

La question de la marginalité dans le rap français et américain : les cas de Minneapolis et de Paris.

Séverin Guillard
M2 Espace, Sociétés et Territoire
Université Paris Est Créteil

Le rap est une musique liée à l'espace urbain local. Alors que le blues ou le rock font référence à des villes ou des régions, le rap cite plutôt des quartiers ou des noms de rue particuliers (Forman, 2002). Les rappeurs cherchent ainsi à « représenter » leur lieu de vie. Grâce à cet ancrage dans le local, cette musique révèle non seulement les représentations des artistes sur les endroits qu'ils habitent, mais également les inégalités qui se trouvent sur ce territoire.

Mais le rap est aussi souvent considéré comme une « culture globale ». Né aux Etats-Unis à la fin des années 1970, il a été exporté dans de nombreux pays du monde, dont la France. Il s'adapte à chaque fois au contexte national et local dans lequel il se trouve : « les thématiques, quoique récurrentes et transversales, portent des enjeux très différents selon les contextes et les « filtres locaux » (Dubus, 2009, p.142). Il existe cependant un certain nombre d'éléments communs aux adaptations de cette culture dans les différents pays, parmi lesquels l'idée qu'il s'agit d'une « musique de la marge ».

Le rap a vu le jour à la fin des années 1970 dans le Bronx à New York. Il est issu du hip-hop, un mouvement comportant 4 éléments : le graffiti, le breakdance, le « DJing » (les techniques du disc-jockey), et le « MCing ». Le rap n'est que le pôle musical de cette culture. Il est caractérisé principalement par le travail du Maître de Cérémonie (MC), ou rappeur, qui scande son texte en rythme sur la musique, plutôt que de le chanter.

Cette musique est rapidement associée à un certain type de population : « le rap [américain] est une expression culturelle des noirs qui privilégie les voix noires issues des marges de l'Amérique urbaine » (Rose, 1994, p.2). Si la prédominance des Noirs-américains se maintient dans le rap des Etats-Unis, c'est surtout l'idée de « musique de la marge » qui va permettre à des populations d'autres pays de se réapproprier le rap. Celui-ci est souvent vu comme un moyen de « donner une voix à ceux qui n'en ont pas » (« a voice of the voiceless ») (Kitwana, 2005).

Dans la lignée d'Howard Becker, je définis la marginalité comme un statut provenant de comportements jugés non conformes par rapport à une norme (Becker, 1985). Ce statut implique un traitement différencié de ceux qui sont « dans la norme » et de ceux qui ne le sont pas. Il est donc à la source d'inégalités. Ce qui va permettre de définir un acte comme « marginal » n'est pas tant la nature de cet acte en lui-même que le fait qu'il va être *considéré* comme tel.

La marginalité est un statut qui va être appliqué aux personnes qualifiées de « minorités ». Il s'agit en effet de catégories de populations qui vont être soumises à un processus d'« altérisation » (Delphy, 2008). Elles sont catégorisées comme « autres », par le « discours dominant », sans pouvoir elles-mêmes opérer le même processus en retour.

Dans le domaine du rap, ces « minorités » sont définies différemment selon le contexte national. Dans le cas états-unien, on trouve une distinction claire entre les « Noirs » et les « Blancs ». Le rap est associé à certains territoires, comme ceux du « ghetto » ou du « hood ». Dans le cas français, le rap est associé aux « jeunes », souvent « issus de l'immigration ». Mais les termes pour qualifier ces minorités sont flous. Le statut d'« immigrés » semble pouvoir être hérité (on parle parfois d'immigrés de 2^e ou de 3^e génération), et ne reflète pas toujours l'origine de ces populations. On constate également une attribution du rap à un espace : celui de la « banlieue » ou de la « cité ».

Cette association entre rap, populations et espaces reste limitée. Cette musique n'a jamais été pratiquée uniquement par des personnes appartenant aux minorités. De plus, son développement et sa commercialisation l'ont diffusée auprès d'autres catégories de population. Elle est également valorisée par un certain nombre d'acteurs institutionnels, comme les collectivités locales, les entreprises privées ou certains médias. Le rapport entre rap et inégalités est donc en train de changer. Est-il toujours un moyen d'expression qui permet de donner une voix à ceux qui n'en

n'ont pas ? Le fait que le rap soit pratiqué par des personnes provenant d'autres milieux sociaux permet-il de créer un nouvel espace de dialogue entre les différentes couches de la société ? A l'inverse, le rap a-t-il été récupéré de telle manière qu'il contribue à maintenir les inégalités au sein des sociétés ?

En partant de mes résultats d'enquête dans les Twin Cities (Minneapolis / Saint Paul) et dans la région parisienne, je chercherai à montrer comment l'utilisation de la « marginalité » dans le rap, contribue à la fois à révéler et à transformer la nature des inégalités subies par les acteurs des différentes scènes. Pour cela, j'étudierai la manière dont ce statut est mis en scène dans les différents contextes nationaux. Je verrai également comment cette idée peut être réinterprétée localement, afin d'apporter une légitimité aux différentes scènes, au sein même du monde du rap.

L'idée de marginalité est tout d'abord mise en scène dans le rap français et américain. La partition de la société entre « eux » et « nous » est souvent évoquée par les artistes dans leurs morceaux. Ces derniers se définissent ainsi du côté de « l'Autre » marginalisé. On le voit par exemple dans le cas américain, avec un groupe de Floride, Dead Prez. Dans « Behind Enemy lines », les rappeurs évoquent le sort des africain-américains mis en prison pour des motifs politiques :

« Derrière les lignes ennemies, les *negros* sont enfermés
La plupart des jeunes n'échappe pas au destin de la prison» *"Behind enemy lines, my niggas is cellmates
Most of the youth never escape the jail fate"*
(« Behind Enemy Lines », in Dead Prez, 2000)

Le refrain s'adresse donc directement aux jeunes noirs. Ils sont appelés « my niggas », comme souvent dans le rap américain produit par des africain-américains. Ici, des références spatiales sont évoquées pour montrer la frontière entre les noirs et les blancs. Il existe en effet une « ligne de front », comme dans une zone de guerre. Ceux qui seraient de « l'autre côté » auraient été capturés par le camp adverse, et donc mis en prison. Mais la métaphore des « lignes ennemies » n'est pas utilisée uniquement pour parler de la situation carcérale de certains Noirs-américains. En effet, l'enferment serait la situation vécue tous les jours par ces populations qui seraient reléguées dans des quartiers précis. Dans leurs morceaux, les rappeurs évoquent des formations spatiales spécifiques pour se référer à ces quartiers, comme celles du « ghetto » ou du « hood ».

Cette marginalité est exprimée de manière très spécifique au contexte américain. En effet, le rap semble s'opposer à l'idéal de la nation américaine. Le projet national des Etats-Unis s'est défini autour de grandes idées, comme celle de la « nation-frontière », ou du « monde rural » (Ghorra-Gobin, 2006).

A l'inverse le rap représenterait le monde urbain et non l'idéal pastoral. Alors que les Etats-Unis seraient le lieu de la frontière comme mobilité, le rap la transformerait en symbole d'enfermement. Si les valeurs des Etats-Unis se doivent de s'étendre au-delà des frontières, le rap, lui, fait référence à un espace local, voire à un « extrême-local » (Forman, 2002, p.xviii).

L'idée de frontières au sein de la société se retrouve également dans le rap français. Elle est cependant réadaptée au cas hexagonal. De même que dans le rap américain, la marginalité est souvent évoquée en utilisant la métaphore spatiale, comme on le voit dans un des morceaux du groupe 113, originaire de Vitry-sur-Seine :

« J'habite de l'autre côté d'la rue, où ça?
Un cauchemar pour commissaire Broussard
Du mauvais côté du périph »
(« De l'autre côté de la rue », in 113, 2002)

Le groupe semble ici se réapproprier le discours dominant sur les banlieues parisiennes. On retrouve en effet la limite du « periph », et les espaces qui l'environnent sont affublés d'une connotation positive ou négative. Les rappeurs déclarent en effet habiter du « mauvais » côté, c'est-à-dire en banlieue. Ce discours sous-entend implicitement qu'il existe un « bon » côté, celui où se

trouve Paris. Dans le reste du morceau est également évoqué l'espace de la « banlieue », avec ses « halls d'immeubles » et ses violences urbaines, où sont regroupées les classes populaires et immigrées.

Si l'expression de la marginalité est liée au contexte national, on observe dans les deux cas une réification de la frontière entre un « eux » et un « nous ». Cependant, le rap doit permettre une réhabilitation de la parole de l'Autre, qui possède la capacité de dire les discriminations qu'il subit et de nommer les « uns » qui sont responsables de cette situation.

Cette expression de la marginalité possède plusieurs significations. Elle peut être utilisée pour retourner le discours dominant et transformer la place de la « marge » dans la société, comme on le voit chez Casey, une artiste originaire des Antilles, habitant au Blanc-Mesnil. Dans les textes de son album, *Libérez la bête*, elle se place régulièrement du côté du discours du colon qui naturalise la différence de l'Autre (Casey, 2010). Le fait, cependant, que cette artiste soit antillaise et noire de peau produit un décalage qui permet de comprendre qu'elle cherche à dénoncer la marginalisation des populations noires depuis la colonisation jusqu'à nos jours, dont elle peut elle-même être victime. Le titre de son album, montre qu'elle cherche à pousser à l'extrême la naturalisation de ces catégories (elle se place elle-même du côté de la « bête »), afin de révéler leur absurdité.

Mais plus qu'une dénonciation d'un statut, la marginalité peut également être érigée en critère de légitimité pour pratiquer le rap. Dans le cas de Minneapolis, cela peut passer par une transformation du nom de la ville. Ainsi, le rappeur Muja Messiah transforme Minneapolis en « Murderapolis », afin de prouver que la ville possède elle aussi son lot de meurtres, de vols ou de trafic de drogues, et qu'elle a une légitimité à se placer sur la carte du rap aux Etats-Unis (Muja Messiah, 2008).

Cela peut se retrouver également dans le discours de certains artistes français. Dans le cas de la métropole parisienne, la légitimité en matière de rap des différentes zones de la capitale, et notamment des banlieues, est prouvée depuis longtemps. Il s'agit cependant de maintenir cette réputation. Il faut également prouver que l'on a la capacité de s'insérer individuellement dans cette tradition. On retrouve ce discours dans le morceau « Banlieue Nord » de Casey :

« La banlieue nord reste première en matière de hardcore
Première en matière de rap fort
Première en matière de police et de renfort »
(Casey, 2006)

Ici, la rappeuse utilise les deux sens du mot « hardcore » pour faire le lien entre sa musique et l'endroit d'où elle vient. Ce terme peut être utilisé dans le rap pour qualifier une réalité difficile, triste, ou dangereuse. Il est donc souvent employé pour désigner la vie dans les banlieues sensibles. Mais il peut également désigner un type de rap, utilisant un vocabulaire souvent assez cru qui décrit la réalité difficile évoquée précédemment, et cherche parfois à exprimer des revendications politiques.

« Hardcore » désigne donc à la fois la description d'un environnement, et le discours sur ce milieu. Ainsi, en décrivant la banlieue nord comme elle le fait, Casey montre que, en tant que représentante de cet endroit, elle peut faire du rap hardcore. Au-delà de la simple description, le territoire est ici utilisé afin de prouver la légitimité de l'artiste au sein du milieu du hip-hop.

La marginalité est ainsi réinterprétée et transformée en fonction des contextes. Elle peut être utilisée pour s'affirmer au sein même du milieu du rap, comme c'est le cas dans les Twin Cities (Minneapolis /Saint Paul).

La scène des villes jumelles n'est apparue que récemment sur la carte du rap aux Etats-Unis. Un certain nombre d'artistes locaux cherchent à prouver qu'ils ont une légitimité à pratiquer leur rap, par rapport à l'espace national. Cette volonté est d'autant plus forte que les artistes les plus connus sont blancs, et ne proviennent pas forcément de quartiers qui pourraient être qualifiés de

« ghetto » ou de « hood ». Les rappeurs ne mettent alors plus en valeur l'idée d'une marginalité par rapport au reste de la société, mais plutôt par rapport à l'espace des Etats-Unis et au monde du rap.

On peut le voir notamment dans certains morceaux d'un des groupes blancs locaux, Atmosphere, comme le titre « Say Shh » présent sur leur album *Seven's Travel* (Atmosphere, 2003). Dans ce morceau, le groupe utilise les clichés sur la région, souvent considérée comme une zone froide, rurale, paisible, pour se les réapproprier. Cela lui permet de s'affirmer par rapport aux discours habituellement délivrés par les rappeurs dans le rap. Le MC affirme ainsi à la fois la fierté de son lieu de résidence et sa différence par rapport aux discours émis habituellement par les rappeurs. Ce qui fait l'originalité du lieu est justement le fait qu'il n'y a pas autant de trafic de drogues ou de meurtres que les espaces habituellement associés à ce style de musique.

Cependant, un tel discours tend à changer les enjeux locaux de ce style de musique. On constate en effet le développement de processus de marginalisation internes au milieu du rap dans les Twin Cities. D'un côté, il existe un rap qualifié, entre autre, d' « indépendant », ou de « underground ». Le public qui fréquente cette scène est relativement mixte. Mais il existe également une autre scène, plus « gangsta », qui est écoutée majoritairement dans les quartiers populaires à forte majorité noire. Si des passerelles existent entre ces deux milieux, on constate cependant une marginalisation de la seconde tendance, au profit de la première. Cette distinction n'est pas opérée de manière explicite, mais plutôt à travers des différences de goûts, de discours et de pratiques. Elles donnent lieu à des inégalités de traitement en termes économiques, notamment dans la manière dont les différents groupes sont valorisés localement et nationalement. Il existe ainsi des stratégies d'adaptation de certains rappeurs, qui passent d'une scène à une autre pour pouvoir avoir du succès.

Le discours sur la marginalité peut également être réutilisé afin de maintenir le rap à distance. Celui-ci resterait donc une « musique de l'autre ». Certains artistes états-uniens m'ont ainsi affirmé qu'ils ne prêtaient pas grande attention à la violence des textes qu'ils écoutaient, comparant l'écoute du rap « gangsta », au fait de regarder un bon film d'action. Mais cette musique peut également être utilisée comme une « arme culturelle » (Béru, 2008), pour distraire les populations marginalisées. En effet, en France, le rap est encore rarement intégré dans les politiques publiques concernant la culture. On le retrouve plutôt dans le domaine de la politique de la ville, ou de celle concernant les « jeunes ».

Ainsi, le rap est le théâtre d'un double processus d'assignation et de revendication de la « marge ». Il contribue à révéler et à transformer les inégalités que subissent les populations qui pratiquent ce type de musique. Les discriminations peuvent ainsi être dénoncées, et les clichés remis en cause. On constate également quelques changements sociaux et économiques. Au Etats-Unis comme en France, certaines personnes peuvent maintenant vivre grâce à ce type de musique. Cependant, des inégalités se maintiennent à d'autres niveaux. Le rap a connu en cela une évolution inverse des autres types de musique « noires ». On accuse souvent le jazz ou le rock d'avoir été « récupérées » par d'autres milieux sociaux que ceux des populations marginalisées qui le pratiquaient au début. A l'inverse, le rap s'est « armé » contre ce type d'évolution, notamment en utilisant le discours de marginalité comme critère de légitimité. Mais d'autres processus se sont développés. La marginalité peut être récupérée et utilisée dans d'autres contextes, afin de permettre à des personnes de tous milieux de s'imposer dans le domaine du rap. De même, le message de cette musique peut également être mis à distance par les auditeurs. Il se crée ainsi des frontières au sein même du rap. Enfin, même si quelques changements ont pu être observés, le système économique global n'a pas été ébranlé par cette musique. Le rap s'est plutôt intégré à des logiques déjà présentes dans l'industrie de la musique, contribuant même parfois à les perpétuer, plutôt qu'à les remettre en cause.

Bibliographie

Becker, 1963 [1985], *Outsiders. Etude de sociologie de la déviance*, Paris, Métailié, 248p.

Béru L., 2008, « Le rap français, un produit musical postcolonial », in Raibaud Y. (coord), « Géographie, musique et postcolonialisme », *Copyright Volume I*, volume 6, pp.61-79

Delphy, 2008, *Classer, dominer. Qui sont les autres ?*, Paris, La Fabrique Editions, 227 p.

Dubus C., 2009 « Le rap, entre lieux et réseaux : Etats-Unis, France, Tanzanie », in Raibaud Y. (coord), *Comment la musique vient aux territoires* (Bordeaux, 2007), MSHA, pp.141-152

Forman M., 2002, *The Hood Comes First : Race, Space and Place in Rap and Hip-Hop*, Middletown, Wesleyan, 400p.

Ghorra-Gobin C., 2006, « Territoires et représentations : l'imagination géographique de la société américaine », *Revue française d'études américaines*, n°108, mai 2006, pp.84-97

Kitwana B., 2005, *Why white kids love hip-hop. Wankstas, wiggers, wannabes and the new reality of race in America*, New-York, Basic Civitas Books, 212 p.

Rose T., 1994, *Black noise. Rap music and black culture in contemporary America*, Middletown, Wesleyan University Press, 237 p.

Discographie

113, 2002, *Fout la merde*, Sony Music Entertainment

Atmosphere, 2003, *Seven's Travel*, Rhymesayers/Epitaph

Casey, 2006, *Tragédie d'une trajectoire*, Dooeen Damage / Anfalsh
2010, *Libérez la Bête*, Ladilafé / Anfalsh

Dead Prez, 2000, *Let's Get Free*, Loud Records

Muja Messiah, 2008, *Thee Adventures of a B-Boy D-Boy*, Black Corners