ; Hammou, 2014). Cependant, cette référence disparaît lorsque sont évoquées les périodes plus récentes : chez les chercheurs français, le contexte national apparaît alors comme le seul générateur des conditions de pratique du rap et celui-ci n'est plus perçu comme un hybride mais comme un produit authentiquement hexagonal.

Pourtant, les pratiques des raps français et américain sont régies par des logiques qui se rapprochent de celles du rap « mondialisé ». Aux États-Unis, les scènes locales du rap montrent l'existence de mélanges entre des enjeux propres et des influences extérieures. De même, en France, la pratique du rap présente des formes d'hybridation, non seulement avec une influence américaine mais aussi avec un « modèle » du rap français qu'il s'agit d'adapter à différents contextes locaux. Ces pratiques interviennent cependant dans un contexte particulier : celui de pays où certaines scènes (Paris, New York, Atlanta...) se sont imposées comme des capitales de ce genre musical, et en définissent la norme à l'échelle nationale, voire mondiale. En reprenant un cadre analytique souvent appliqué à des pays des « Suds », la comparaison menée dans cet ouvrage apporte donc un éclairage sur les rapports de pouvoirs qui régissent la mondialisation culturelle du point de vue des « Nords ».

Observer ensemble rap français et rap américain permet aussi de mettre en regard deux pays qui entretiennent une relation particulière. Dans le débat public, les États-Unis et la France sont deux espaces souvent mis *en référence* l'un de l'autre (Sabbagh et Simonet, 2018). Cela se retrouve dans le rap : du côté français, les États-Unis sont perçus comme un point de repère dès qu'il s'agit de traiter de caractéristiques esthétiques, de l'organisation

du marché de la musique, ou de la réalité sociale décrite dans certains morceaux. Du côté états-unien, la comparaison avec la France est minime, mais pas pour autant absente. Bien qu'aucun artiste rapping en français n'ait eu de ventes significatives outre-Atlantique, le rap français y a gagné une réputation, à tel point que des chercheurs et journalistes ont affirmé que la France serait le deuxième foyer pour ce genre musical dans le monde, en raison du nombre ou de la qualité de ses artistes (Krimms, 2002).

Au-delà du rap, cette relation particulière s'inscrit dans un cadre plus large : en France, les États-Unis sont depuis longtemps un élément structurant du débat public. Cette « référence américaine » va bien au-delà d'une simple comparaison entre deux répertoires culturels nationaux. Dans un pays où les produits, modes et modèles venus des États-Unis sont à la fois repris et critiqués (Bourdieu et Wacquant, 1998), c'est toute une image de « l'Amérique », empreinte de fantasmes et de clichés, qui sert de modèle et de contre-modèle à des réalités strictement françaises (Fassin, 1999)¹². Centrale dans les discours sur l'« exception culturelle française », cette référence l'est aussi lorsque s'agit d'évoquer les villes du pays : dans les années 1990 elle a été cruciale dans un débat sur les éventuels points communs existant entre banlieues françaises et « ghettos » états-uniens (Wacquant, 1992 ; Lapeyronnie, 2008). À la fin des années 2010, cette comparaison est réactualisée dans le cadre d'un débat académique, médiatique et politique autour de l'existence ou non d'une « question raciale » en France. À nouveau, l'image de l'Amérique est mobilisée chez ceux qui dénoncent l'existence en France de discriminations semblables à celles subies outre-atlantique par

12. C'est la raison pour laquelle, dans cet ouvrage, je parlerai de rap « américain », alors que j'emploierai que le terme « états-unien » pour qualifier les habitants du pays. En plus d'être le terme consacré dans l'univers du rap, le « rap américain » véhicule l'idée d'un style qui exporte une image de l'« Amérique » et qui est souvent reçu, voire produit comme tel.

les populations noires, mais aussi chez ceux qui voient dans cette perspective une « américanisation » des questions sociales, qui ne correspondrait pas à un modèle français supposément « invisible à la race¹³ ».

Si de nombreux chercheurs et journalistes ont pris position sur ces sujets, peu l'ont abordé dans le cadre de travaux comparatifs. Or, cette dernière approche permet d'aller au-delà des fantasmes mutuels entre ces deux pays, en observant comment des pratiques en apparence communes s'insèrent dans des « traditions historiques singulières » (Bourdieu et Wacquant, 1998), mais aussi comment des « passages transatlantiques » (Tournès, 2020) conduisent à la diffusion de modèles et de modes d'un pays à l'autre. En tant que genre musical où se croisent enjeux artistiques et urbains, le rap apporte une contribution nouvelle à ces débats. La comparaison entre ses versions française et états-unienne apporte alors un regard inédit sur la manière dont se fait la production de la culture et son ancrage dans la ville, de part et d'autre de l'Atlantique.

2000-2020 : un éclairage sur un rap en recomposition

En proposant un itinéraire allant de 2001 à 2020, ce livre apporte enfin un éclairage sur une période peu couverte de l'histoire du rap. En effet, France comme aux États-Unis, ce genre a été traité dans de nombreux ouvrages devenus des références, mais la plupart des monographies reposent encore sur des enquêtes qui s'arrêtent dans les années 2000.

Or, depuis cette époque, le secteur de la musique comme l'organisation des villes ont connu des évolutions majeures. Les décennies 2000 et 2010 sont un moment de grands bouleversements dans l'industrie musicale : entrant en crise au début de la période, celle-ci se reconfigure ensuite avec la montée en puissance des

13. Sur ces débats, voir notamment LARCHER, 2019.

plateformes de *streaming*. Ces changements ébranlent certaines des hiérarchies qui structuraient jusqu'ici les espaces de production de la musique, notamment entre les capitales culturelles et leurs périphéries. En parallèle, les dynamiques des scènes musicales croisent de plus en plus celles du marketing urbain. Si la musique véhicule depuis longtemps un imaginaire de la ville, elle se met à jouer un rôle grandissant dans la promotion de son image, par le biais d'initiatives où s'hybrident politiques culturelles et urbaines (Ballico et Watson, 2020 ; Picaud, 2021). Ces initiatives font écho à une nouvelle place acquise par la culture dans les stratégies de développement urbain. Dans le domaine des politiques urbaines, ces dernières décennies ont vu l'émergence de nouveaux labels, tels que ceux de « ville événementielle » (Bonte *et al.*, 2024), « festive » (Gravari-Barbas, 2007) ou « créative » (Vivant, 2009). Tous reposent sur l'idée de mobiliser les arts et la culture pour promouvoir les villes, à un moment où elles sont mises en compétition dans un contexte mondialisé. Ces stratégies ont cependant suscité des critiques, certains chercheurs montrant comment elles avaient pu renforcer la marginalisation de certaines populations dans les espaces publics (Guinard, 2014) ou la gentrification de certains quartiers (Vivant, 2009).

Le rap a été au premier plan de ces évolutions. Touché de plein fouet par la crise du disque au début des années 2000, il joue ensuite un rôle pionnier dans la restructuration de l'industrie musicale, ce qui l'amène à y acquérir un rôle dominant. En parallèle, il s'impose comme un élément central dans la promotion institutionnelle de certains quartiers urbains. Tous ces changements ont été préparés dans les décennies 2000 et 2010. En explorant la trajectoire d'un genre en France et aux États-Unis de 2000 à 2020, cet ouvrage analyse donc la manière se sont amorcées des évolutions qui fondent son statut actuel, mais aussi comment elles ont eu lieu selon des temporalités distinctes dans chaque pays.

LA PRODUCTION DU RAP ET SON ÉVOLUTION, ENTRE ENJEUX ARTISTIQUES ET ENJEUX URBAINS

Afin de mettre au jour la géographie des scènes rap, et la manière dont elles s'ancrent dans les villes françaises et états-uniennes, ce livre propose un double itinéraire. D'une part, il part en quête des espaces dans lesquels se tissent des liens entre le rap et certains espaces locaux. Ce cheminement implique de suivre tout un circuit de production du rap, qui se structure au croisement d'enjeux artistiques et urbains. D'autre part, en proposant une analyse qui s'étale de 2000 à 2020, cet ouvrage explore la manière dont ces relations entre rap et espaces locaux ont évolué. Ce deuxième itinéraire montre comment, durant deux décennies, l'histoire de ce genre musical en vient à croiser celle des espaces urbains, espaces dont les rappeurs s'inspirent mais qu'ils participent aussi peu à peu à transformer. Abordés de manière conjointe, ces deux itinéraires sont liés par un questionnement commun : observer comment les associations entre le rap et certaines villes participent à construire une « authenticité » propre aux rappeurs et aux espaces qu'ils représentent.

À cet effet, un premier temps de cet ouvrage propose de remonter le circuit de production du rap, afin de comprendre où et comment émerge cette relation entre rap, ville et authenticité. Au moment où s'ouvre cette étude, au début des années 2000, le rap est un genre musical structuré par de profondes hiérarchies spatiales (chapitre 1). Prenant place dans des marchés de la musique et des contextes urbains très différents, les raps français et américain n'y sont pas implantés dans la même manière : la « carte » du rap dans chaque pays montre ainsi que certaines scènes y sont plus visibles que d'autres.

Loin de subir ces hiérarchies spatiales, les artistes cherchent cependant à la faire évoluer en revendiquant la crédibilité de leur localité d'origine. Dans les années 2000, les œuvres sont utilisées

par les artistes de scènes secondaires pour transformer les représentations existantes sur leur ville ou leur région (chapitre II). Les œuvres ne sont cependant pas les seuls endroits où émergent des discours visant à affirmer l'authenticité de certains espaces. En effet, celles-ci sont le résultat de débats qui se tiennent au préalable dans des mondes artistiques, ancrés dans l'espace urbain. Aborder ces espaces permettra donc de lever le voile sur des lieux dans lesquels s'élaborent les normes du rap. Or, dans la première moitié des années 2010, ces scènes locales ne s'ancrent pas n'importe comment dans l'espace urbain : dédiées à un genre musical longtemps associé aux minorités urbaines, elles sont des espaces de débats vis-à-vis de certains rapports de pouvoir qui structurent les villes (chapitre III).

Après cette plongée dans les espaces de production du rap, cet ouvrage entame un mouvement inverse : observer comment ces débats autour de l'authenticité ont des conséquences sur la diffusion de ce genre musical, et sur l'image des lieux qui lui sont associés. Cela implique d'analyser les circuits qui structurent la circulation du rap (chapitre IV). En effet, les œuvres et les artistes n'arrivent pas tous à « sortir » de la scène locale : ce succès dépend de la capacité à s'insérer dans l'industrie musicale nationale. Dans les années 2010, ces circuits se complexifient avec l'apparition de réseaux en ligne, qui transforment la manière dont se fait la diffusion des rappeurs et des modes.

Lorsqu'elles atteignent le grand public, les œuvres de rap s'imposent aussi comme un élément de l'image des villes dans lesquelles elles ont été élaborées. C'est ainsi que, au fil des années, le rap a été intégré à des politiques de développement urbain, menées par des acteurs publics et privés (chapitre V). Utilisé dans le cadre de stratégies marketing, de grands événements, ou de projets urbains, le rap devient alors un instrument de la transformation de différents quartiers.

Où s'élabore donc l'ancrage spatial du rap et où se met-il à apparaître comme un gage d'authenticité ? Cet ouvrage montre que celui-ci se construit en fait au fil de sa circulation entre divers univers, selon des modalités changeantes au fil de l'histoire du genre. Aussi, lorsque le rap connaît une légitimation inédite durant la seconde moitié des années 2010, sa géographie connaît de nouvelles transformations. En France comme aux États-Unis, la place centrale que le rap se met à occuper dans l'industrie musicale pose la question de l'extension des espaces « authentiques » associés à ce genre musical. Elle donne aussi une importance nouvelle à un autre débat : celui de la patrimonialisation du genre et de ses lieux (chapitre VI). Ainsi, malgré ces différents changements, le tournant des années 2020 dans le rap continue à illustrer une trajectoire plus large : celle d'un genre musical dont la dimension géographique est centrale, et qui participe à transformer les rapports de pouvoir qui se tiennent dans les industries culturelles et les villes dans un contexte mondialisé.