

# Pratiquer le rap : un parcours d'obstacles

---

Étude des rapports entre action  
publique et hip-hop dans le Val d'Oise

**Isabelle Kauffmann** Cens / Université de Nantes

---

Rapport final pour l'Adiam Val d'Oise, le Combo 95,  
la DDCS 95 et l'Ariam Île-de-France

octobre 2010



## Remerciements

Je souhaite remercier ici toutes les personnes qui ont bien voulu répondre à mes questions et qui ont accepté ma présence sur leur lieu de travail ou chez elles. Ce travail est également redevable aux maisons de quartier qui m'ont permis de réaliser des interviews en leur sein : la maison de quartier Boris Vian et la maison Jacques Brel à Villiers-le-Bel ainsi que la maison de quartier des Vignes Blanches à Sarcelles.

Je tiens également à remercier les membres du comité de pilotage pour leur vif intérêt pour l'étude, leur ouverture d'esprit et toutes les connaissances qu'ils ont pu m'apporter sur la question du hip-hop dans le Val d'Oise et au-delà.



# Sommaire

<b>Introduction</b>	p. 7
<b>Premiers questionnements</b>	p. 9
<b>Note méthodologique</b>	p. 10
<b>Parti I. Parcours de rappeurs</b>	p. 15
<b>I. Au sein des services publics</b>	p. 17
A. Les structures pour la jeunesse	
B. Les services culturels	p. 30
<b>II. Dans un réseau hip-hop</b>	p. 43
A. Des proches déjà socialisés au rap	
B. Le rôle socialisateur des studios et des radios	p. 45
C. Studio et réseau de sociabilité	p. 46
D. La production	p. 48
<b>Partie II. Sous quelles conditions pratique-t-on le rap ?</b>	p. 51
<b>I. Les effets de la politique du rap</b>	p. 53
A. L'accès aux soutiens publics	p. 54
B. Une diffusion contrôlée	p. 64
C. Des actions qui dépendent de l'organisation de la vie municipale	p. 68
<b>II. Un réseau rap est-il possible ?</b>	p. 70
<b>Conclusion-préconisations</b>	p. 73
<b>I. Quelle articulation entre les différents espaces de pratique ?</b>	p. 75
<b>II. Constituer un groupe de réflexion</b>	
<b>III. Pour une médiation entre rappeurs et programmeurs</b>	p. 76
<b>Bibliographie</b>	p. 77
<b>Annexes</b>	p. 83
<b>Table des matières</b>	p. 89



# INTRODUCTION



## Premiers questionnements

« On dirait que c'est la résistance : on est obligé d'aller dans des coins cachés, perdus. »

Cette image est mobilisée par Rachid<sup>1</sup>, rappeur<sup>2</sup> valdoisien lors de l'entretien qu'il nous a accordé le 12 avril 2010, dans le studio municipal, flambant neuf, dans lequel il répétait. Le cas de Rachid, amateur *malgré lui*, illustre une position peu confortable, commune à plusieurs rappeurs rencontrés. Il vient d'une « petite cité », me dit-il, ce qui peut se comprendre à la fois comme une cité tranquille, sans histoire, et comme une cité de petite taille, autrement dit un quartier qui offre un réseau d'interconnaissance moins important. Il a commencé à rapper à quatorze-quinze ans. Il en a trente aujourd'hui. Il est plombier et il va se marier. Il répète chaque semaine, recherche des occasions de se produire avec son groupe, a un projet ambitieux de comédie musicale, et, grâce aux plus jeunes qui ont rejoint le groupe récemment, ils ont mis en ligne des informations sur le groupe sur le site Myspace. La situation que Rachid dénonce en exergue, il la perçoit comme étant le résultat de causes extérieures à lui et à son groupe de rap. Son ignorance des règles du jeu culturel est telle, malgré le temps passé à rapper et à tourner, qu'il ne peut envisager son poids et à quel point elle est la raison de son statut d'*amateur-malgré-lui*. Et en même temps, c'est bien dans un studio municipal flambant neuf, auquel il a accès deux heures par semaine, pour une cotisation annuelle de 180 euros, que Rachid a tenu ces propos.

Comment expliquer cette ignorance ? Son poids dans l'échec de Rachid et son groupe ? Et la perception qu'il a de la situation ?

Au tournant des années 1980, le rap, à travers le hip-hop, est devenu un objet de politique publique avec le développement de la politique de la ville. Ce nouveau champ d'action publique a participé à la constitution des « banlieues » en problème social<sup>3</sup> et dans cette perspective, le

1 Les noms propres tirés de l'enquête ont été anonymisés.

2 Notons que nous parlerons ici principalement du rap, discipline la plus marquée par un rapport ambivalent à la violence. Toutefois, du fait même de la « mauvaise réputation » du rap, nous avons été amenée à aborder le slam. Par ailleurs, les acteurs hip-hop rencontrés sont pour certains à cheval sur le rap et le ragga-dancehall, ou bien le rap et le slam ou encore le rap et le Rn'B. S'ils ne pratiquent pas eux-mêmes du ragga hip-hop, ils travaillent avec des artistes ragga ou bien les côtoient en studio d'enregistrement, en coulisse ou bien en soirée.

3 Au cours des années 1980, on assiste à un déplacement de ce que Robert Castel (1995) appelle la question sociale, de la question ouvrière à la question urbaine : politique et média vont petit à petit désigner comme « classes dangereuses », non plus les ouvriers, la classe ouvrière, mais les « jeunes de cités » ou encore « les

hip-hop s'est trouvé utilisé à des fins politiques : résoudre ce que les politiques ont commencé à appeler au début des années 1990 le « problème des banlieues ». La politique de la ville a ainsi associé le hip-hop aux « violences urbaines » et aux solutions à ces violences. Voilà un paradoxe mis en lumière par Loïc Lafargue de Grangeneuve et qui complique ce qu'il a appelé les « politiques du hip-hop »<sup>4</sup>. Nous pouvons donc penser que l'ambiguïté de la réputation du rap pèse sur les représentations qui orientent les actions des acteurs culturels et des rappeurs. Le terrain valdoisien n'échappe pas à ce paradoxe, au contraire, il semble y être plus vif qu'ailleurs : alors que c'est l'un des foyers historiques du rap, c'est aussi dans le Val d'Oise que des émeutes et des révoltes de jeunes des quartiers populaires particulièrement médiatisées ont éclaté<sup>5</sup>.

Le poids de l'ignorance de Rachid tient notamment à l'impact du politique sur le développement d'une carrière de rappeur<sup>6</sup>. Des premiers pas à la professionnalisation, le secteur public est très présent dans la trajectoire d'un rappeur. Qu'en est-il précisément dans le Val d'Oise ? Comment s'organisent les politiques du hip-hop dans les villes enquêtées ? Comment cela s'articule-t-il avec les trajectoires individuelles des personnes qui se tournent vers le rap ? Comment cela s'articule-t-il au marché du disque ? En bref, dans quelles conditions et à quelles conditions peut-on pratiquer le rap ?

Pour pouvoir répondre à ces questions, nous avons interviewé des acteurs du monde du rap valdoisien et les personnes rattachées à des institutions Culture et Jeunesse, les deux grandes sources de soutien public du rap. Il s'agissait de reconstituer des parcours de rappeurs afin de saisir les obstacles ou au contraire les soutiens rencontrés par ces rappeurs. Nous partons ainsi de l'hypothèse que les difficultés de professionnalisation rencontrées par les rappeurs, notamment dans leurs rapports aux institutions culturelles, peuvent se comprendre dans leur

---

jeunes "issus" de l'immigration », etc.

4 Loïc LAFARGUE DE GRANGENEUVE, *Politique du hip-hop. Action publique et cultures urbaines*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. « Sociologiques », 2008, p. 13

5 Le 18 février 2008, à Villiers-le-Bel, un millier de policiers arrête 33 à 40 personnes, selon les sources, suite aux affrontements entre forces de l'ordre et habitants de la ville les 25 et 26 novembre 2007 : ils sont accompagnés de 37 journalistes (cf. « Émeutes de Villiers-le-Bel : cinq jeunes aux assises du Val d'Oise », *Le Monde*, 21 juin 2010). Matthieu Rigouste, auteur d'une thèse de doctorat sur une sociohistoire du contrôle sécuritaire (Paris 8), indique dans l'interview qu'il donne à *Indymédia Île-de-France*, que « Villiers-le-Bel est une vitrine des méthodes françaises de maintien de l'ordre [...]. Dans les revues et les instituts de sécurité et de défense, [...] on décrit les méthodes testées à Villiers-le-Bel : notamment l'expérimentation des UteQ [...] les unités territoriales de quartier et la sécurisation interarmes » (mélanges d'unités : BAC, CRS, gendarmes mobiles, raid, GIGN...) [...], ainsi que la nécessité « d'améliorer » les rapports avec les médias et la justice pour assurer une « communication de crise optimale ». <http://www.article11.info/spip/spip.php?article863>

6 La part de marché du rap dans les ventes de disque s'est trouvée brutalement réduite de 2001 (3,4 %) à 2002 (0,9 %), puis maintenue à un niveau très bas : 0,1 % depuis 2006 (source : *La lettre du Snep*, février 2010). Il est probable que cela contribue à accentuer le poids du secteur public sur le développement d'une carrière de rappeur (comme de n'importe quel musicien quel que soit le genre). C'est en tout cas l'un des arguments de professionnels de l'action publique envers les musiques actuelles pour appuyer la professionnalisation des musiciens sur la diffusion scénique. Pourtant, Karim Hammou, docteur en sociologie, chercheur à l'EHESS Marseille, souligne que ce calcul est largement biaisé dans la mesure où certains rappeurs, notamment Diam's, sont classés dans la catégorie « variétés », information qu'il a pu recueillir auprès des agents du Snep.

rapport passé à ces institutions. Deuxièmement, cela supposait que, dans le récit de leur pratique professionnelle, les agents des institutions Culture et Jeunesse nous raconteraient leurs conditions de travail, causes possibles d'une collaboration compliquée avec les rappeurs. Cela supposait également qu'en nous racontant leurs conditions de travail, filtreraient les représentations qu'ils en ont, ainsi que celles du rap, avec comme hypothèse que les obstacles aux coopérations avec les rappeurs tiennent aussi à leurs catégories de pensée et à leurs valeurs.

## Note méthodologique

Préalable à toute lecture de compte-rendu d'enquête, la présentation de la démarche permet de transformer en données scientifiques des faits que tous, peuvent, au cours de leur expérience, observer, ressentir, voire prendre en note. C'est pourquoi, indiquer la façon dont nous avons recueilli ces données, les hypothèses et les indicateurs qui nous ont guidée dans cette enquête et situer socialement ceux qui ont permis de les collecter, sont des moyens dont pour objectiver cette réalité fluctuante, sensible et continue qu'il d'analyser.

### Quelles méthodes utiliser ?

Il a fallu tenir compte d'une part de la question de départ posée par les commanditaires : le problème de reconnaissance des musiques hip-hop sur la place publique, où il s'agit de comprendre et d'expliquer la collaboration entre deux types d'agent du secteur du rap, les artistes, managers, producteurs et organisateurs d'un côté, les programmeurs et soutiens publics de l'autre. Nous avons dû nous accommoder d'autre part des moyens humains : un emploi de trois mois (six mois à mi-temps). Nous avons donc opté pour une enquête par entretien. Ce type d'enquête est réalisable en peu de temps et permet de recueillir auprès d'un même enquêté beaucoup plus d'informations qu'un questionnaire. De plus, même si ce sujet semble rebattu socialement, il ne l'est pas sociologiquement. Il n'existe pas de travaux scientifiques sur ce point précis, le thème n'est abordé qu'à la marge par les auteurs qui se sont penchés sur cette pratique musicale<sup>7</sup>. Il est donc difficile d'élaborer des hypothèses fondées et donc arrêtées, or c'est l'ossature d'une enquête par questionnaire.

Par ailleurs, en lien avec les entretiens, nous avons pu réaliser des observations. Si les entretiens ne nous permettent pas de recueillir que des déclarations, les observations offrent la

---

7 Notamment Loïc LAFARGUE DE GRANGENEUVE, 2008, *Politique du hip-hop. Action publique et cultures urbaines*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. « sociologiques », 237 p. et Karim HAMMOU, 2009, *Batailler pour un chant. La constitution d'une culture professionnelle musicienne du rap français*, thèse de sociologie, EHESS.

possibilité de noter des pratiques : des échanges verbaux, des interactions physiques et un rapport aux lieux non négligeable dans la compréhension du parcours d'un rappeur et des soutiens publics possibles.

Il s'agit d'une méthode dite « qualitative » qui permet de comprendre les processus par lesquels tel rappeur aura produit seul un premier album puis aura signé un contrat avec une maison de disque, alors que tel autre aura bénéficié très tôt dans sa pratique de différents soutiens publics et sera sur le point de décrocher le statut d'intermittent. *Cette approche ne vise pas à et ne permet pas de généraliser à l'ensemble des acteurs du rap et des actions publiques envers le rap du Val d'Oise.*

#### **Au total, les entretiens ont servi à repérer :**

- des parcours de rappeurs, managers, producteurs et organisateurs, afin d'identifier les étapes, les soutiens et les obstacles qu'ils ont pu rencontrer ;
- les missions des acteurs mettant en œuvre l'action culture et Jeunesse des collectivités territoriales du département ;
- la présence du rap dans ces missions et les interactions entre les rappeurs ou managers et les acteurs des institutions culturelles ;
- le parcours de ces acteurs culturels et leurs représentations sur le rap et son développement ;
- les soutiens déjà connus du monde du hip-hop<sup>8</sup>, notamment les services Jeunesse, et ceux repérés sur le terrain valdoisien : la prévention ;
- enfin, l'organisation d'un éventuel « milieu » rap valdoisien à travers le recensement des relais qui jalonnent la carrière d'un rappeur.

Au fil des entretiens, d'autres thématiques sont apparues, notamment :

- l'organisation des services administratifs ;
- les liens entre ces services, les élus et les rappeurs ;
- la fonction socialisatrice des « périphéries » (hall, loges, sorties...) des lieux institués (radio, studio, salle de concert, etc.).

#### **L'échantillon**

Nous n'avons aucun contact hip-hop dans le département du Val d'Oise, ce sont donc les conseils des commanditaires<sup>9</sup> qui ont guidé nos premiers pas : programmeurs de salle de

---

8 Cela a été démontré en particulier dans les travaux suivants : Virginie MILLIOT, *Les fleurs sauvages de la ville et de l'art. Analyse anthropologique de l'émergence et de la sédimentation du mouvement Hip Hop lyonnais*, thèse de sociologie, Université de Lyon, 1997, 675 p., et Loïc LAFARGUE DE GRANGENEUVE, 2008, *Politiques du hip-hop*, *op. cit.*

9 Céline Coutable, directrice du Combo 95 ; Fabrice Hubert, chargé de mission « musiques actuelles » à l'Adiam 95 ;

spectacle, responsables ou animateurs de structures Jeunesse et associations hip-hop engagés dans des ateliers et des événements hip-hop (rap ou slam). Les entretiens auprès des premiers enquêtés ont ensuite permis de contacter d'autres personnes, puis d'envisager un début de typologie afin de passer en revue les différents types d'acteur et de situations possibles.

Nous avons réalisé soixante-sept entretiens. Dans deux cas de figure, ces entretiens furent collectifs. De plus, nous avons effectué six conversations de terrain proche de l'entretien, pouvant rassembler jusqu'à cinq personnes. Au total, nous avons interviewé<sup>10</sup> :

- treize agents de services Jeunesse (dont : deux ont, ou ont eu, une fonction de programmateur, deux artistes hip-hop [un *beatmaker*<sup>11</sup> et un chanteur ragga-dancehall], un responsable de studio professionnel) ;
- vingt-neuf agents du champ culturel public ou fortement liée à une collectivité territoriale (dont cinq programmeurs, sept responsables de studio [dont un ancien rappeur et producteur], dix personnels de services culturels municipaux [dont un ancien producteur d'événements hip-hop], une directrice d'école municipale de musique), ainsi que cinq élus à la Culture (dont deux anciens rappeurs) ;
- trente-deux agents du hip-hop (dont vingt-quatre rappeurs, ou anciens rappeurs et cinq producteurs-managers) – un seul vit du rap, grâce à un contrat d'artiste signé avec une maison de disque indépendante ;
- quatre membres d'associations culturelles (musiques actuelles) liées au hip-hop à la marge ;
- trois ingénieurs du son de studio ayant un statut d'entreprise privée (dont deux anciens rappeurs aujourd'hui beatmakers).

## Les observations

Au cours des observations, il s'est agi à la fois d'identifier les liens existants entre rappeurs, leur éventuelle structuration, les rapports entre rappeurs et associations ou institutions organisatrices des animations événementielles. Cela nous a également amenée à mesurer (en sociologue) l'équipement en matériel et son usage. Les entretiens nous ont permis d'effectuer dix-sept observations :

- six concerts,
- un filage de concert,
- deux ateliers rap (avec séance d'enregistrement),
- trois séances d'enregistrement en studio professionnel, privé ou public,

---

Arnaud Vernet, conseiller « musiques actuelles » à l'Ariam et Marie Brillant, conseillère « éducation populaire » à la DDCS du Val d'Oise.

10 Certaines personnes à la fois employées dans un service municipal et actives dans le monde du hip-hop, apparaissent deux fois dans la présentation de l'échantillon.

11 Le *beatmaker* est le « faiseur de rythme », autrement dit le compositeur avec lequel le rappeur travaille.

- cinq réunions du comité ou de la commission de pilotage.

Cela nous a conduit dans seize communes, à cela s'ajoutent six communes dont les actions ont été décrites à travers les entretiens (cf. en annexe la liste exhaustive des actions de recherche menées).

### **Les types de données recueillies**

- Des récits de parcours professionnel ou d'activité bénévole ;
- des archives d'actions menées (programmes notamment) ;
- des productions discographiques ;
- des supports de communication d'acteurs hip-hop (affiches, revues, adresses de site internet, dossiers de diffusion ou de presse, des biographies, etc.) ;
- un recensement des rappeurs identifiés par les services municipaux ou départementaux ;
- un recensement des rappeurs identifiés par les rappeurs interviewés ;
- des réseaux de *featuring*<sup>12</sup> ;
- des fiches de poste, un extrait de cahier des charges et des organigrammes de structures.

Les observations reposent également beaucoup sur l'écoute et donne lieu à ce que l'on peut appeler des conversations de terrain entre le sociologue et ses enquêtés, qui peuvent soit compléter, soit remplacer un entretien. Les marges des entretiens, les lieux où ils se déroulent jouent à l'occasion un rôle similaire. Nous avons ainsi recueilli, certes en petit nombre, des données au sujet de la professionnalisation des groupes, leur mode de vie, leur famille.

\*

Nous exposerons dans un premier temps les étapes des parcours de rappeurs enquêtés, ce qui nous amènera à développer les différents soutiens rencontrés, et le contexte de pratique du rap : les dispositifs de soutien existants, leur mise en œuvre et la position des musiques hip-hop au sein des « musiques actuelles ». Dans un second temps, nous approfondirons la question des obstacles rencontrés par les rappeurs ou les organisateurs et programmeurs au développement du rap. Cela nous conduira à proposer des pistes de préconisations.

\* \* \*

---

12 Un *featuring* est une invitation que lance un rappeur à un autre artiste à chanter sur son disque.

# **PARTIE I**

## **PARCOURS DE RAPPEURS**



Dans quelles conditions le rap est-il découvert, appris et pratiqué ? Les réponses à ces questions, données par les vingt-quatre rappers interviewés, peuvent nous aider à comprendre le rapport qu'ils entretiennent au rap, aux institutions culturelles, aux institutions éducatives et au marché du disque, et aux carrières qui pourraient s'y développer. Ces réponses pourront également nous aider à saisir les liens des rappers amateurs, c'est-à-dire d'une partie du public du rap, à cette esthétique et à ses différentes formes de diffusion. C'est un moyen de mesurer qualitativement (et non quantitativement), ce qui favorise ou bien au contraire complique la pratique du rap dans le département du Val d'Oise. Nous avons repéré deux cadres dans lesquels les parcours des rappers interviewés se déroulent : les services publics ou parapublics et les réseaux hip-hop.

## I. Au sein de services publics

Le contexte français fait que la pratique du rap, depuis le tournant des années 1980, est largement prise en compte par les politiques publiques. Cela se manifeste concrètement dans le parcours de rappers, par des propositions d'animations émanant à la fois de secteurs Jeunesse, de services Culture ou bien encore d'associations subventionnées. À tout le moins, le rap se pratique, se découvre, se développe dans des locaux municipaux, via l'intervention d'associations prestataires, subventionnées, hébergées, accueillies. Les services municipaux mettent également leur propre personnel au service de cette politique, qu'ils le veuillent ou non.

### A. Les structures pour la jeunesse

Ces structures recouvrent des services Jeunesse des municipalités, une MJC, qui bien qu'elle soit une entité indépendante est subventionnée par la municipalité dans laquelle elle intervient, ainsi que deux associations de prévention spécialisée, dont une qui a obtenu une délégation de service public dans le champ de l'animation et propose des ateliers rap.

Deux grands types d'action sont menés par ces structures : des accompagnements à la

pratique et des programmations ou accueils de concerts.

## 1. Les ateliers d'initiation et d'apprentissage

Ce sont ces ateliers qui nous ont en partie guidée vers certaines villes et certains de leurs quartiers plutôt que d'autres, pour repérer les animateurs hip-hop et leur réseau, pour observer les ateliers et leur mise en place et voir comment on apprend à rapper, à écrire des textes de rap, à composer la musique du rap.

Cette année, sur les vingt-deux villes enquêtées, huit proposaient un atelier, hebdomadaire. Les jeunes devaient s'y inscrire en début d'année pour pouvoir y participer. Parmi les huit :

- quatre émanaient soit d'un démarchage d'une association hip-hop auprès d'une municipalité, soit d'une reconnaissance des activités d'une association hip-hop par une municipalité.
- Parmi les quatre autres, une structure avait récemment fait appel à un prestataire après que ses animateurs se soient remis en cause quant à leurs capacités à encadrer des rappers amateurs. Dans tous les cas, on a affaire à des animateurs rappeur, beatmaker, slameur professionnel (ou « professionnel-2 ») ou semi-professionnel (ou « professionnel-1 »)<sup>13</sup>.

Qu'apprend-on dans ces ateliers ? Les deux ateliers observés présentaient des points communs, notamment un apprentissage de l'écriture plus ou moins guidé par l'animateur, on évite la vulgarité ou la violence. C'est même la présence de cette violence dans les textes des jeunes rappers débutants qui a fait se remettre en question l'un des centres d'animation. Pourquoi ? Non pas tant par soucis de bienséance que parce que cette violence paraissait aux animateurs comme étant très éloignée de ce que vivaient ces jeunes, de la façon dont ils se présentaient et se comportaient dans cette structure pour jeunes (entretien, animateur structure Jeunesse, Villiers-le-Bel, mardi 7 avril 2010).

*Comment apprend-on à écrire ?* Autour d'une table, cinq adolescents planchent, individuellement, selon un thème donné par l'animateur. L'ambiance est très studieuse, voire scolaire : chacun à son matériel (une feuille et un stylo), le silence règne, l'animateur n'a quasiment pas besoin d'intervenir. L'ambiance est aussi relâchée : quand Martin<sup>14</sup>, l'animateur, intervient, il manifeste malgré lui dans sa diction ou son humour, sa proximité sociale avec ces jeunes. Son apparence même nous permet de supposer qu'il a grandi dans le même type de

---

13 Ce n'est pas le lieu de débattre de ces termes, mais pour éviter tout malentendu, dans la catégorie semi-professionnel ou « professionnel-1 » nous prenons en compte les rappers qui ont déjà produit et vendu un disque et qui se sont dotés des outils de diffusion de ce produit : site internet, scène de spectacle, etc. : ils ne vivent pas du rap mais possèdent les règles du marché du disque et/ou du spectacle ; par professionnel, ou « professionnel-2 » nous entendons les personnes qui vivent de la pratique du rap en tant qu'artiste, enseignant (que ce soit dans le secteur Jeunesse ou dans des *master classes* professionnelles), expert (invité et rémunéré pour exposer et débattre sur sa pratique, le hip-hop, l'art...).

14 Les noms propres tirés de l'enquête ont été anonymisés.

quartier et qu'il n'a même pas dix ans de plus que ces adolescents, ce que confirmera la discussion de terrain que nous aurons ensuite. On est dans une maison de quartier, située au sein de la cité H.L.M. du Chemin Vert, dans une commune de l'agglomération cergysoise. L'atelier est mené par un intervenant d'une association hip-hop, pour le compte du service Jeunesse de la mairie. Les jeunes présents sont des habitués, ils viennent chaque semaine, depuis quatre ans pour certains. L'atelier dure trois heures, de 17h à 20h. Quand l'inspiration n'est pas là, on parle des vacances, des offres de pizza vues sur une publicité, on vanne la coiffure de Juanito, l'un des jeunes...

Martin, l'animateur est assis à la même table, il leur passe des *instrus*<sup>15</sup> qu'il a sélectionnées pour eux. Il leur indique le nom de l'artiste, du compositeur. Cela arrive qu'il leur compose lui-même des bandes-son. Les apprentis rappers m'expliquent qu'ils ont besoin de cette base musicale, le rythme et l'ambiance sont un support de l'écriture, cela les aide à écrire. Au bout d'un moment, Martin jette un coup d'œil aux textes, il fait remarquer à Juanito qu'il a déjà travaillé sur ce thème-là (la dépendance à la drogue) et qu'il peut en trouver un autre. Des « anciens » de l'atelier passent et entrent dans la salle dont une des portes, ouverte, donne sur l'extérieur.

Puis Juanito est prêt, il estime avoir terminé son texte et souhaite enregistrer, autrement dit rapper à voix haute, sur la bande-son et sous le regard de l'animateur et de ses pairs. C'est dur et ça dure : une fois, deux fois... treize fois il reprend son morceau. L'animateur le met en confiance, l'ambiance est très calme. Enregistrer c'est aussi apprendre à se concentrer, à se positionner correctement face au micro sans trop bouger la tête, sans tripoter le fil du casque, à respecter le rythme des instrus. Juanito a tendance à bégayer, Martin lui dit qu'il se trompe plus que d'habitude, il lui dit de se calmer, d'écouter où il s'est trompé et de reprendre juste avant.

On apprend à enregistrer un morceau, mais aussi à enregistrer un ami. Pendant que Juanito s'entraîne à rapper son texte, Karim apprend un peu plus l'usage de Cubase. Martin me dit qu'il n'est pas censé faire cela, car la mairie a commandé un atelier écriture, pas un atelier rap. Il s'est déjà fait tirer les oreilles par le responsable de l'association. (Note d'observation du samedi 20 mai 2010, maison de quartier du Chemin vert, agglomération cergysoise, 17h30-19h)

Cet extrait de note de terrain fait écho au constat tiré par l'un des responsables de l'association : depuis 2008, les mairies (leur principal commanditaire) ne demandent plus d'atelier rap, mais des ateliers slam. Or il nous dit avoir constaté qu'il n'avait plus affaire aux mêmes jeunes. Que deviennent ceux exclus des ateliers municipaux par le passage du rap au slam ? Il semble malgré tout possible de *masquer* l'atelier rap sous l'appellation « atelier écriture », tout du moins au sein de l'atelier décrit ci-dessus. « On dirait que c'est la résistance... »

---

15 Les *instrus* ou *instru* est la bande-son, la musique du rap, composée par un beatmaker, voire la version instrumentale d'un rap, d'un morceau, qu'on trouvait autrefois sur les face B des singles et qui aujourd'hui semblent plutôt être téléchargées (illégalement pour les débutants) sur internet.

Le second atelier observé nous a permis de voir une autre étape de l'apprentissage : savoir rapper un morceau en entier sans interruption et, de plus, collectivement, sans faire de larsen, en démarrant au bon moment, en restant sérieux et concentré, même face aux « potes » rappers ou spectateurs. Bien que ce contexte soit très scolarisé<sup>16</sup> et soumis à un relatif contrôle municipal, l'ambiance est amicale, ces jeunes rappers sont copains et l'animateur, s'il avait leur âge serait peut-être des leurs. On est pourtant dans un contexte sensiblement différent : il s'agit d'une association de prévention en délégation de service public pour une ville de la Plaine de France, qui a décroché un marché « animation » et propose un atelier rap. L'animateur est par ailleurs responsable d'une association hip-hop et d'un studio d'enregistrement privé dans une ville voisine, il est également nettement plus âgé que les jeunes qu'il encadre (plus de dix ans d'écart).

Dans les deux cas, nous avons affaire à une pratique débutante, qu'il peut être difficile d'imaginer sur scène en tant que membre éventuel du public. Et pourtant, nous verrons que les services Jeunesse relaient ces ateliers en organisant des « concerts » amateurs. Pour le présenter sous un autre angle de vue, nous pouvons dire que ces étapes liminaires seront dans les deux villes validées par une participation à une fête municipale.

Ces ateliers se présentent donc comme des opportunités proposées aux jeunes, l'un comme l'autre émanent des associations qui les animent et non de la mairie.

## **2. Des accompagnements « sur projet »**

Dans neuf des vingt-deux villes enquêtées, contrairement à ce qui semblait se faire durant la décennie précédente, les services Jeunesse ont mis en place des accueils « sur projet ». Cela est dû à la diminution de la demande de la part des jeunes. Ce constat tiré à la maison de quartier Boris Vian de Villiers-le-Bel fait écho à celui de la MJC d'Herblay. Il peut également être lié au remaniement du service Jeunesse, comme dans la ville de Cergy, où l'on est passé de cinq à un animateur par maison de quartier (chargé de mission « Cultures urbaines », mairie de Cergy, avril 2010). Ce type d'accompagnement évite effectivement un accompagnement « trop lourd » (responsable Jeunesse, maison de quartier, Villiers-le-Bel, 10 mars 2010). Il suppose également pour les jeunes de savoir rapper – tout du moins penser savoir rapper –, d'être organisés collectivement et d'avoir un « projet ». On peut penser que cette contrainte ou exigence, laisse de côté les personnes qui ont soit à apprendre ce travail de projection, soit à être aidées à l'élaborer. Toutefois, le travail de structuration du projet est bien présent, c'est

---

<sup>16</sup> Respecter les horaires, la durée, le matériel, l'affectation des différentes salles, la consigne du jour, un comportement adéquat, tout cela fait partie de cette scolarisation de l'apprentissage du hip-hop (bien que leur terrain se limite au contexte particulier de la région Rhône-Alpes très précocement marqué par l'action culturelle publique envers le hip-hop, on peut consulter sur le sujet. Sylvia FAURE et Marie-Carmen GARCIA, 2005, *Culture hip-hop, jeunes des cités et politiques publiques*, Paris, La Dispute/SNEDIT, 188 p. On verra dans quelle mesure cela peut être lié par exemple à l'apprentissage de « la scène ».

même l'un des objectifs éducatifs au-delà du prêt de salle qui est présenté par la responsable Jeunesse de la structure, comme un moyen en vue de la « socialisation »<sup>17</sup> du jeune à ce que la maison de quartier « doit », selon elle, lui apporter : différents savoirs *via* la pratique du rap. Par exemple, la maison de quartier propose à un groupe débutant, Raï-Moossa, des ateliers d'écriture, l'animatrice nous explique : « on ne comprenait pas certaines phrases », les inventions de mot, bien que jugées intéressantes nécessitaient d'être conduites (responsable Jeunesse, maison de quartier Villiers-le-Bel, 10 mars 2010).

L'intérêt de cette formule peut être de laisser au monde du hip-hop une fonction socialisatrice, car on peut toutefois se demander où et comment ces groupes débutants ont appris à rapper, qui plus est, collectivement. Le prêt de salle sert le travail d'écriture, le prêt de studio sert le travail de composition et d'enregistrement. Ils servent également le développement d'un travail collectif et se faisant d'un collectif rassemblé par et pour la pratique musicale. Nous avons montré dans notre travail de thèse que le hip-hop pouvait tenir cette fonction socialisatrice du fait même qu'il pouvait se pratiquer *à côté* des institutions de socialisation établies (Éducation nationale, éducation populaire, animation) tout en se déroulant dans leurs murs<sup>18</sup>. Ce qui revient à parler d'une socialisation autonome, dans la mesure où « l'ordre du groupement est instauré par des personnes qui ne lui sont pas extérieures, mais par des membres du groupement en vertu de cette qualité (peu importe au demeurant comment cela se fait). » (Max Weber, 1995 [1921]).

Toutefois, plutôt que la notion d'autonomie, celle d'autonomisation semble plus adéquate ici dans le sens où il s'agit de s'autonomiser d'un univers de référence (la culture de « la rue ») en se socialisant à un autre espace de référence : le monde de l'animation. En effet, l'enregistrement que pratiquent les jeunes rappers dans cette maison de quartier peut relever de la répétition dans la mesure où il joue un peu le même rôle que le miroir, ou mieux, la caméra pour le danseur. Ainsi, le groupe Raï-Moossa se sert de cet accueil pour écrire ses textes : ils sont sept et travaillent dans le « studio », Xavier, le rappeur interviewé nous explique qu'à sept, il est plus simple de venir travailler à la maison de quartier. Bien que ce travail se fasse dans une relative autonomie, il atteste la capacité des membres du groupe à agir collectivement, ne serait-ce qu'en respectant le rendez-vous, son heure, son lieu et son but. Autrement dit, en respectant des règles d'usage du local de la maison de quartier. Et de fait, dans la perspective de l'éducation ou de l'animation Jeunesse, c'est un outil qui favorise l'intériorisation de ces contraintes. En même temps, on peut inverser la perspective et

17 Le mot socialisation semble être utilisé ici au sens d'éducation et d'intégration. Nous y reviendrons.

18 Soumis à des injonctions assimilatrices parce qu'ils sont descendants d'immigrés, relégués scolairement et sur le marché du travail, une partie des « jeunes des cités » a pu, dans l'univers alternatif que représente le hip-hop, développer un espace de socialisation. Cette socialisation s'appuie sur l'apprentissage autodidacte *et* collectif, d'une pratique qui offre à la fois une identification possible et d'autres cadres sociaux : celui du groupe de pairs, cf. Isabelle KAUFFMANN, *Génération du hip-hop. Danser au défi des assignations*, thèse de doctorat de sociologie, Université de Nantes, 2007, 502 p.

considérer la maison de quartier comme un outil, favorisant la constitution d'un groupe de rap amateur, puis semi-professionnel, qui, peut-être, se socialisera ainsi au monde du rap, et en viendra ainsi à s'autonomiser du champ de l'animation. Autrement dit, chaque partie peut y trouver son compte. C'est sans doute le gage d'une action pérenne pour les uns et les autres.

Lors de l'observation d'un concert de jeunes groupes amateurs organisé dans une maison de quartier de la ville, l'un des animateurs, à l'origine de ce concert rappelle qu'ici on ne parle pas de quartiers, qu'il ne faut pas parler de quartier. On se trouve dans une commune qui a souffert de règlements de compte et échauffourées inter-quartiers. Le mot d'ordre est d'atténuer dès que possible ces références territoriales. Toutefois cette référence au quartier n'est pas sans évoquer l'injonction à ne pas faire tomber son verre... (plutôt que de bien le tenir). Pourquoi évoquer l'interdiction de se référer aux quartiers plutôt que de n'en pas parler ? Deux pistes explicatives : d'une part, cet animateur est particulièrement jeune, et donc, on peut le supposer, inexpérimenté. Dans quelle mesure ce métier d'animateur n'est-il pas pour lui un « petit boulot » ? D'autre part, il a grandi dans l'un des quartiers de la ville, on peut penser qu'il a lui-même vécu cette identification à son quartier. La responsable Jeunesse d'une maison de quartier de la ville nous le dit elle-même, suite à de trop nombreuses violences entre jeunes, structurées par l'appartenance à un quartier, les animateurs des différents quartiers se sont retrouvés entre eux pour tenter de travailler ensemble, et ils se sont rendus compte qu'eux-mêmes pouvaient relayer ces catégories de pensée. Prise de conscience salutaire, qui maladroitement mise en œuvre, dans le cadre du concert observé, enlève tout crédit à l'injonction à ne pas se référer à des quartiers. Quelques minutes plus tard, alors que la « tête d'affiche » est annoncée, les hurlements redoublent, un groupe de fans s'est agglutiné contre la scène et bondit les bras levés : ce sont les jeunes qui habitent le même quartier que le groupe vedette qui scandent le nom de leur quartier en alternance avec celui du groupe.

L'idée d'un accompagnement « sur projet » pourrait laisser penser à une absence d'encadrement, il n'en est rien, par contre, le gain obtenu en termes de main d'œuvre par les accompagnements ponctuels doivent tout autant qu'un accompagnement programmé, voire plus encore, s'appuyer sur un travail de réflexion et de préparation, notamment sur les valeurs véhiculées et la façon dont elles sont transmises, pour éviter que cela ne se fasse de manière impensée.

### **3. Diffuser ces groupes amateurs**

On vient de le voir, les structures Jeunesse qui « offrent » à ces jeunes un atelier ou un accompagnement demandent en échange la participation aux fêtes municipales. Présenté ainsi, on croirait avoir affaire à un don contre-don, voire un contrat tacite. C'est ainsi que la

responsable du secteur Jeune d'une maison de quartier de Villiers-le-Bel nous présente l'accompagnement. Xavier, membre du groupe Raï-Moossa, accompagné au sein de cette maison de quartier nous expose, reconnaissant envers l'animateur qui les suit et plus largement envers la maison de quartier, les apprentissages qu'ils ont pu recevoir, lui et les autres membres du groupe. Il nous explique qu'ils ont pu monter sur scène grâce à l'animateur qui les suit. On peut penser que les groupes rétifs à ce type de « contrat » avec un service Jeunesse municipal ne sont pas là. (« Où sont-ils ? » doit se demander l'élu à la Jeunesse ou bien l'élu à la Prévention).

Quelle est cette offre de diffusion ? Il s'agit de fêtes municipales, soit de quartier, comme c'était encore le cas au début des années 2000 à Villiers-le-Bel, soit inter-quartiers. Le public est local, voire proche du groupe de pairs. Le cadre est festif, ou bien associatif. On a pu observer deux manifestations de ce type à Villiers-le-Bel. Voici un extrait de la note d'observation à la maison de quartier Camille Claudel :

Je repère les mêmes techniques d'animation qu'aux Carreaux (autre quartier de la ville) ou que dans les battles de danse : le *speaker*<sup>19</sup> s'adresse à la partie gauche du public puis à la partie droite, les mettant en concurrence quant au fait de faire du bruit, il les invite directement : « faites du bruit ! », « vous êtes venus pour faire du bruit ! ». Idem pour annoncer les rappeurs qui suivent : « vous êtes chaud ? ! Pas assez pour JR ! » (une animatrice des Carreaux utilise le même procédé rhétorique pour annoncer le rappeur local Kad, il y a d'ailleurs des chances qu'elle ait inspiré son cadet).

Le niveau du deuxième groupe est nettement supérieur (débit, compréhension des textes, (dé)placement sur scène, regard en fond de salle), l'âge également, alors que le groupe précédent a l'âge du public, entre 13 et 16 ans, JR semble avoir la vingtaine. Il évoque d'ailleurs son disque dans un morceau [...]. Alors que le groupe précédent faisait référence à son quartier, JR fait surtout référence à la ville. Alors que d'autres groupes regardaient principalement leurs « fans », lui regarde au fond de la salle : il respecte ainsi l'une des règles académiques, consciemment ou pas, et donne ainsi l'impression de s'adresser à toute la salle.

[...] À 17h50, il y a une pause de 15 minutes. C'est la cours de récréation, on se croirait dans un collège (les jeunes sont chez eux !). J'ai aperçu un animateur des Carreaux, je vais le saluer [...]. La pause me paraît longue entourée d'adolescents agités, les animateurs ont du mal à ramener le calme, ils tentent de faire descendre tout le monde de la coursive dans la jauge, cela sera laborieux [...]. Des jeux de mains éclatent derrière ou à côté de moi, ainsi que dans la jauge.

Les deux groupes qui passent après la pause vont en pâtir. Ils doivent également souffrir un problème technique de son, de plus, est-ce voulu ou pas, ils ne sont pas éclairés, on les voit

---

19 « Speaker » est le nom donné à l'animateur des battles.

mal. L'ambiance « cours de récréation » se poursuit et le brouhaha dure. [...] Enfin, la « tête d'affiche » arrive, son annonce provoque des hurlements et le retour du public : c'est la Raï-Moossa au complet. À vrai dire, il y a deux groupes au premier rang, ceux venus des Carreaux qui ont hurlé à l'annonce du nom du groupe de leur quartier, et les autres, sans doute du Puit-la-Marlière (le quartier où a lieu le « concert »). (Concert, Maison de quartier Camille Claudel, Villiers-le-Bel, samedi 3 avril, 17h-20h)

Les services Jeunesse enquêtés peuvent également organiser des « scènes ouvertes », c'est le cas à Argenteuil, où mensuellement, depuis 2008, l'opération « Les cafés-concerts » offrent la possibilité aux groupes amateurs de se produire dans différents quartiers de la ville. Cette vitrine offerte aux rappers débutants est aussi l'objet d'une sélection instituée sous la forme d'un tremplin. Toutefois, ces dispositifs relèvent plutôt des services Culture, comme à Sarcelles ou bien à Cergy, nous y reviendrons.

L'accompagnement a pu à l'occasion dépasser l'échelon municipal, de fait, quand par exemple, l'évènement « Art et banlieue » produit par Luc Besson s'est arrêté à Villiers-le-Bel, la maison de quartier Boris Vian a alors parlé du groupe Raï-Moossa à la mairie, ce qui a permis à ces rappers amateurs de s'y produire et de rencontrer un public plus large qu'au sein d'une maison de quartier. Cette étape est vécue comme telle par le jeune rappeur qui nous la relate. Le renom de Luc Besson est sans doute lié au sentiment d'avoir gravi une marche dans son parcours de rappeur.

Les fêtes locales peuvent également accueillir des jeunes des villes voisines. Par exemple, lors de la réunion de préparation au concert de la fête de la ville à Villiers-le-Bel, le 8 juin 2010, les groupes qui ont candidaté sont invités à se présenter ; parmi eux, un groupe de Sarcelles. Cela est possible parce que ces deux villes font partie de la même communauté de communes (entretien, directeur adjoint, 9 juin 2010). Xavier, rappeur de Villiers-le-Bel nous raconte qu'ils ont fait un featuring avec un groupe, d'Argenteuil, qu'ils ont connu quand ces derniers sont venus rapper à la fête de la ville en 2009.

\*

*Qu'apprend-on dans ces concerts ?* Le cas de figure d'un groupe débutant lors du concert à la maison de quartier Camille Claudel permet de commencer à y répondre :

Un jeune groupe rappe quand j'arrive, sept jeunes gens d'environ douze-quatorze ans, c'est le groupe La Jeunesse talentueuse. Deux animateurs de la maison de quartier jouent le rôle de *speaker*. Dans la salle, il y a également des adolescents (il me semble qu'ils n'ont pas plus de seize ans).

La Jeunesse talentueuse ne se produit pas tout le temps en groupe, parfois il y a des solos ou des trios. Ils font trois ou quatre morceaux au total. À la fin du set, l'animateur fait revenir le plus jeune du groupe, en lui demandant de réinterpréter son morceau en prenant son temps afin que

le public comprenne bien ce qu'il dit. Il ajoute que ce jeune rappeur a douze ans.

Ce jeune homme apprend ici à rapper « aussi bien » sur scène que lors d'une répétition. Il semble que le fait de rapper face à un public ait conduit l'apprenti rappeur à rapper plus vite qu'à l'accoutumée, rendant son texte inaudible, et, ce que l'animateur n'a pas souligné, ne respectant pas le rythme de la musique. Il est également intéressant de s'arrêter sur le jeu de scène de ce jeune rappeur : très énergique, il s'adresse au premier rang, les regarde, se dirige vers eux. Tout laisse à penser qu'il s'agit de ses pairs, habitant le même quartier, ou bien fréquentant le même collège. Cette attitude en concert fait écho au texte écrit par les plus jeunes, rivés aux *ego trip*<sup>20</sup> ou bien aux *clashes*<sup>21</sup>. L'un des animateurs musicaux d'une maison des jeunes en témoigne. :

Pendant un temps, les collégiens venaient enregistrer des clashes contre le groupe d'en face qui le jour suivant venait à son tour enregistrer... (animateur musical, maison des jeunes, Villiers-le-Bel, mardi 06 juin 2010)

Dans les *ego trip* et les *clashes* les rappeurs s'adressent en premier lieu à leurs *alter ego* qu'ils défient et auxquels ils se mesurent. Pour les moins expérimentés, ces *alter ego*, ce sont leurs pairs. Soulem, un rappeur cergysois de dix-neuf ans, nous dit ne réussir à écrire que des *ego trip*, l'air dépité. Bien que plus âgé, ce rappeur écrit pour ses pairs. Or on pourrait qualifier la pratique de ce jeune homme de pratique amateur. Toutefois, il est en voie d'élargir son auditoire puisqu'il a déjà enregistré une « mix-tape », autrement appelée « street album » (un disque auto-produit et auto-distribué) dans différents studios, à Cergy, chez l'un de ses beatmakers, à Jouy-le-Moutier, au studio du Nautilus, ainsi que dans un studio professionnel, le studio Blacksound à Paris. Il a ensuite diffusé cette production sur son Skyblog. Depuis peu, un manager-producteur amateur s'intéresse à lui. Il a par ailleurs rappé avec un rappeur plus expérimenté que lui, semi-professionnel. Ce qui permet de comprendre son air dépité, autrement la prise de conscience que la pratique exclusive de l'*ego trip* n'est plus de son « âge ».

Ces diffusions dans le secteur Jeunesse amènent également les jeunes rappeurs à respecter les horaires et la durée de passage sur scène. Cette contrainte sera la même dans des salles de spectacle professionnelles, qu'il s'agisse de scènes ouvertes ou de programmations professionnelles (rémunérées).

Le cercle du groupe de pairs caractériserait donc les débuts de la pratique, plutôt que l'âge en tant que tel. Ibra, rappeur de Sannois, évoque comment, lui et les autres membres de son groupe ont distribué leur premier disque, un quatre-titres, artisanal :

20 Un *ego trip* consiste à vanter ses propres qualités hors du commun. L'exercice pourrait paraître vaniteux, notons qu'il découle de la tradition de joute qui structure la pratique du rap. La pratique se prolonge à l'âge adulte, soit littéralement, soit avec un sens de l'auto-dérision s'appuyant sur l'absurde.

21 Les *clashes* sont des battles de rap qui peuvent néanmoins se jouer dans une cave, un quai de gare RER ou bien une salle de concert, voire un disque.

- *Et du coup votre maquette elle a donné quoi ?*
- Bah elle a tourné dans le collège, à l'époque je venais de quitter le collège [...] c'était en 2001 [...] y avait trois ou quatre morceaux
- *Et les quatre morceaux c'était des face-b,*
- Ouais c'était des face-b [...] on les avait gravées nous-mêmes, on les a donnés à des potes, qui eux aussi en ont donné à leurs potes.
- *Au total, tu te souviens combien vous en avez gravé ?*
- Même pas.
- *C'était artisanal*
- Ouais c'était artisanal.
- *Et c'était quoi la réaction au collège, dans le quartier ?*
- Bah les gens ils ont bien aimé, sinon, je pense qu'on aurait arrêté
- *Et vous la donniez ou vous la vendiez ?*
- Non, on la donnait, mais après on a sorti un CD en 2003 (Ibra, café, Sannois, 24 mai 2010)

Dans les trois cas de figure, l'horizon de pratique est restreint aux personnes que l'on connaît et plus précisément, les pairs, le quartier, qui servira de public test.<sup>22</sup>

\*

D'autre part, ces concerts permettent de réaliser un sondage des groupes amateurs. Lorsque un nouveau chef de projet arrive au service Jeunesse de la ville d'Argenteuil, en 2000, il travaille sur un événement visant à faire émerger la culture hip-hop en la valorisant. Il envisage donc un concert à l'échelle de la ville. Dans cette perspective, il effectue un « recensement » sous forme d'audition. Il qualifie la réaction des groupes d'énorme : en 2002, cinquante groupes se sont manifestés, en 2003 et en 2004, soixante-dix groupes. D'après l'organisateur, environ la moitié voire 60 % étaient composés de groupes de rap, soit vingt-cinq à trente groupes en 2002, puis trente-cinq à quarante groupes en 2003 et en 2004 (entretien responsable du secteur « animation-événementiel », Mairie d'Argenteuil, 13 avril 2010). Le 8 avril 2010, la ville de Sarcelles a organisé un tremplin amateur, ouvert à la région Île-de-France : sur trente-sept groupes candidats, onze étaient des groupes de rap, soit quasiment un tiers, dont cinq de Sarcelles, trois venaient d'autres communes et trois d'autres départements (discussion de terrain avec l'un des membres du jury, 12 avril 2010). Lors de la réunion de préparation de la fête de la ville à Villiers-le-Bel, sur les quinze groupes qui se sont proposés, treize se sont présentés comme faisant du rap, un du Rn'B et un de la musique africaine.

---

<sup>22</sup> Il faut néanmoins ajouter le blog dans le cas de Soulem. Il est difficile d'évaluer le profil des visiteurs d'un blog. Toutefois, nous pouvons hiérarchiser les prises de position possibles d'un rappeur sur internet en fonction de la difficulté à produire ces prises de positions et des potentialités de chacune des interfaces : le Skyblog, le Myspace, le site internet. Le premier va favoriser l'échange de propos et la mise en ligne d'informations et de photos. Le second facilite la mise en ligne de morceaux musicaux et offre une première possibilité de diffusion et de démarchage auprès de programmeur. Le troisième outre les potentialités proposées par les deux premiers peut offrir une vitrine professionnelle auprès de collectivités territoriales, permettre de commercialiser des morceaux ou des produits dérivés. Plus le rappeur progresse dans son parcours, plus son équipement internet est élaboré.

D'après le responsable du secteur « animation-événementiel » d'Argenteuil, les groupes s'auto-sélectionneraient, c'est-à-dire que selon la salle ou l'évènement dans lequel ils seraient diffusés, ils estimeraient s'ils peuvent candidater ou pas. Si l'on compare ce propos avec ceux des jeunes rappers qui nous disent rapper pour leurs pairs, on peut effectivement penser qu'être diffusés dans une salle au public trop vaste pour eux peut les arrêter. Ces sondages « libre-service » ou empiriques contribuent à repérer les groupes amateurs-2 ou professionnels-1 (ou semi-professionnels) du moment.

L'auto-sélection peut s'appuyer sur un autre critère : accepter d'être associé à une manifestation municipale. Au sujet des ateliers, nous supposons qu'on y croisait de fait les rappers qui voulaient bien jouer le jeu des services municipaux Jeunesse. Cependant, la posture des rappers peut être plus complexe que cela. On n'est pas simplement « pour » ou « contre » la mairie. Ce serait ignorer la pluralité des socialisations présentes chez une même personne, *a fortiori* un même groupe, notamment en matière culturelle<sup>23</sup>. La réunion de préparation de la fête de la ville à Villiers-le-Bel nous en offre un exemple qui permet d'approfondir le rapport complexe entre rappers et institutions et plus largement entre des rappers et des publics. La rencontre vise à mettre en place la scène ouverte qui aura lieu dans le cadre de la fête de la ville. Le directeur adjoint de la Maison de la jeunesse expose les règles et l'esprit qui doivent régner. Il est secondé par le responsable de la sécurité-prévention de la ville qui souligne en début de réunion : « y aura des familles, des bébés, des ados qui comptent sur vous, pour qui vous êtes des adultes, des modèles, si vous avez un discours anti-républicain, vous êtes grillés » (rencontre préparatoire à la fête de la ville, Maison Jacques Brel, 8 juin 2010). Quand vient le tour du groupe La Comète de se présenter, il dit faire du rap festif, du rap ambianneur, du rap de rue, du rap conscient, du rap love, mais qu'à la fête de la ville, il fera du rap « ambianneur » (festif), du rap « tranquille » (par opposition au rap « de rue »). Le lendemain j'interroge le directeur adjoint sur la signification de l'expression « rap anti-républicain », il répond qu'il s'agit de ne pas proférer des insultes contre la police, notamment le bien connu « nique la police », plus largement, il est proscrit de se positionner contre un groupe social, faire insulte à l'autre est interdit. La ville a été marquée par des bagarres entre quartiers, l'une d'entre elle a abouti à un décès, on prévient donc tous débordements malheureux, qui contribueraient de plus à entacher le rap. Nous pouvons également y voir l'esprit de la loi du 29 juillet 1881, dite « sur la presse », qui punit l'appel à la haine, l'invective (reste à savoir si l'art peut être concerné). Les différents procès intentés aux rappers tendent à prouver que ce n'est pas le cas<sup>24</sup>. On voit ici comment un groupe semi-professionnel adapte son discours aux contraintes de la situation.

---

23 Bernard LAHIRE, 2001, *L'homme pluriel. Les ressorts de l'action*, Paris, Hachette, coll. « Pluriel/sociologie », 2001, 392 p.

24 Sur la question, voir Anthony PECQUEUX, 2007, *Voix du rap. Essai de sociologie de l'action musicale*, Paris, L'Harmattan, coll. « anthropologie du monde contemporain », 268 p.

Comment expliquer cet aménagement ? Ce groupe a été accueilli dans cette salle à la fin des années 1990, ce qui a contribué à ce qu'un studio d'enregistrement y soit installé. Il est donc familier du lieu et des personnes qui y travaillent. La Maison Jacques Brel (MJB) a su intégrer ce groupe à un moment critique de sa pratique, alors que ses membres se retrouvaient dehors, dans leur quartier, dérangeant certains habitants. La fréquentation de ce lieu a donc pu être synonyme de réussite dans la socialisation de ces jeunes. Elle a de surcroît été soldée par l'installation de matériel d'enregistrement au sein de cette structure Jeunesse (entretien directeur adjoint, MJB, 9 juin 2010). On repère ainsi deux espaces de socialisation au rap pour ce groupe (ce qui ne veut pas dire qu'il n'y en a pas eu d'autres) : entre soi, en bas des immeubles d'habitation, ce qui est souvent symbolisé par le terme « la rue » par les rappeurs eux-mêmes ; et une Maison de la jeunesse, dépendant du service municipal de la Jeunesse, et dotée d'un matériel permettant d'évoluer dans sa pratique.

Pouvoir se produire dans sa ville, dans un cadre festif et non artistique demeure d'autant plus envisageable et acceptable que la diffusion scénique est peu perçue sous l'angle professionnel<sup>25</sup>. Ce groupe ne possède pas tous les outils de professionnalisation : programmé au *Point Ephémère* en janvier, en première partie du rappeur canadien, le Roi Enok, il ne peut se doter d'un manager de confiance qui leur permettrait de capitaliser cette date en invitant des professionnels ou en profitant de cette date pour aller à leur rencontre. L'obtention même de la date au Point FMR est rendue possible par l'entremise d'un copain et non par le travail systématique d'un chargé de diffusion. De plus, ces rappeurs aujourd'hui adultes, ont pour certains, d'autres projets, professionnels, familiaux, associatifs, l'identification à leur rôle de rappeur peut donc être relativisée. Ce rapport distant à la pratique professionnelle, peut permettre de comprendre qu'on accepte de jouer dans une salle qui relève du champ de l'animation, alors qu'on a dépassé la trentaine et qu'on rappe depuis plus de dix ans. À partir de là et fort d'une socialisation plurielle (la rue et le service Jeunesse), on peut s'adapter au ton requis. L'acquisition de la pluralité, de la capacité à fréquenter différents mondes, endosser différents rôles est, selon Peter Berger et Thomas Luckmann<sup>26</sup>, l'un des aboutissements de la socialisation secondaire. Ce processus est rendu possible quand les socialisations précédentes, qui ont eu cours lors de la socialisation primaire, *n'entrent pas en opposition* avec les socialisations présentes: celles qui ont cours pendant la socialisation secondaire.

---

25 L'inverse étant également vrai : la professionnalisation est peu envisagée sous l'angle de la diffusion scénique dans les salles professionnelles, surtout celles subventionnées.

26 Thomas BERGER et Peter LUCKMANN, 1986, *La construction sociale de la réalité*, Paris, Méridiens Klincksieck, p. 222-232

#### **4. L'organisation de concert**

Pour un groupe plus jeune, dont les membres ne sont pas investis dans des projets professionnels et familiaux, et quand, à 18 ans on a déjà tourné sur toutes les scènes de la ville, on cherche à étendre son champ d'action. Le groupe Raï-Moossa, basé dans le quartier des Carreaux, à Villiers-le-Bel a donc eu l'occasion d'écumer les scènes de la ville, y compris, l'une ayant une portée plus grande, recrutant son public au-delà de la ville. Pour pouvoir être programmé dans d'autres communes, ses membres ont décidé d'organiser leur propre concert, l'hiver dernier. Ils ont contacté différentes villes, Moisselles a répondu favorablement. Ils ont ensuite pris en charge de nombreuses tâches :

- La rencontre avec le maire, car il s'agissait d'une salle municipale, ils ont donc dû lui présenter le projet de concert.
- Le contact avec les autres artistes.
- La prise de contact avec un ingénieur du son (obtenu grâce à l'animateur qui les suit à la maison de quartier).
- La réalisation du dossier de presse.
- La communication : ils ont fait des affiches, des tee-shirts, la bande-son, la vidéo avec les artistes, ils sont allés parler aux gens de Moisselles, relayés par un groupe de jeunes qui connaissait et aimait le groupe, grâce à internet.
- Ils se sont portés caution.
- Ils se sont auto-financés.
- Ils ont su trouver des animateurs du concert et des responsables de la sécurité et du bar : le jour du concert, des grands du quartier ont pris en charge la sécurité, la gestion du bar, des artistes, la présentation, ils étaient bénévoles.

Ce groupe existe depuis un an et demi et ses membres ont autour de 18 ans.

Ainsi, selon la demande des rappers et l'expérience des animateurs, l'accompagnement, l'accueil ouvert ou la diffusion vont permettre d'aborder des questions d'ordre administratif, de logistique, de respect des rendez-vous pris.

Ajoutons que les ateliers et les accompagnements doivent leur existence, voire leur succès au temps et à la présence d'une personne ressource identifiée. Ainsi, au contraire d'Eragny ou Villiers-le-Bel, ou encore Sarcelles, la MJC d'Herblay a vu ses rappers amateurs disparaître avec son animateur « labelisé » rap. Nous verrons que ces effets d'identification valent également dans le monde culturel, de manière positive ou négative.

\*

Au sein du secteur Jeunesse, les rappers de la Raï-Moossa ont pu acquérir des savoirs

littéraires, musicaux, organisationnels, administratifs, mais les codes, les références et les valeurs qui y prévalent ne sont pas ceux du monde du spectacle. Les animateurs Jeunesse ne disposent pas des connaissances professionnelles spécialisées du monde du spectacle. Ainsi, lors de l'interview d'un responsable de structure Jeunesse, alors que je nomme un ou deux noms de salles de concerts connues pour diffuser du rap en Île-de-France, il s'empresse de noter ces noms. Toutefois, cette connaissance peut venir avec le temps, si la mission Jeunesse organise un festival qui programme des artistes professionnels. Ce fut le cas à Argenteuil et à Cergy. Ces espaces intermédiaires sont, potentiellement, des passerelles entre le secteur Jeunesse et le monde du spectacle, entre le loisir et la professionnalisation. C'est ainsi que le responsable du secteur animation-événementiel au sein du service Jeunesse de la ville d'Argenteuil l'entendait.

Les adolescents qui découvrent et apprennent le rap dans ce cadre semblent à la fois favorisés et sous contrôle, « protégés » de « la rue », au moins le temps d'un atelier ou d'une répétition. On est dans un univers éducatif qui utilise le rap à des fins éducatives ou socialisatrices et pour qui prime un apprentissage non pas des « bonnes manières » artistiques mais de ce qui est socialement considéré comme les « bonnes manières » point final. On l'a vu, cette normativité qui est celle du champ Jeunesse peut offrir malgré elle, sans que ce soit l'objectif, voire sans que ce soit anticipé, des conditions de pratique ou d'écoute du rap qui vont parfois à l'encontre de ce qui est admis dans le champ culturel, comme certains concerts amateurs.

## **B. Les services culturels**

Les services Culture offrent également des occasions de pratique aux rappeurs amateurs, et on pourrait penser que c'est d'autant plus le cas pour les rappeurs professionnels. On verra que cela ne coule toutefois pas de source. Quels dispositifs et quelles conditions de pratique le secteur culturel propose-t-il ?

C'est à travers le prisme de la pratique des musiques hip-hop et plus spécialement du rap que nous avons abordé cette question et enquêté sur le terrain. Trois grands types d'action jalonnent potentiellement la pratique rap : (1) les dispositifs de diffusion et d'accompagnement soumis à sélection, (2) les studios d'enregistrement et de répétition et (3) la programmation dans des salles de concerts ou bien des festivals.

### **1. Du tremplin à l'accompagnement professionnel**

Dans différentes villes enquêtées, ces dispositifs sont de fait co-organisés par le service Jeunesse et le service Culture. C'est le cas à Sarcelles, c'était le cas à Argenteuil, dans ces deux cas de figure, ces tremplins ressemblent à des scènes ouvertes. Des salles de concert en

délégation de service public ou en régie municipale directe organisent également ce type de programmation : l'EMB à Sannois propose ainsi une scène ouverte baptisée « Wanted », d'abord bimensuelle, puis trimestrielle, ouverte aux différents genres recensés dans la catégorie institutionnelle « musiques actuelles »<sup>27</sup>. Le programmateur et son assistant écoutent alors tous les projets amateurs reçus, en vue d'en sélectionner trois. Les studios de répétition de la ville d'Argenteuil organisent une scène similaire appelée « À vous de jouer ». On retrouve un montage proche sur la commune de Cergy, dans le cadre du dispositif « Cross over ». Des différences notables sont intéressantes à noter cependant :

- la scène ouverte de l'EMB est l'objet d'une communication dans le programme et par des tracts ; dans Cross over, les groupes ne sont pas sélectionnés, mais, lors de la première édition, ils sont mis au courant par les organisateurs ;
- les scènes ouvertes sont pluri-genres, Cross over s'adresse au hip-hop ;
- participer à Cross over offre au lauréat l'opportunité d'être accompagné par des professionnels : rappeur, manager, ingénieur du son, l'objectif est de préparer les groupes à passer sur des scènes professionnelles ; les scènes ouvertes sont des opportunités en soi ; les tremplins peuvent offrir un accompagnement : à Sarcelles, les lauréats remportent un semaine de résidence dans la salle de spectacle de la ville.
- l'accompagnement Cross over s'étale sur une année civile ; les tremplins et les scènes ouvertes sont des événements ponctuels, mais réguliers (annuel, trimestriel, mensuel...),
- à l'issue de Cross over, les groupes ont été diffusés en 2008 au 100 Contests, en 2009 dans la salle de concert musiques actuelles de la ville – en 2010, le chargé de mission « Cultures urbaines » de la ville a négocié la sélection de fait au tremplin régional organisé par l'association Hip Hop Citoyens ;
- enfin, Cross over offre un enregistrement sur une compilation, il y a un donc disque à la clé.

Deux éléments sont à prendre en compte dans la mise en place du dispositif Cross over : les tensions entre les rappeurs locaux et le service Culture liées à la faible programmation locale dans le cadre du festival susnommé et la création d'un poste de chargé de mission « Cultures urbaines » à la mairie de Cergy. Cet accompagnement spécifique avait ainsi comme objectif de préparer des groupes amateurs locaux à une diffusion professionnelle afin de pouvoir les programmer et répondre ainsi à leurs récriminations.

27 Sur la genèse de la catégorie d'action publique « musiques actuelles », voir Philippe TEILLET, « Éléments pour une histoire des politiques publiques en faveur des musiques amplifiées », dans Philippe Poirrier et Vincent Dubois (collab.), 2002, *Les collectivités territoriales et la culture. Les formes de l'institutionnalisation XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup>*, Paris, La Documentation française, p. 361-393 et Jérôme GUIBERT, 2004, *La production de la culture. Le cas des musiques amplifiées, Clermont-Ferrand/Paris*, Mélanie Sèteun/IRMA, 2006, 540 p.

D'après le chargé de mission « musiques actuelles » de la ville de Cergy et les ingénieurs du son du studio qui enregistrent la compilation Cross over, ce dispositif a permis de commencer à tisser des liens entre les rappeurs de la ville, voire du quartier dans lequel la salle de concert et le studio sont implantés, et le service culturel. Ainsi, depuis Cross over, le studio est sollicité quasiment tous les jours par les rappeurs, surtout, ils sont revenus au studio, en payant (alors qu'ils y étaient d'abord entrés aux frais des contribuables).

Au contraire, un technicien de la salle de concert dans laquelle les groupes de rap sélectionnés répètent, s'exprime librement quand nous lui disons que nous enquêtons sur le rap dans le Val d'Oise. Il est bien content que l'opération Cross over ne le concerne plus. En effet, il estime qu'elle n'a rien apporté. *À qui ?* À tout le monde, aux rappeurs (ceux à qui elle était censée apporter) qui n'ont pas tenu compte selon ce technicien, des conseils donnés. Il désapprouve ensuite leur manque de sérieux, leur reprochant d'oublier les rendez-vous, de ne pas respecter les horaires de travail donnés. D'après la responsable d'une association culturelle, présente lors de la discussion, la réaction de ce technicien peut-être liée à la façon dont le dispositif a été amené : sans préparation suffisante. Toujours est-il que la collaboration entre rappeurs et agents culturels municipaux ne coule pas de source, puisqu'elle est perçue comme quasiment impossible dans ce cas de figure. (Nous aurons l'occasion de revenir sur les rapports compliqués entre rappeurs et agents des institutions culturelles dans la seconde partie.)

Deux autres dispositifs d'ampleur départementale existent dans le Val d'Oise : Starter, mis en place par le Combo 95, fédération de structures « musiques actuelles » du département et l'Adiam 95, association départementale qui œuvre au développement de la musique, de la danse, du théâtre, des arts du cirque et de la rue. Programmateurs de salle, ingénieurs du son et animateurs du Combo 95 sélectionnent sept groupes par an afin qu'ils bénéficient d'un accompagnement musical, scénique, technique et administratif dispensé par des professionnels, dans des conditions et des lieux professionnels. Il s'adresse donc à des projets qu'ils estiment « construits ». Depuis que le dispositif existe, deux groupes de rap furent sélectionnés.

Bien qu'un dispositif comme Starter dit ne pas viser la professionnalisation des musiciens amateurs, il y contribue en mettant en face de conditions de pratique professionnelles des amateurs confirmés et en les formant par des professionnels (cf. sites internet Combo 95 ou Adiam 95). Il peut donc y avoir des décalages entre les consignes professionnelles et ce que les amateurs en question peuvent en faire : à quoi bon un suivi administratif quand le groupe ne dispose pas encore de manager ? C'est l'une des réponses données par le membre d'un groupe bénéficiaire du dispositif Cross over. Que faire d'une semaine de résidence plateau si les artistes ne savent pas comment en tirer parti, autrement dit si le groupe n'a pas de projet de

mise en scène ? C'est le constat tiré par un directeur d'une salle qui accueillait un groupe de rap sélectionné. On pourrait penser que c'est justement l'accompagnement qui leur donnerait les moyens, quels qu'ils soient, de travailler ce volet de la professionnalisation. Dans Cross over comme dans Starter, des décalages se produisent entre les attentes des organisateurs et le comportement des rappeurs. La théorie des champs de Pierre Bourdieu peut contribuer à comprendre ce qui se joue dans les deux réactions entendues dans la bouche de deux types d'acteurs culturels : un technicien et un directeur de salle. On peut noter un jugement misérabiliste des deux côtés. C'est une forme d'ethnocentrisme – ou plutôt de sociocentrisme en l'occurrence, les personnes en présence appartenant au même groupe ethnique, ils sont Français, mais pas aux mêmes classes sociales, les rappeurs ayant grandi dans un quartier populaire, le technicien est membre de la classe moyenne ou des professions intermédiaires selon la nomenclature de l'INSEE, le directeur fait lui partie du groupe professionnel « cadre et professions intellectuelles supérieures », toujours selon la nomenclature de l'INSEE. Le jugement de valeur semble tout à fait légitime aux acteurs culturels censés accueillir des nouveaux venus qui cherchent à se faire une position dans l'espace social où eux-mêmes occupent une position établie. Nous pouvons observer ici un rapport de hiérarchie, qui s'appuie d'une part sur l'antériorité du personnel culturel, sur le statut qu'ils occupent dans le champ culturel, notamment pour le directeur de salle, poste qui confère un pouvoir dans l'espace musical, au moins localement. Ces agents sont en position de trancher sur ce qui vaut ou ce qui ne vaut pas dans le champ musical, sur ce qui se fait ou ce qui ne se fait pas dans une salle de spectacle, sur scène, voir sur disque. C'est l'une des explications qui permet de comprendre le jugement du technicien ou du directeur de salle à l'encontre des rappeurs amateurs soutenus : selon eux ce sont les rappeurs qui ne sont pas capables d'utiliser cette opportunité qu'on leur offre et non les salles qui ne sont pas capables d'accueillir un certain type d'artiste. Le technicien, visiblement tendu quand il s'exprimait sur le sujet, a, lui, une marge de manœuvre nettement inférieure puisqu'il ne peut décider des groupes de musique avec lesquels il va travailler

Il existe un deuxième type de soutien départemental qui ne relève pas de l'accompagnement humain, mais financier : une bourse de 750 euros délivrée par le Conseil général du Val d'Oise principalement aux groupes qui ont pour projet de réaliser un disque. Celle-ci est présentée par la mission « musiques actuelles » de l'Adiam 95, comme étant quasiment systématiquement délivrée à tous les groupes qui remplissent le formulaire pour l'obtenir. Pourtant, Dr Gray, l'un des rappeurs rencontrés sur le terrain nous raconte, amer, qu'il n'a pu l'obtenir. Lorsque je m'en étonne et que je me fais l'écho de l'Adiam, il conteste. Nous n'avons pas pu recueillir d'arguments précis de la part de ce rappeur. L'a-t-il seulement demandée ? Ne confond-il pas avec un autre type de soutien, ou avec un autre type de demande adressée à l'Adiam ? Difficile

de répondre à sa place... mais, le constat est là, ce soutien lui paraît inaccessible.

\*

L'enquête a également permis de recueillir les représentations des rappers sur les institutions culturelles, le rapport à l'accompagnement ou, plus largement, la demande de soutien. Cette dernière est vécue sur le mode de l'échec auprès de ceux qui chaque année se voient exclus de la sélection. C'est le dispositif départemental Starter, qui est le plus souvent cité, car il concerne potentiellement plus de groupes. Shaini, à peine trente ans, manager d'un rapper et d'un DJ beauvillésois, qui a fondé une association et une entreprise d'évènementiel, reproche au Combo de ne pas programmer ses artistes. Il est persuadé que le personnel du Combo 95 exerce une fonction de conseil auprès des salles qui sont membres de ce réseau. Il peut-être en effet difficile de comprendre que cette association est composée de salles de spectacle mais que le personnel qui anime ce réseau n'est pas lui programmeur ou conseil à la programmation, et ce d'autant plus que le réseau, tout du moins le personnel qui anime ce réseau organise un festival. Qui plus est, le poids de l'un des membres de l'association dans le jury du dispositif Starter n'est pas négligeable. Vu d'un peu loin, c'est-à-dire du point de vue de l'utilisateur potentiel, comment avoir cette connaissance fine de l'organisation du réseau entre ses membres et son personnel ? La présentation que ce manager nous fait de ses candidatures infructueuses auprès du dispositif Starter et de l'association Combo 95 nous montre le malentendu, qui est en partie cause de ressentiment. Nous rencontrons le même type de discours et de sentiment chez un rapper d'une commune de la Plaine de France, Dr Gray, il a vingt-six ans à la date de l'entretien. Commercial de formation, il vient de quitter son emploi pour se consacrer à un projet d'école musicale, avec comme capital, ses quinze années d'expérience. Voici ce qu'il nous livre lors d'une observation :

*On se sent isolé. Dans l'institution culturelle qui pourrait nous aider ? On n'est jamais face à la bonne personne, ça pousse à travailler chacun de son côté. Aucune demande de subvention ou de soutien auprès de l'Adiam ou du Combo n'a abouti. [...] On s'est toujours senti tous seuls, quand il a fallu sortir des disques, des concerts... On a pu faire le 100 Contests, car un régisseur de studio, Philippe, a entendu qu'il y avait un désistement, alors que ça faisait trois ans qu'on postulait et que je venais d'envoyer un courrier de contestation selon lequel il faudrait qu'ils s'expliquent sur leurs critères de sélection. [...] Pour notre premier CD on aurait aimé qu'on nous dise qu'il y a une antenne, qu'on nous guide vers les radios, les revues. Quand je vais à l'Adiam et que je leur dis que je sors mon album et que je leur demande ce qu'ils peuvent faire pour moi, on me répond : « Acheter l'officiel de la musique. » Mais est-ce qu'il y a quelqu'un qui peut faire la passerelle, même dans les magazines rap, on veut pas parler au rapper, mais à l'attaché de presse ou au manager. Et le manager, le label ? Les petits rappers n'en ont pas, ou alors s'ils en ont, il n'a pas de meilleur réseau que moi. [...] Ce qui serait bien c'est qu'une personne m'appelle parce qu'elle est déjà organisée et qu'elle me*

demande de quoi j'ai besoin : par exemple pour les collages d'affiche, elle pourrait me dire où aller [coller]. Je pourrais être aidé par une plus grosse structure qui travaillerait avec moi. Regarde ici, [le studio privé dans lequel se déroule la discussion], c'est un lieu de vie, j'ai Nico [un saxophoniste, rencontré grâce aux ingénieurs du son du studio, avec qui il commence une collaboration] et tout le monde est gagnant. (Dr Gray, Studio Impulse, vendredi 9 juin 2010)

Le rappeur se positionne comme un usager face à un service public, qui juge illégitime que certains administrés soient mieux servis, mieux écoutés, que d'autres. L'accumulation des échecs et la prise de conscience de la lenteur de son apprentissage causé par son statut d'autodidacte, voire son statut de rappeur, semble proportionnelle aux attentes vis-à-vis des institutions culturelles. Comme si la frustration et le sentiment d'injustice se transmuiaient en exigences. Les années de travail n'ont pas été récompensées et un sentiment de désillusion perce dans le ton de ce rappeur. On verra qu'il entreprend malgré tout un projet pédagogique ambitieux pour palier les lacunes institutionnelles dont il estime avoir pâti. Un rappeur de la même génération bien qu'un peu plus âgé, Bloky, tient un discours similaire sur certains points : la désillusion. Sa dernière production est un maxi – car il ne peut pas assumer celle d'un album pour l'instant – son titre « Si j'tiens l'coup » est éloquent, la pochette encore plus : une corde rompue, qui évoque un suicide par pendaison.

Outre le sentiment d'échec, Dr Gray soulève un autre point quant aux institutions culturelles : le temps. Selon lui :

*Quand t'es dans la musique, t'es toujours un peu dans l'urgence, tu peux pas te permettre les délais liés aux demandes de subvention. Ça devient de la procédure pour la procédure. L'idéal ça serait un emploi ou un soutien pour aider au développement d'artistes. (loc. cit.)*

Il est rejoint sur ce point par Jean, plus âgé, 42 ans, qui à l'époque de l'entretien travaille dans la restauration rapide. C'est un ancien rappeur qui se consacre aujourd'hui à la promotion du rap, via le développement d'artiste. Il a également été organisateur d'évènement au sein de l'association Event D, mais a baissé les bras face à la logique institutionnelle, voici ce qu'il en dit dans l'entretien qu'il nous a accordé :

*- Event D je suis resté trois ans, Event D après j'ai fui quoi [il rit] j'ai dû faire trois ans ! C'est dur ! C'est... c'est... dur de, ça aurait été plus facile si Event D avait eu ses propres moyens financiers. À partir du moment où tu dois travailler avec une ville – tu vois, je critique pas les villes dans leur politique – mais je dis c'est vachement long, c'est vachement long. Moi, je me souviens quand on a fait Rapstar, le premier concert qu'on a fait, si on avait attendu le financement de la ville, on aurait pas fait Rapstar. On a financé de nos poches et c'est comme ça qu'on a fait le premier concert, parce que si on attendait le financement de la ville on aurait jamais fait le truc quoi. Donc c'est dur, des fois t'as l'impression d'avoir un mur en face de toi : il faut argumenter, ré-argumenter. C'est dur.*

- Donc tu fuis ce mode de fonctionnement soumis à l'agenda des mairies, en tout cas d'institution qui fonctionne à un autre rythme.
- Voilà, à un autre rythme et d'institution dont on a l'impression que... elles ne sont pas assez sur le terrain, elles se rendent pas compte, elles sont décalées par rapport à la réalité je crois. Je crois que c'est ça.
- Qu'est-ce qui te fait dire qu'elles sont décalées par rapport à la réalité ? Comment ça se manifestait ce décalage ?
- Ce décalage par rapport à la réalité, comment on peut le traduire... comment on peut le traduire... Déjà, déjà on peut le traduire dans les budgets qui sont alloués aux événements hip-hop. Moi j'ai remarqué que [quand] tu voulais organiser un événement hip-hop, si tu voulais compter sur les financements de la ville, ce sont des financements... Sérieusement, ce sont des cacahuètes. C'est-à-dire que si demain tu amènes un projet que tu as budgétisé [...] 15 000 [euros], et bah on va te donner 2000 euros et le reste tu te démerdes. Et pour moi c'est un décalage par rapport à la réalité, parce que quand on veut faire les choses bien, il faut donner les moyens aux gens. Il y a des associations qui sont là, elles savent, ce sont des associations de terrain, qui savent mieux que ceux qui sont dans les institutions, et qui savent que quand on veut faire quelque chose, surtout dans le milieu du hip-hop, qui cible une population, quand on veut faire les choses bien, il faut aussi qu'on mette les moyens pour les faire. Ce qui n'est pas le cas. (Jean, association 2H Prod, café, Cergy, 24 mai 2010)

Ainsi, même l'obtention d'un soutien n'est pas synonyme de réussite. Chacun des artistes ou des organisateurs ou managers semble envisager son unique point de vue. L'idée d'une compétition entre associations demandeuses de subventions ou de soutiens n'apparaît qu'au sujet du dispositif Starter, où l'échec est expliqué par l'ostracisme que subit le hip-hop. Même un membre d'un groupe qui a bénéficié de ce soutien se présente d'emblée comme étant un cas particulier : un groupe de rap qui a pu bénéficier de Starter (discussion de terrain, membre du groupe disloqué ETC, MJB, Villiers-le-Bel, 2 septembre 2010).

Par ailleurs d'autres rappers sont ignorants des aides publiques : Ekoué, ancien rappeur cergysois amateur, qui entreprend un travail de production et de management, découvre l'existence de la possibilité d'être subventionné en contactant la revue municipale afin de valoriser son entreprise de monter un label (Ekoué, association Décibels, café, Cergy, 22 mai 2010). Cette ignorance semble même parfois « cultivée ». Alors que nous interrogeons Jimmy, rappeur beauvillésois de 25 ans sur sa connaissance des soutiens publics, il nous répond qu'il n'est pas au courant et qu'il n'est pas du genre à aller « miauler » (pleurnicher). Toutefois, il estime que la mise en place de studios publics c'est déjà bien, si on donne les clés à des gens confirmés. Admettons, mais confirmé par qui ? Aux yeux de ce rappeur, c'est l'assentiment du monde du rap qui compte plutôt que celui de la mairie. Il se verrait volontiers tenir ledit studio.

Néanmoins, s'il dit ne pas aimer « miauler » auprès des institutions, Thierry, son associé a fait une demande de subvention auprès de la SACEM. (Jimmy, groupe MacBeez, entretien2, Maison de la jeunesse, Villiers-le-Bel, 2 septembre 2010). Il y a soutien et soutien, donc.

Au total, bien qu'il n'y ait pas un nombre important de soutiens spécifiques, nous pouvons noter une grande méconnaissance des dispositifs ou des procédures, et plus largement du monde administratif (ce qui, loin s'en faut, n'est certainement pas l'apanage des rappers).

## 2. Le rôle joué par les studios

Quand le service culturel dispose de studios de répétition et d'enregistrement, ils participent plus ou moins au parcours du rappeur. Parmi les villes enquêtées, douze proposent un studio. Dans sept cas, le studio relève uniquement du service culturel, dans quatre cas, uniquement du service Jeunesse. À Sarcelles, les habitants disposent de deux studios municipaux, l'un est lié au conservatoire municipal, l'autre se trouve au sein d'une maison de quartier (le second est rudimentaire en comparaison au premier, qui peut lui-même paraître élémentaire au regard d'un studio professionnel).

Le studio est un lieu d'apprentissage privilégié. En quoi enregistrer en studio marque une étape dans la formation d'un rappeur ? Tout d'abord, il se trouve dans un cadre professionnel, cet aspect professionnel est très visible (pour la plupart des studios qui dépendent des services culturels) du fait de l'équipement technique omniprésent, de l'espace insonorisé : on pénètre dans un lieu rare et spécialisé. Le jeune rappeur va entendre sa voix de manière différente, il va l'accorder à une bande-son, sous le contrôle d'un professionnel. L'ingénieur du son d'une salle de spectacle de l'agglomération cergysoise nous explique :

– Et qu'est-ce qu'ils ont appris puisqu'ils étaient disponibles ?

– *Déjà à enregistrer, parce que quand on n'a pas l'expérience, mais ça s'apprend. Apprendre à doubler ses voix, apprendre à différencier un couplet d'un refrain avec l'aide de la spatialisation de la voix, avec l'aide justement qu'il y ait un copain qui puisse backer<sup>28</sup> par exemple, mettre du relief à leur voix. Et tout de suite là, ils se disent : « Ah ça se rapproche plus de ce que j'écoute. » Alors bien sûr on n'y est pas, mais ça les a aidés à comprendre et maintenant, quand ils vont réécouter, ils vont se dire : « Ah là c'est backé, toute la voix est doublée ! Ah tiens là, c'est marrant, ils ont tout mis à droite et à gauche ! » Voilà. Et ça, ça les fait progresser pour la prochaine étape.*

– Du coup, étant donné qu'ils arrivent avec leur bande-son toute faite, le travail il se fait que sur la voix ?

---

28 Backer une voix consiste à redoubler certains mots, voire la totalité de la phrase.

– Oui, mais on se rend compte aussi des défauts de la bande-son. On peut en discuter, ça leur donnera encore un nouveau réflexe pour la prochaine fois.

– Et c'est quel type de défaut ?

– Là c'est un autre exemple, c'est un jeune, qui vient, tu sens qu'il est motivé, il me fait : « Voilà, je voudrais te faire écouter mes instrus, c'est mon cousin qui les fait. » Et on a été les écouter et je lui ai demandé : « Comment il fait ses instrus ton cousin ? » Et le gamin il fait tout au casque. Donc Bien sûr le rendu au casque n'est pas le même que sur enceintes. Donc je lui ai expliqué : « Voilà pourquoi ça c'est hyper fort parce que au casque ça prend pas la même dimension ». Donc il est reparti et je pense qu'après il voit ça avec son cousin. [...] Et moi après c'est un plaisir de les guider quoi. Et là pour le coup c'est gratuit par exemple, c'est un service ! [...]

– OK, donc ça leur sert à quoi du coup l'enregistrement ?

– Bon, là, pour les jeunes en question, c'était vraiment un moyen de voir où ils en étaient, de prendre conscience de leurs qualités et aussi de leurs défauts. Pour d'autres, tu te dis des fois que ça sert à rien, juste [de] se dire qu'ils ont enregistré. Maintenant tu peux aller à l'encontre de... tu peux leur dire : « Revenez dans un mois ». Ça, ça m'est arrivé de leur dire. Après y en a qui ont vraiment envie de faire écouter à leur copain, juste pour le fun. Parce que après, en une heure, ça coûte 20 euros de l'heure, si ils sont quatre, ça fait 5 euros chacun, faut pas non plus se leurrer, c'est pas excessif, quoi. (Marc, ingénieur du son, studio J<sup>29</sup>, 8 avril 2010)

Ces séances vont contribuer, petit à petit, à l'aider à déterminer ce qu'il veut, musicalement. Lors d'une observation d'une séance d'enregistrement dans un autre studio de l'agglomération, un rappeur modifie la fin de son morceau, une fois qu'il a pu s'entendre au casque. L'enregistrement peut donc influencer sur la composition du morceau (observation, studio B, 11 juin 2010). Par ailleurs, le musicien a pu demander son avis au régisseur. Nous avons pu observer ces échanges dans le studio privé, Les Galettes et mesurer à quel point un ingénieur du son peut intervenir et contribuer ainsi à former des rappeurs. Il s'agit en l'occurrence d'un groupe qui réalise son deuxième album, il s'est offert les services d'un studio professionnel afin d'être conseillé :

Patrick (l'ingénieur) travaille les backs (voix qui double la voix principale sur certains mots) en essayant des effets (saturation, écho...). Il explique aux musiciens le choix de l'effet saturé dans les backs ainsi : « pour donner une couleur plus rock ». Il propose également quoi backer, puis de doubler (entièrement) le refrain. Sur un passage ternaire, Vincent dit qu'il apprécie et ajoute « un peu de jazz ». Les deux autres rappeurs, ceux qui ne sont pas en cabine d'enregistrement, acquiescent.

---

29 Cf. II. A. 2. « L'accès au studio » (grille qui recense les différents studios publics ou subventionnés enquêtés)

On passe au morceau (troisième morceau du premier rappeur entré en cabine), Vincent lui dit que sa diction, « ça allait », mais il lui propose de prendre une voix plus grave, en lien avec le propos du texte. L'un des chanteurs intervient pour dire qu'on sent qu'il manque un peu de souffle. L'ingénieur dit qu'on peut découper la prise pour que ce soit plus pêchu, en même temps, ça va bien avec le sens du texte. Il réécoute et suggère de faire la deuxième partie en droppant (découpant la prise de son). Il a l'impression que la voix est différente, il écoute les yeux fermés puis lui dit de refaire le passage plus éloigné du micro. (Enregistrement Green origin, Les Galettes, Herblay, samedi 10 juillet 2010, 9h15-14h30)

Pour ce deuxième album, le groupe se montre plus ambitieux, ils disent vouloir « passer au cran supérieur ». Ils vont investir environ 5000 euros dans cet album et le passage en studio qui constitue le poste principal (environ 3200 euros). L'un des ingénieurs du son du studio I nous disait même faire le mixage « à la place » des rappeurs débutants, en intervenant parfois beaucoup sur l'arrangement musical, par exemple face à une bande-son déséquilibrée en termes de basses et d'aigus (Gabriel, ingénieur du son, Studio I, agglomération cergysoise, 14 avril 2010).

L'accès aux studios et aux conseils de leur régisseur et ingénieur peut donc être un élément de formation clé pour les rappeurs amateurs, notamment quand ils démarrent. Cela leur apporte les conditions d'une réflexivité et d'un retour professionnel. On verra qu'un second usage de ces studios présentant un excellent rapport qualité-prix, est la production de *street albums*<sup>30</sup>, autrement dit d'albums destinés au quartier, au lycée, au groupe de pairs, à internet. Ces enregistrements sont ainsi à la source d'un autre type de retour, la réaction du « public », pouvant encourager le jeune rappeur à poursuivre son investissement dans la musique. Ce cas de figure vaut pour les rappeurs les moins expérimentés que nous avons rencontrés, ou bien cela correspond à leurs premiers pas, tels qu'ils nous les ont racontés, comme par exemple Ibra (Sannois, café, 24 mai 2010). Enfin, les studios vont être un lieu de rencontre, un microcosme où règne une ambiance hip-hop, du fait de la présence des rappeurs, elle peut être source d'inspiration comme nous l'a confié ce dernier (*loc. cit.*).

### 3. Les salles de concert subventionnées

Tout comme les actions Jeunesse étaient parfois mises en œuvre sur le terrain par des maisons de quartier ou bien par des associations hip-hop prestataires, la gestion des salles de concert se partage elle aussi entre une régie municipale, comme à Cergy, à Vauréal, à Garges, à Sarcelles, Villiers-le-Bel, Gonesse, Argenteuil, etc., et une délégation de service public, comme à Sannois. Dans les deux cas de figure, le directeur de la salle respecte une charte ou

<sup>30</sup> Les *street albums* sont des disques vendus de la main à la main, ils peuvent relever du professionnalisme quand ils sont associés à un *street marketing* (*affichage sauvage*), à une diffusion chez les disquaires et toucher toute une région, voire plusieurs ; ils peuvent également ne pas dépasser la sphère du groupe de pairs, au sein du quartier ou du lycée.

un cahier des charges, qui peut varier avec le changement de municipalité. Par exemple, à Cergy, suite aux dernières élections municipales de 2008, les élus ont exigé plus de « black music » dans la programmation de la salle de musiques actuelles afin de mieux « refléter » la population de la ville (Chargé de mission « musiques actuelles », ville de Cergy, 12 mars 2010, mairie de Cergy) ; tout comme la nouvelle équipe municipale de Sannois a demandé à ce que l'EMB, la salle musiques actuelles de la ville, soit plus tournée vers la population locale, alors que l'équipe précédente avait plutôt exigé que les directeurs fassent rayonner la salle régionalement, ce à quoi ils s'étaient attachés (discussion de terrain, Combo 95, Cergy, 3 septembre 2010).

Nous l'avons vu, les salles de concert subventionnées peuvent proposer des scènes ouvertes et de l'accueil studio. Ces premières étapes passées, on pourrait penser que le parcours du rappeur amateur, en voie de professionnalisation inclut une date plus légitime et plus gratifiante qu'une scène ouverte. La première partie d'un groupe tête d'affiche, que ce soit en son nom ou bien en featuring, devrait constituer un but, si l'on s'en tient aux règles du jeu du monde du spectacle. Or les rappeurs interviewés semblent soit accorder peu d'importance aux « dates », soit être indignés et révoltés par la difficulté à en trouver. En effet, pour faire une première partie, il faut qu'il y en ait une seconde. (Nous y reviendrons dans la seconde partie : sous quelles conditions devient-on rappeur ?).

Quel intérêt y a-t-il à faire une première partie dans une salle de concert spécialisée ? Selon la *doxa* professionnelle, c'est-à-dire selon le manuel du bon développeur d'artiste, tout apprenti manager aura intérêt à associer une date de concert à :

- la promotion du disque de son artiste (cela va des allusions à l'album sur scène, à la présence d'un stand dans le hall de la salle, en passant par la vente de produits dérivés, le principal étant, en théorie le spectacle musical lui-même) ;
- un travail de diffusion : en invitant les programmeurs, les médias, les tourneurs, les maisons de disque ou les soutiens publics potentiels à venir écouter et voir son artiste, en les rencontrant pour leur vendre le projet artistique ;
- avoir préparé en amont une plaquette de diffusion qui synthétise les arguments de vente du manager.

Bref, à faire de cette date un investissement censé faire avancer la carrière de l'artiste. Faire la première partie d'un groupe reconnu, c'est potentiellement entrer dans le catalogue de son tourneur, voire être repéré par son manager.

Pourtant cet aspect semble négligé, voire ignoré par les rappeurs interviewés. Lorsque je demande au groupe Mac Beez, qui a bénéficié d'un succès d'estime en figurant très jeune sur des compilations de rappeurs professionnels, s'ils ont tourné et où, l'un des rappeurs a du mal répondre, il ne se souvient plus des noms des lieux. Il faut dire que leur palmarès n'est pas très

glorieux : aucune salle professionnelle à leur actif. Samedi 19 juin, le groupe Sexion d'assaut , (première partie de NTM au Parc des Princes cette année) était en show case dans le Val d'Oise, dans la discothèque le Grisy apple à Grisy-les-Platres. L'affiche fait rire mon collègue enquêté. Vu de loin, cela pourrait tenir de la blague. Pourtant, le show case en boîte de nuit n'est pas rare chez les rappeurs, nous retrouverons ce même groupe le 13 juillet dans une boîte de nuit des Deux-Sèvres, La Hacienda. Il y succédera à Bisso na bisso. En septembre dernier c'était Booba<sup>31</sup> qui s'y produisait. On connaît le rôle des boîtes de nuit dans l'histoire du hip-hop francilien<sup>32</sup>. Toutefois, on peut se demander pourquoi accepter une date dans une obscure discothèque des Deux-Sèvres quand on remplit le Zénith de Paris et que sa « mixtape » est en deuxième position des ventes d'albums en France (derrière Mickael Jackson) à sa sortie en juin (en 51ème position la semaine du show case)<sup>33</sup>.

Si la légitimité ou au contraire l'illégitimité (pour le dire en des termes peu sociologiques, utilisons les catégories employées par certains acteurs du champ culturel : le « talent » ou encore « le niveau ») ne permettent pas d'expliquer à eux seuls le lien entre les groupes de rap et les salles de concert de musiques actuelles, nous pouvons nous tourner vers la diversité stylistique du rap, du genre « rap ». Une analyse des programmations des salles de concert musiques actuelles nous permet d'affiner cette corrélation et un rapport de causalité éventuel. En 2010, nous avons repéré cinquante-cinq dates de concert programmant des musiques hip-hop en Val d'Oise dans l'agenda constitué par le Combo 95. Se retrouvent dans cet agenda principalement des salles de concert publiques ou subventionnées, deux cafés-concerts sont les exceptions qui confirment la règle. Nous l'avons complété très brièvement avec les observations que nous avons réalisées (cf. annexe 2). Sur les cinquante-cinq dates, qui s'étalent de janvier à octobre, vingt-trois ont lieu dans une salle de concert, neuf dans une structure pour la jeunesse et onze dans un café-concert. Les autres ont lieu en plein air (fête de la musique), dans un gymnase, une salle des fêtes ou en boîte de nuit. À peine la moitié des dates ont lieu dans une salle professionnelle. Par ailleurs, si l'on consulte l'agenda de deux salles qui se positionnent clairement sur les musiques actuelles dans le département, l'une programme quatre dates hip-hop, l'autre deux. Notons que pour avoir une base de données suffisante nous avons inclus le trip-hop, la chanson-rap, le jazz-rap et le slam.

Nous avons rencontré le cas d'un groupe de slam, avec au micro, François, un ancien rappeur réputé dans le cercle des clasheurs, puis dans les tournois de slam. Le cas de ce groupe nous intéresse ici dans la mesure où il bénéficie d'un soutien du champ culturel. Quelles sont les

---

31 <http://www.lhacienda.net/post/2010/06/27/Section-d-Assaut-en-live-!!> (consulté le 5 juillet 2010)

32 José-Louis BOCQUET et Philippe PIERRE-ADOLPHE, 1997, *Rap ta France. Les rappeurs français prennent la parole*, Paris, Éditions J'ai lu, 255 p. ; Isabelle KAUFFMANN, 2007, *Génération du hip-hop. Danser au défi des assignations*, thèse de sociologie, Université de Nantes, 502 p.

33 <http://www.ledisqueenfrance.com/fr/pag-256595-Albums-nouveautés.html?cid=294468> (consulté le 5 juillet 2010).

caractéristiques de ce groupe ? Comment s'est-il formé et comment a-t-il eu accès à une programmation dans deux des quatre salles de concert « musiques actuelles » du département ?

François, le slameur, est repéré en 2007 par l'élu à la Culture de sa ville alors qu'il chante dans un festival qui programme du hip-hop. Il se souvient que l'adjoint à la Culture après l'avoir entendu est venu lui dire : « on veut te soutenir, ne t'engage pas dans autre chose car on veut t'accompagner. » Étant donné les moyens proposés, il pense travailler avec des musiciens, notamment le bassiste Blast, qu'il voyait aux soirées slam. C'est un musicien professionnel qui ne fait plus de bénévolat et qui a pu être rémunéré grâce au soutien du dispositif Cross over obtenu par le groupe. Lors de l'observation d'un concert du groupe, le 12 mars 2010, on peut voir sur scène un chanteur, accompagné d'un batteur, d'un bassiste, d'un technicien lumière. Il bénéficie également d'un soutien administratif de la part de bénévoles d'une association hip-hop de l'agglomération cergysoise qui tiennent un stand de CD et de tee-shirts dans le hall de la salle.

Le dispositif Cross over est l'action la plus aboutie qu'on a pu observer grâce au cas du groupe monté autour de François. Elle a permis d'opérer dans son cas une avancée considérable en termes de professionnalisation. Elle nous permet à nous de repérer les apprentissages et les conditions de pratiques jugées nécessaires par la profession. Notons enfin que François a décidé de travailler avec des musiciens, d'une part ; et que d'autre part, il ne rappe plus, ce n'est d'ailleurs pas en tant que rappeur qu'il a été repéré, mais en tant que slameur. Ces deux points font écho à ce qu'un rappeur responsable d'une association prestataire pour les services Jeunesse municipaux constatait. L'ingénieur du studio J évoque aussi ses craintes à ce sujet :

*Ici le slam ça marche beaucoup, mais pour moi c'est une complète régression musicale, si tu veux, c'est de la poésie, mais qu'on en fasse de la musique... [...] C'est étonnant que ce soit rattaché à la musique. Ce que j'ai peur, c'est que le rap s'identifie trop au slam pour exister, alors que le rap, c'est de la musique. (Marc, ingénieur du son, studio J, agglomération cergysoise, 8 avril 2010)*

Compte tenu du contexte cergysois, cette accélération de la reconnaissance de François par les salles de diffusion subventionnées ou municipales ne tiendrait-elle pas également à ce tournant stylistique autant qu'à l'accompagnement reçu ? Le rappeur s'est d'ailleurs vu proposer un accompagnement une fois slameur.

\*

En conjuguant les différents services offerts dans différentes villes du département, on obtient un accompagnement complet, qui peut correspondre au parcours d'un rappeur, si tant est qu'il

accepte d'abandonner son beatmaker pour un band et les *punchlines*<sup>34</sup> pour la poésie, ce que fit François. Toutefois, il s'agit d'un cas particulier, les rappeurs professionnels ou semi-professionnels que nous avons rencontrés ont rarement eu affaire aux services Culture, si ce n'est en spectateurs ou bien en organisateurs d'évènement, ou alors de manière ponctuelle (comme lauréat d'une bourse du Conseil général, par exemple). Ils sont par contre plus familiers des services Jeunesse, tout du moins, ils l'ont été. En effet, l'articulation entre ces différents accompagnements, notamment quand il s'agit de passer de services Jeunesse au champ culturel est très peu travaillée par ces deux secteurs.

## II. Dans un réseau hip-hop

La plupart des rappeurs rencontrés ont partie liée avec les services publics, notamment les services Jeunesse. Par contre, tous n'ont pas de réseau hip-hop. Ceux qui ont bénéficié d'une socialisation au rap la plus marquée sont ceux qui ont pu fréquenter très tôt un ou plusieurs rappeurs semi-professionnels, voire professionnels, les éléments structurants d'un parcours professionnel, notamment les studios et les radios, semblent alors avoir agi « naturellement ».

### A. Des proches déjà socialisés au rap

Les rappeurs les plus marqués par cette socialisation sont les membres du groupe MacBeez, Jimmy, l'un des deux membres, a pour frères des rappeurs professionnels. Il commence à rapper à onze ans. Il a été familiarisé au rap très jeune, il bénéficie d'*autres significatifs*, c'est-à-dire d'adultes dont il est proche physiquement et affectivement et auquel il peut s'identifier (ce sont souvent les parents qui jouent ce rôle)<sup>35</sup>, qui sont rappeurs. Il se souvient avoir passé des soirées à faire des *freestyles*<sup>36</sup> dans des caves de Sarcelles. Cette socialisation précoce peut favoriser un goût et un sens pratique du rap, c'est-à-dire savoir quoi faire et comment le faire sans avoir à réfléchir, et sans avoir eu conscience de l'apprendre. Il a également le bon âge au bon moment : onze ans en 1998, l'année de la création du Secteur Ä. Il apparaît la même année sur une compilation réalisée par un rappeur professionnel de cette maison de disque. En 2000 il fonde le groupe MacBeez avec Thierry. Ce sens du réseau et l'accès aux rappeurs professionnels, Jimmy le travaille avec Thierry, en produisant une reprise des « standards » du rap, qui les amènera à rencontrer ceux qu'ils considèrent comme des maîtres et qu'ils

---

34 Les *punchlines* sont les phrases qui retiennent l'attention par leur côté spectaculaire formel ou (si possible, et) sémantique.

35 Thomas BERGER et Peter LUCKMANN, 1986, *La construction sociale de la réalité*, Paris, Méridiens Klincksieck, p. 180-184

36 Un *freestyle* est une improvisation, plus souvent, collective. C'est une forme structurante de la pratique du hip-hop.

souhaitent reprendre : de Rockin squat à Diam's, ils balaient la palette des « grands » du rap français. Mais c'est sans l'aide des frères de Jimmy qu'ils parviennent à rencontrer ces vedettes du rap français. Ce dernier nous décrit ce travail en termes de « chasse à l'homme », qu'ils accomplissent en se rendant dans l'émission *Planet rap*, sur la radio Skyrock, en obtenant des numéros de téléphone grâce à des personnes des maisons de disque, ou bien en se présentant dans le studio du groupe avec leurs sons, comme par exemple pour IAM. L'ambition de ce jeune groupe est motivée par le fait que, pour Jimmy, il s'agit d'autant plus de faire ses preuves que la famille compte déjà deux stars. Récemment, ces deux rappers se sont constitués en société, ils travaillent aujourd'hui avec une chargée de diffusion et une manageuse.

Le parcours d'Ibra, vingt-cinq ans, le jeune rappeur de Sannois, permet de repérer un autre type de conditions de pratique : il apprend à rapper dans sa chambre. Qu'est-ce qui le motive à pratiquer le rap ? Ce jeune homme a l'occasion de voir des amis de son père rapper, dans le cadre d'improvisations, de clashes, dans des halls. Si son père ne rappe pas lui-même, la pratique est inscrite dans un univers familial, qui peut structurer la socialisation primaire, celle qui, selon Berger et Luckmann, est ancrée le plus profondément dans l'identité de l'individu. De surcroît, très tôt, dès l'âge de quinze ans, il a l'occasion de rencontrer un rappeur semi-professionnel, ami de son frère : Fily Rockefeller. Ce dernier a l'opportunité d'entendre Ibra rapper et il s'y intéresse. Il lui propose de l'accompagner en studio, en spectateur, puis en featuring. Fort d'un premier morceau, Ibra fonde un groupe avec trois amis – il vient d'entrer au lycée. Cette année, il a fondé une association et au printemps il a pu trouver un manager (Ibra, Sannois, 24 mai 2010).

Troisième cas de figure, Chafik, jeune rappeur sarcellois de vingt-trois ans. Le début de son parcours présente des points communs avec celui d'Ibra : il fait ses premiers pas à quatorze ans, dans sa chambre, en s'entraînant à rapper sur un morceau instrumental. Ses grands frères écoutaient du rap (Ministère A.M.E.R., la Fonky Family...). Il se consacre également au rap à l'école, pendant les cours qui l'ennuient. Toutefois, à la différence d'Ibra, Chafik bénéficie de la présence d'amis avec qui il improvise, avec qui il s'entraîne à rapper. Ensemble, ils passent des nuits blanches à faire des freestyles (improvisations et joutes collectives par passage alternatif). Autre aspect qui le distingue d'Ibra, Chafik compose. C'est la fréquentation d'un ami, qui lui donne un synthétiseur, qui l'amène à s'exercer. Il dispose de plus d'un jeu vidéo qui lui permet de composer. Il s'achètera ensuite un logiciel spécialisé, Reason, qu'il apprend à utiliser avec un ami. En 2004, il auto-produit son premier album et le fait presser à 1500 exemplaires. Le parcours de rappeur de Chafik est très tôt marqué par la présence des amis et du groupe de pairs. En 2005, à l'âge de 16 ans, il participe à un collectif composé de douze rappers : Atomize. Les étapes de ce parcours divergent notamment du fait de l'environnement social du

rappeur et d'une compétence supplémentaire : la composition. En 2009, il signe un contrat de licence avec une maison de disque indépendante lyonnaise, en 2010, un contrat d'artiste. Il a également l'occasion d'enregistrer au studio Blacksound, mais, contrairement à ce que nous avons pu observer en studio ou entendre de la bouche d'ingénieurs du son, selon Chafik : « c'est toi qui manage l'ingé son sur le mixage. » (Chafik, café, Sarcelles, 8 juillet 2010).

Nous avons choisi de présenter ces trois rappeurs dont le parcours est très tôt marqué par la présence du rap dans la famille, dans le quartier, au sein du groupe de pairs et qui aujourd'hui sont entourés de personnel administratif, soit au sein de leur association, au sein de leur société, ou parce qu'ils ont signé un contrat d'artiste. Toutefois, les deux groupes auto-produits ne vivent pas de la musique, ni leur manager ou chargée de diffusion.

## **B. Le rôle socialisateur des studios privés et des radios**

À peine a-t-il commencé à rapper qu'Ibra se trouve plongé dans le milieu rap professionnel, en effet, Fily l'emmène dans un studio parisien renommé où Lunatic a enregistré. Peu de temps après, Fily lui propose de rapper sur son album. Ibra s'en sort grâce aux observations qu'il a pu faire en tant que spectateur. Dans la foulée, Stereoneg, un groupe à la frontière entre Sannois et Ermont, lui présente, à lui et trois amis avec qui il rappe, un beatmaker, qui leur fait trois instrus. Le groupe naissant sort un quatre-titres enregistré dans le même studio du XIII<sup>e</sup> arrondissement parisien. Conseillé par Fily Rockefeller leur album est masterisé dans le studio nantais Master Lab system, connu dans la profession pour ses offres « mastering-pochette-pressage-SDRM », pour des tarifs défilant toute concurrence. Ils le vendent de la main à la main dans leur lycée. Parallèlement, leur *mentor* se charge d'en déposer dans les Fnac à Châtelet, La Défense et Lille. Ils ont fait presser 1000 disques, ils vont en vendre 700, le reste sera donné à des radios : Génération 88.2, IDFM 98 (Enghien) et une radio belge. Fily Rockefeller en donne dans les radios où il passe, notamment à DJ Mars (du label indépendant Time Bomb).

Ce temps passé en studio est pour Ibra source de socialisation : il y acquiert la façon dont il convient de rapper en studio. On peut observer le même mode d'apprentissage chez Xavier de Raï-Moossa : qui dit apprendre en « regard[ant] les autres groupes faire » (Xavier, maison de quartier, Villiers-le-Bel, 16 avril 2010). Ibra prend également goût au fait d'écrire son texte en studio, c'est pour lui une source d'inspiration grâce à l'ambiance qui y règne. Par ailleurs, l'ingénieur du son du studio d'Épinay racheté par le rappeur L.I.M. lui apprend l'usage de Cubase à l'occasion d'une séance. Le processus de socialisation n'est pas qu'apprentissage, il repose notamment sur un processus d'identification aux adultes dont on est proche étant enfant, toutefois cette dimension affective de la socialisation caractérise certains champs

professionnels, comme l'art<sup>37</sup>. Même si Ibra est déjà adolescent quand il rencontre Fily, l'identification à ce jeune homme, ami de son frère qui s'intéresse à lui et l'aide à avancer rapidement dans la pratique du rap, est un facteur non négligeable dans sa trajectoire.

Ibra fréquente d'abord les radios dans le but de promouvoir son premier disque, par un simple dépôt. Pour son deuxième disque, il va intensifier ce travail de promotion. En 2004, il commence à enregistrer un album, il écrit cinq-six titres, le groupe enregistre deux et se dissout. Entre 2006 et 2008, il distribue alors des maquettes dans des radios : Skyrock, Génération 88.2, Fréquence Paris Plurielle, l'émission rap de la radio cergysoise RGB, *Hot 95*, radio IDFM à Enghien, une radio située à Persan, une aux Mureaux et enfin une en Belgique. Cette tournée des radios lui fait rencontrer des gens du milieu.

La trajectoire d'Ibra nous permet également de découvrir des liens entre studio et médias dans la socialisation d'un jeune rappeur : alors qu'il accompagne Fily qui va rapper pour une mixtape, il rencontre le producteur qui est en train de monter l'émission *Freestyle Hip hop session* sur Canal 93, une chaîne locale. Il est ensuite invité à plusieurs reprises à participer à cette émission. Il y croise Soprano (rappeur marseillais professionnel) et fait un freestyle avec lui, il lui laisse sa maquette. Il croise à nouveau Soprano avec la Swija (le groupe de son petit frère) à Skyrock, il leur propose alors de faire un featuring sur son album.

### C. Studios, radios et réseau de sociabilité

En 2009, Ibra enregistre son premier album, il est toujours seul, enfin pas tout à fait : sur un album de dix-sept titres, il y a quinze featuring, chacun avec un groupe ou un rappeur différent. Sur les quinze rappeurs, cinq sont valdoisiens : trois sont de Villiers-le-Bel, un de Saint-Ouen-l'Aumône, un de Franconville ; quatre sont des rappeurs de Marseille ; trois sont de Seine-Saint-Denis, un des Hauts-de-Seine, un des Yvelines et un du Val-de-Marne. Comment a-t-il connu ces collègues ? Les rencontres en radio ont donné lieu à trois featuring ; celles en studio à deux ; un *open mike* (ou micro ouvert) aura également permis l'une de ces collaborations ; les autres sont issues de connaissances communes qui elles-mêmes étaient liées à une rencontre à Skyrock (Alpha 5.20 – qu'il connaît avant de rapper –, Soprano, Stereoneg et Fily Rockefeller) ; enfin, l'un des rappeurs est son frère (qui s'est donc mis à rapper après Ibra).

Une telle équipe complique la planification des enregistrements. Au point d'en empêcher un, en effet, il aurait dû faire un featuring avec Soprano qui n'a pas pu avoir lieu pour des raisons d'emploi du temps. Au total, il lui faudra un an et demi pour caler l'ensemble des dix-sept enregistrements.

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 232.

La socialisation c'est donc aussi le fait de créer du collectif<sup>38</sup>, de faire corps. Le cas de Rodrigue, ancien rappeur et producteur de Sarcelles illustre lui aussi cet aspect-là. Après s'être essayé au deejaying, il décide, en 1994, de se lancer dans la production de rap avec deux amis. Il achète sa première table de mixage composée de quatre pistes, il enregistre au Rec studio, un studio municipal alors géré par la MJC de Sarcelles. Mais il se rend compte en écoutant des mixtapes, qu'ils n'ont « pas le niveau ». En 1995-96, ils vont enregistrer leurs morceaux dans le studio de Moda (ex-Ministère Amer), Porte de la Villette. Il y croise beaucoup de groupes. Lui vient alors l'idée de faire des mixtapes, il s'y met en 1996. En 1997, il développe ce projet et voyage en France à la rencontre des groupes, c'est ce qui fera notamment le succès de la première compilation qu'il co-produit (il ne rémunère pas ses artistes) l'année suivante (Rodrigue, entretien1, studio E, Sarcelles, 16 avril 2010).

Les collaborations appelées featuring relèvent, dans le cas d'Ibra ou de Rodrigue, de la solidarité : Ibra comme Rodrigue n'auraient jamais pu réaliser ces productions s'il leur avait fallu rémunérer et défrayer tous les artistes collaborateurs pour le temps passé en studio. D'après Ibra, tout le monde fait ainsi, on serait alors dans une économie du don contre-don, artisanale. Ces collaborations se prolongent parfois sur scène, toutefois, parmi les rappeurs rencontrés, seul Blocky, a bénéficié de ce type de solidarité dans un contexte professionnel, alors qu'il avait quitté le Val d'Oise pour la Seine-Saint-Denis. Cela est peut-être lié à la faible programmation du rap dans le département du Val d'Oise.

\*

Nous avons pu commencé à déconstruire la boîte noire de l'« environnement propice » et détailler le passage du réseau personnel au marché du disque, en l'occurrence c'est bien l'articulation de différents facteurs qui permet d'expliquer la progression de certains rappeurs :

- la famille : des grands frères rappeurs professionnels ou bien un ami du grand frère,
- le groupe de pairs : quand on rappe avec son entourage, ses camarades d'école et du quartier,
- le quartier : répéter dans les locaux d'habitation (chambres et caves),
- le secteur du disque : être invité sur une compilation professionnelle, dans un studio professionnel, au sein d'un groupe professionnel.

---

<sup>38</sup> C'est tout du moins la définition que Georg Simmel, père de la sociologie, lui donne, Georg SIMMEL, 1999 (1908), *Sociologie. Études sur les formes de la socialisation*, Paris, PUF, coll. « Sociologues », p. 44.

## **D. La production**

### **1. L'auto-production**

Nous avons rencontré trois types de producteur : les rappeurs qui s'auto-produisent, dans ce cas de figure (Ibra, MacBeez) il s'agit en fait de co-production puisqu'on a affaire à des collaborateurs qui ne sont pas rémunérés. Il y a alors très peu de division des tâches. On est à la fois :

- artiste,
- producteur,
- éditeur discographique,
- distributeur,
- chargé de presse (en organisant soi-même ses passages radio)

### **2. La division des tâches**

Quatre producteurs rencontrés, deux Sarcellois, un Beauvillésois et un Cergyssois, se sont tournés vers la production, non pas par défaut, ce serait un point de vue misérabiliste, mais parce qu'ils présentaient des dispositions plus fortes pour la création de réseau et l'organisation plutôt que la pratique du deejaying, ou du rap. C'est le cas de Rodrigue et de Malik, habitants de Sarcelles et d'Ekoué, producteur cergyssois. Ces dispositions viennent des rencontres plus ou moins fortuites (Malik), de ce qu'elles permettent d'apprendre et des retours négatifs quant à la pratique du rap (Ekoué). Ces producteurs sont tous amateurs dans la mesure où ils n'en vivent pas. Nous n'avons pas pu rencontrer d'anciens membres de la maison de disque le Secteur Ä, mais ce que les acteurs hip-hop sarcellois ou Beauvillésois interviewés en disent, c'est qu'« ils n'ont aidé personne » (rappeur et animateur sarcellois, entretien, maison de quartier Sarcelles, 9 avril 2010). Admettons, mais indirectement, la présence de cette maison de disque indépendante dans la ville de Sarcelles a d'une part fait des émules, elle a d'autre part permis, par ricochet, à certains de bénéficier d'une renommée sarcelloise. Malik, à la fin des années 1990, mesure cette renommée lorsqu'il va en soirée à Paris, ou bien lorsqu'il part en vacances. Quand il dit qu'il vient de Sarcelles, il perçoit la réputation de sa ville dans la réaction de ses interlocuteurs, au point de partir en vacances avec un tee-shirt arborant son

origine sarcelloise.

### 3. Le rôle d'internet

Comment peut-on devenir producteur de rap quand on est fonctionnaire territorial, qui plus est, à la voirie ? Malik va s'appuyer sur une première expérience de compilation sur cassette et sur internet. Disposant de peu de temps et malgré tout déterminé à agir pour faire valoir le rap sarcellois, il ouvre une page Facebook intitulée, « Sarcelles 100 % », il tente d'y recenser tous les groupes de Sarcelles qu'il parvient à identifier sur internet. Il y inclut des vidéos et des photos et invite les rappeurs sarcellois à se manifester. Il en a recensé une trentaine et décide en janvier 2010 de produire une compilation éponyme de cette page internet. Fort de son expérience passée d'adepte du hip-hop, il voulait que le disque sorte en juin, pour les vacances, accompagnée de tee-shirts promotionnels. Il n'y a pas réussi et le projet devrait aboutir en septembre 2010, pour la rentrée scolaire.

\*

Pour conclure sur ce troisième espace de pratique, on peut noter que les parcours de rappeurs soutenus au sein du secteur rap se sont dotés plus rapidement d'une personne morale et de collaborateurs chargés de l'administration et de la promotion de leur carrière. Deuxièmement, les trajectoires des trois cas de figure développés sont quasiment sans lien avec l'action publique. Ibra nous confie avoir été programmé une fois à l'EMB, dans le cadre de scène ouverte et s'y être rendu deux fois en tant que public. Chafik s'est lui fait programmer quatre fois dans le centre culturel municipal de Sarcelles. MacBeez est plus familier de la Maison de la jeunesse de Villiers-le-Bel, il a également tenté une fois une demande de soutien auprès de la mairie de sa ville. Au regard de ces liens épisodiques, le capital social, ou « carnet d'adresse » au sein du monde du rap semble ne pas s'accorder avec un soutien public. Seul Bloky a pu tirer parti de cette double affiliation. Plus âgé que les autres il a commencé le rap il y a quinze ans et la durée de son parcours nous permet d'affirmer qu'il n'a pas pu se professionnaliser en tant que rappeur, bien qu'il soit toujours, en tant que directeur d'une association qui a développé des ateliers pour la Jeunesse, un professionnel du rap. Dans un champ professionnel où règne la précarité, que ce soit en vivant de ses droits ou bien de ses cachets, au sein de l'industrie du disque ou bien dans le monde du spectacle, la multiplicité des casquettes semble à long terme, un moyen de pouvoir pérenniser son emploi et stabiliser ses revenus. Dans cette perspective, on peut poser l'hypothèse que ce constat n'est pas propre au monde du rap.

\* \* \*



# **PARTIE II**

## **SOUS QUELLES CONDITIONS PRATIQUE-T-ON LE RAP ?**



Dans cette partie, nous chercherons à décrire les différents types d'obstacles rencontrés par les acteurs du rap. Si les étapes clés d'une carrière semblent être liées, nous l'avons vu, au soutien au sein du champ artistique, et aux liens entre secteur Jeunesse, secteur culturel et monde du rap, les contraintes propres à ces univers vont en fait devenir des obstacles pour certains rappers, à travers les difficultés à travailler avec les institutions culturelles ou bien dans l'absence de réseau au sein du monde du rap.

## I. Les effets de la politique du rap

L'intervention de l'action publique dans la production musicale se présente principalement de deux façons : un soutien à la production (prêt de locaux, mise à disposition de studio, résidence, subvention) et à la diffusion (programmation, résidence pour la mise en scène, subvention). Dans la Val d'Oise, nous l'avons vu, les salles de concert et les studios sont soit municipaux, soit en délégation de service public. Dans les deux cas de figure, les fonds publics alimentent le fonctionnement de lieux qui ne sont pas autonomes. Ces aides publiques font que les programmeurs sont plus ou moins amenés à respecter des injonctions municipales.

Ces soutiens ne s'adressent donc pas forcément au rap : ils peuvent concerner les « musiques actuelles » (usage des studios d'enregistrement publics, subvention du Conseil général – via l'Adiam –, programmation dans les salles spécialisées « musiques actuelles » en régie municipale ou bien en délégation de service public) ; ils peuvent s'adresser à la jeunesse (subvention de l'ex-direction départementale de la Jeunesse et des sports – ministère de la Jeunesse et des Sports décentralisé en département –, subvention d'un service Jeunesse d'une mairie, festival ou tremplin organisé par le service Jeunesse) ; ils peuvent cibler les quartiers dit « sensibles » (politique de la ville), ou encore les artistes (subvention de la Direction régionale des Affaires culturelles – ministère de la Culture déconcentré en région) ; etc. Non seulement ces soutiens ne sont pas créés dans le but de soutenir le développement du hip-hop, mais de plus, ces soutiens sont limités, leur allocation est donc soumise à condition. Autrement dit, ces aides sont bien moins nombreuses que le nombre des artistes qui souhaiterait en bénéficier : cela entraîne une sélection parmi des musiciens selon différents critères, qui prennent leur sens en fonction du type de soutien (jeunesse, ville, etc.).

Cette situation a des effets directs sur l'accès aux soutiens publics. D'autre part, le soutien public, *a fortiori*, la municipalisation d'une salle de spectacle a des effets directs sur la programmation que peuvent y faire les directeurs artistiques. Enfin, on verra dans un second temps que la genèse de la catégorie d'action publique « musiques actuelles » a également des effets sur la position marginale du hip-hop dans certains lieux subventionnés ou publics.

## A. L'accès aux soutiens publics

### 1. Les subventions

#### a. Savoir adresser une demande aux autorités concernées

– Il faut pouvoir identifier l'existence d'une subvention : par exemple, Ekoué, le producteur amateur cergysois, déjà mentionné, ne pensait pas pouvoir obtenir une subvention, car selon lui, « [il] n'aidai[t] pas mais produisai[t] » (Ekoué, entretien, café, Cergy, 22 mai 2010). En effet, en tant que producteur-manager, il envisage son travail comme celui d'un entrepreneur et il espère pouvoir générer des bénéfices de cette activité dans le futur. Quand il découvre le journal municipal *Cergy ma ville*, c'est dans cet état d'esprit d'entrepreneur, qui veut donner une visibilité à son activité, qu'il contacte les journalistes. Ces derniers se rendent compte qu'Ekoué est très impliqué dans le tissu associatif local, qu'il se rend souvent à RGB (radio associative cergysoise) : ils décident de faire un article sur son action et lui conseille de faire une demande de subvention. Face à « l'attitude bienveillante de la mairie » (*loc.cit.*), Ekoué se lance dans cette nouvelle démarche. Toutefois, il ne veut pas « attendre » des institutions, il ne souhaite pas qu'un sentiment de dépendance le freine dans son entreprise.

– Il s'agit également d'identifier l'interlocuteur : Dr Gray pointe du doigt ses relations difficiles avec l'administration dans ses démarches de rappeur auto-produit. Ils s'identifient au genre rap, par opposition à « ceux du rock, [qui], s'ils vont dans des salles de concert ou des institutions, ils sont compris. [Alors que les rappeurs] ou bien, ils ne sont pas compris, ou ils se font balader » (Dr Gray, Studio Impulse, 9 juillet 2010). Le terme « balader » revient chez d'autres interlocuteurs, habitants de la ville de Sarcelles. Un rappeur, un beatmaker et un ancien producteur témoignent de leur difficulté à trouver un interlocuteur au sein du service culturel de la mairie, ce qu'ils interprètent comme étant une tactique d'évincement du rap. (Entretiens des 9 et 16 avril, Sarcelles).

– Le rappeur doit ensuite respecter le calendrier : Nabil élu à la Culture d'une municipalité et ancien rappeur nous explique que :

- Dans les services d'une mairie, il y a une grosse inertie, [...] Y a deux jeunes qui ont créé une

association [...], eux voulaient faire un spectacle hip-hop et dans la démarche de demander à la ville, eux ne sont pas rentrés dans les créneaux, dans les temps [...]. Donc du coup [la mairie leur répond] : « Ah bah vous étiez pas dans les temps, pas dans les cases et tout ça. » [...] Donc là en tant qu'élu, c'est là que j'interviens en disant : « Bon OK là ils sont entrés dans les cadres, ils ont pas su tout seul entrer dans les cases, on les a pas accompagnés, il est temps de les accompagner. » [...]

- Et qu'est-ce qu'ils demandaient, eux, qu'ils auraient pas obtenu si t'étais pas intervenu ?

- Ah ils demandaient toute la maison de quartier, ils demandaient : « La clé et on se débrouille ! Bon dans une semaine, donnez-moi la clé et on fait tout ! » C'est ça qu'ils demandaient. Bon du coup, ils ont pas trop aimé les services [municipaux]. Concrètement, c'est ça, y a la bonne volonté, mais la méthode, ils connaissent pas trop la diplomatie. Souvent c'est ça, même dans les groupes de rap : « Ouais, ils programment pas, vas-y, y en a marre. J'prends le micro et vas-y on l'fait ! » Donc du coup je leur ai expliqué : « Bon écoute, y a des démarches à faire, va voir tel animateur de la maison de quartier, il va t'accompagner, nous le service Culture on paie les vigiles, on va mettre des animateurs, y aura de la publicité au niveau de la ville aussi. » Voilà, que ce soit accompagné quoi. (Nabil, agglomération cergysoise, 10 mai 2010)

Ce que l'élu à la Culture décrit comme de la diplomatie et le respect des procédures va de paire avec des délais.

– Savoir formuler sa demande constitue un exercice qui fait que le soutien échappe à certains.

(1) bien que la procédure pour obtenir les bourses de l'Adiam 95 ou de la SACEM soit décrite comme étant simple par les professionnels des institutions, la démarche n'est pas vécue ainsi par les artistes, un rappeur se plaint de ne pas les avoir obtenues (cf. Dr Gray). Pour Bloky, c'est compliqué d'obtenir une subvention de la SACEM, car il faut produire les factures, preuves qui permettent d'être remboursé. Or quand on est une petite association sans moyen c'est impossible (Bloky, Cergy, 11 mars 2010).

(2) faire une demande sur dossier signifie savoir formuler ce qu'on attend des pouvoirs publics, et ce qu'on s'imagine qu'ils attendent de nous. Savoir faire entendre sa demande : identifier et maîtriser les moyens de communication (au sens large du terme : le sociolecte, le jeu des valeurs, l'écrit, la prise de parole dans des réunions publiques...) suppose un rapport à l'écrit spécifique.

Qu'est-ce qui fait que ces conditions deviennent des obstacles ? C'est le fait qu'il s'agisse de compétences réelles mais pourtant invisibles et donc impensées. Des agents, notamment à la DDJS, ont bien conscience du rempart que peut constituer la production d'un dossier alors qu'un projet qu'ils estiment riche pourrait en bénéficier. En 2003, nous avons interviewé une cadre de la DRDJS à Nanterre, sur le sujet. Elle regrettait que des associations rompues aux

techniques de constitution de dossier obtiennent des subventions sans projet consistant, alors que des associations, hip-hop, par exemple, porteuses d'un projet riche, se trouvaient refoulées ou bien découragées du fait de cette contrainte administrative. Bien qu'elle ait pu aider quelques associations, cela était à ses yeux dérisoire compte tenu du nombre de projet laissés aux portes du soutien public. Jean-Eudes, animateur dans une association de prévention, fondateur d'une association d'enseignement des pratiques hip-hop et récemment associé dans un studio privé, nous raconte ainsi que c'est grâce à l'intervention d'un agent de la DDJS qu'il a pu obtenir une subvention de 1000-1500 euros, reconduite plusieurs années (Jean-Eudes, association de prévention, Plaine de France, 13 avril 2010).

*b. Savoir réaliser le projet imaginé*

Réaliser le projet imaginé grâce à la subvention obtenue exige un savoir-faire que des artistes en herbe ne maîtrisent pas forcément. C'est par exemple la gestion de la subvention qui peut arrêter l'entreprise, ou bien la cohésion du groupe et le partage des tâches.

*c. Ceci peut supposer pour les rappeurs rencontrés, un « militant » côté institution*

On a vu le cas du slameur François repéré par un élu. Le groupe Rimeurs d'Elite de Villiers-le-Bel, a effectivement bénéficié du soutien d'une maison de quartier de la ville et de l'élu à la Culture, pour sa candidature au dispositif Starter (entretien animateur maison de quartier Villiers-le-Bel, 16 avril 2010, entretien élu à la Culture, Villiers-le-Bel, 2 septembre 2010).

*d. Les accompagnements et autres formes de promotion*

Ces soutiens se trouvent eux-mêmes conditionnés par les représentations de leurs maîtres d'œuvre, et les représentations que les agents hip-hop se font de ses maîtres d'œuvres. Voici comment un producteur valdoisien, actif au début des années 2000, perçoit les membres du Combo 95 de l'époque :

*Moi quand j'allais au Combo 95, j't'assure, les mecs, ils avaient tous des longs cheveux, ça voulait pas dire qu'ils étaient obtus, mais il s'est avéré qu'ils étaient obtus, fermés aux autres genres musicaux. Ils arrêtaient à peine le regard parce qu'ils connaissaient un peu Bob, parce qu'ils savent que si on fait un concert de reggae, y a pas trop de problèmes dans leur salle. Mais les autres genres [il prend un ton condescendant, pour imiter les membres du Combo 95 dont il relate les propos] : « Ouais le Rn'B, ils savent pas chanter, ta ta ta ta ta, ouais c'est quoi ces rappeurs avec leur bande là ! » et ça se moque, ça se moque. Mais c'est eux qui ont les postes stratégiques... (Rodrigue, studio E, Sarcelles, 1er avril 2010)*

Par contre, il nous dit être proche de l'ancien chargé de mission Musiques actuelles de l'Adiam, Que dit l'ancien producteur sarcellois, à propos de cet ancien chargé de mission :

*Il s'appuyait sur le savoir-faire des gens, par exemple j'ai fait des conférences sur le hip-hop grâce à l'Adiam, notamment à la maison de quartier Watteau, pour l'université. J'ai même été appelé par d'autres départements (Plaisirs, 78). Car il avait la volonté de mettre les différents jeunes au même niveau. L'Adiam était présente aux concerts de Sarcelles. Quand il y avait un concert, il se déplaçait. (Rodrigue, studio E, Sarcelles, 21 mai 2010)*

L'action de ce même chargé de mission est évoquée par un autre régisseur de studio : il nous dit que c'est grâce à lui qu'il a pu obtenir ce poste de régisseur. Deux régisseurs, anciens membres du hip-hop était donc en collaboration ponctuelle avec ce chargé de mission et le présente de manière très positive. Or l'un des fondateurs du Combo 95 nous indique au contraire son désaccord avec ce chargé de mission :

*Le Combo a été fondé pour faire contrepoids aux institutions, à l'Adiam, pour défendre les musiques actuelles, parent pauvre de la culture. [...] Je n'étais pas en phase avec le chargé de mission « musiques actuelles » de l'Adiam, le développement des musiques actuelles n'était pas pris en compte par les institutions. (fondateur Combo 95, agglomération cergysoise, 15 mars 2010)*

La mise en place d'une compilation par l'Adiam 95 suscite également des réactions chez l'ancien producteur aujourd'hui responsable d'un studio :

*Avant y avait les compilations de l'Adiam, tu sais les compilations de l'Adiam. Et bah moi j'ai envoyé des groupes, y avait jamais de groupes de rap de sélectionnés. À l'époque je proposais des groupes, y avait quasiment aucun groupe de rap d'acceptés, parce que dans la sélection on était plein à voter, j'étais tout seul à lever la main, les autres ils étaient dix. À la fin j'y allais plus, ça servait strictement à rien. Encore une fois tu pars perdant, alors tu lâches l'affaire. (Rodrigue, studio E, Sarcelles, 1er avril 2010)*

## **2. L'accès aux studios publics**

Nous avons enquêtés treize studios, soit parce que des rappeurs s'y entraînaient, soit parce qu'il s'agissait de structures du Combo 95, l'un des commanditaires de l'étude. Tous ces studios accueillent des rappeurs, c'est pour cela que nous les avons sélectionnés.

Parmi eux, onze relevaient d'une municipalité, soit parce qu'ils sont en régie directe (1), soit parce qu'ils sont intégrés dans une structure municipale : salle de concert (2), conservatoire de musique (2), maison de quartier ou pour la jeunesse (4), association subventionnée (MJC ou association de prévention) (2). Au total, cinq relevaient de la Culture, six, de la Jeunesse.

Comment y sont accueillis les jeunes rappeurs ? Malgré ce statut public ou para-public, ces studios ne sont pas aussi accessibles pour les rappeurs qu'on pourrait le penser. Nous pouvons les répartir sur un axe, dont l'un des pôles pourrait être qualifié d'ouverture au hip-hop, l'autre,

de fermeture au hip-hop. Les positionnements possibles sur cet axe dépendent de différents facteurs que nous n'avons pas toujours pu élucider. Toutefois, l'histoire du lieu et l'analyse du discours des personnes concernées nous permettent de commencer à éclaircir ces différences de positionnement.

*a. Posture éducative et jugements de valeurs*

L'ouverture se manifeste *a minima* par une fréquentation de fait par les rappeurs, chanteurs de Rn'B, ragga dancehall, etc. Neuf sont dans ce cas. Certains studios, étant identifiés négativement par les rappeurs, font repoussoir et dirigent malgré eux les rappeurs vers le studio d'une ville voisine.

Deux cas opposés sont intéressant à noter dans l'agglomération cergysoise : l'un, où les rappeurs sont rares (cinq groupes depuis janvier) et viennent de manière ponctuelle ; l'autre, où les rappeurs représentent un quart des inscrits, soit dix sur quarante, et viennent sinon régulièrement, au moins de manière répétée.

Le premier studio se trouve dans les locaux d'une salle de concert. Depuis quelques années, elle a fermé ses portes aux rappeurs, dit-on localement (agents de services culturels et membres d'associations culturelles de l'agglomération rencontrés). Le studio se trouve ainsi dépendre de la programmation de la salle, identifiée « rock ». Combien paît-on l'heure de studio d'enregistrement ? Vingt euros. Quel discours tient l'ingénieur du son au sujet des rappeurs qui utilisent le studio ? Des propos parfois jugeants, notamment en termes artistiques et moraux : ces rappeurs doivent d'autant plus apprendre le sens du rythme (en comparaison avec leurs homologues du rock ou du reggae) que cette musique se fonde sur le rythme et non la mélodie. Pertinents ou pas d'un point de vue artistique, ces propos dénotent une vision misérabiliste quant à certains rappeurs amateurs (toutefois, cet ingénieur peut tenir le même discours à propos d'autres amateurs). Plus spécifiquement au sujet des rappeurs, il estime qu'ils doivent « s'ouvrir » aux instruments, sous-entendu les instruments habituels dans les courants qui découlent du jazz et du blues (rock, funk, reggae), la guitare électrique, la guitare basse et la batterie – les platines n'étant pas considérées ici comme un instrument (les amateurs concernés n'en utilisent pas de toute façon). Les platines sont perçues comme étant « limitées » notamment parce que cet ingénieur, ancien musicien professionnel, licencié ès musicologie, compare une paire de platine à un ensemble d'instrument. Alors que nous lui demandons ce qu'il conseillerait à de jeunes rappeurs qui souhaiteraient se professionnaliser, il me répond :

*élargir son horizon musical pour apprendre le rythme, ce qu'un deejay ne peut faire que de matière limitée car il n'a que deux bras (il faudrait Birdy nam nam). (Marc, ingénieur du son, salle de spectacle, studio J, 8 avril 2010)*

Toutefois, le raisonnement ne tient pas tout à fait, puisque n'importe quel instrumentiste ou percussionniste n'a que deux bras, et on peut penser que selon cet ingénieur, n'importe quel groupe composé d'un rappeur accompagné d'un seul instrument serait limité. Le parcours de cet ingénieur du son, ancien musicien professionnel et licencié de musicologie permet de comprendre qu'il évalue le rap à l'aune de courants de musiques dominants au sein des musiques actuelles. Grignon et Passeron désignent le fait d'envisager un genre artistique en fonction de ses manques de « misérabilisme »<sup>39</sup>. Cette perspective est le propre des acteurs qui sont les tenants de courants artistiques établis. On observe donc un déplacement des inégalités entre genres musicaux. Alors que les musiques populaires et juvéniles étaient jusque dans les années 1980 ignorées par les institutions culturelles, l'action de rockeurs dits « indépendants » (sous-entendu, des grandes maisons de disque), sous le ministère Lang porteur de l'idée de démocratie culturelle, a permis de créer une nouvelle catégorie d'action publique : les « musiques actuelles ». Cette action avait notamment pour but de réduire les disparités de traitement entre musique dite « savante » ou « bourgeoise », c'est-à-dire légitimée par le ministère de la Culture, et les musiques qui ne l'étaient pas encore<sup>40</sup>. Or on retrouve aujourd'hui des discriminations au sein même de la catégorie d'action publique des musiques actuelles.

Outre ces critiques esthétiques, l'ingénieur regrette certains comportements. En effet, moralement, ces rappeurs présentent en plus l'inconvénient de ne pas être motivés : ils viennent en bande, ne sont pas assidus et consomment parfois des drogues (légales ou pas) dans la cabine.

Le second studio présente un premier avantage du point de vue d'un rappeur (et de n'importe quel autre usager), cela revient deux fois moins cher que dans le premier studio. Par ailleurs, ce studio pourrait être confronté à des problèmes moraux similaires, mais le régisseur ne tolère pas ces attitudes, au point de ne pas accepter dans le studio ceux qui ne font pas de musique. Les musiciens paient à l'avance leur séance : on évite ainsi les désistements (fréquents par exemple dans le studio H). De plus, nous n'avons entendu aucun jugement de valeurs vis-à-vis de la musique faite par les « clients ». L'un des ingénieurs dit avoir réussi à apprécier la spécificité de composition dans le rap, l'aspect nouveau pour lui qui a été formé de manière académique au piano, licencié de musicologie (Gabriel, studio I, agglomération cergysoise, 14 avril 2010)

Par ailleurs, dans certaines structures, le régisseur ou l'animateur a pu être choisi expressément pour ses liens avec le hip-hop : sa connaissance du genre musical et de la population pratiquante. D'après l'ingénieur du son du studio B, à deux occasions des rappeurs

---

39 Claude GRIGNON et Jean-Claude PASSERON, *Le savant et le populaire... op. cit.*

40 Cf. Philippe TEILLET, « éléments pour une histoire des politiques publiques en faveur des musiques amplifiées »... *op. cit.* et Jérôme GUIBERT, *La production de la culture... op. cit.*

sont venus de Gonesse et de Garges pour enregistrer. Pendant l'interview, un rappeur vient réserver un créneau, il est nouveau et vient de Cergy, c'est un ami qui lui a parlé du studio. On peut penser que le bouche à oreille et la réputation plaident en faveur d'un studio qui accueille les rappeurs, voire qui a une « oreille » pour le rap (ingénieur du son responsable du studio B, entretien, 8 avril 2010). Cela peut être perçu comme une denrée rare dans l'agglomération cergysoise. Soulem, un rappeur de Cergy, explique le fait qu'il vienne ici pour enregistrer par le fait que les régisseurs « sont habitués, à force » de travailler avec des rappeurs (Soulem, entretien, jardin public, Cergy, 3 septembre 2010). Ils auraient acquis, sur le tas, une oreille pour le rap. Le jugement inverse est adressé au programmateur de la salle dite « fermée » au rap par un collègue, chargé de production dans une salle « musiques actuelles » d'une autre ville du département, qui nous dit de lui qu'il n'a aucune oreille pour le hip-hop (discussion de terrain, 6 avril 2010).

Cette salle a pourtant par le passé accueilli les groupes de rap amateurs de sa ville. Comment expliquer ce revirement ? Lors de l'entretien que le programmateur nous a accordé le 18 mars 2010, il évoque l'histoire de la structure, qui était autrefois rattachée à la Jeunesse et qui aujourd'hui a pour tutelle le service Culture. Elle commence de plus à acquérir une reconnaissance nationale dans le réseau des musiques actuelles. Dans cette perspective d'ascension, la légitimité à diriger artistiquement une salle de concert, obtenue, sur le tas, en ayant à faire ses preuves peut être plus longue à acquérir, voire toujours à conquérir. C'est ce que Pierre Bourdieu nomme l'effet de titre, selon lequel, les détenteurs d'un capital culturel obtenu en autodidacte sont toujours tenus de faire leurs preuves parce qu'ils valent ce qu'ils font, alors que pour les détenteurs de titres ce qu'ils font valent ce qu'ils sont<sup>41</sup>. Cette position peut conduire à éviter les collaborations avec une population qui, selon ce programmateur, dans cette ville est prise en charge par une association de prévention spécialisée. L'investissement dans le champ artistique a pu à un moment donné devenir incompatible avec l'investissement dans le champ de l'éducation, ne serait-ce qu'en termes de temps.

Dans les studios D, E, H et I, nous avons noté une posture morale de la part des régisseurs ou animateurs, semblable à celle du régisseur du studio B. Cette attitude éducative se rencontre donc à la fois dans les structures qui relèvent de la Jeunesse ou bien de la Culture. De fait, le travail d'accueil des rappeurs amateurs est un travail éducatif. Si le régisseur ne dispose pas de cette compétence, il risque de ne pas pouvoir effectuer son travail d'accompagnateur musical ou technique. Ce fut le cas dans le studio municipal H. Le régisseur actuel nous raconte son arrivée :

*- Il y avait un ancien régisseur... comme c'est une fréquentation un petit peu dure, ici, il a dû*

---

41 Cf. Pierre BOURDIEU, *La distinction. Critique sociale du jugement de goût*, Paris, Minuit, 1979, p. 22-23

démissionner parce que ça ne lui convenait pas, je crois. C'est vrai qu'on n'a pas un public facile, parce qu'il n'y a pas eu d'encadrement. Comme c'est public, dès que c'est public, on a tous les droits, on vient squatter, on fait ce qu'on veut, et puis... Donc moi, quand j'ai repris ça, c'était un petit peu désorganisé, donc j'ai dû batailler durant cinq-six ans pour remettre tout en ordre. Parce que c'était un peu du n'importe quoi, comme les jeunes ils ont, en venant en groupe, ils ont un moyen de force, donc ça a influencé un peu, même au niveau de l'anarchie ici. Donc à mon avis, un moyen de calmer les esprits, c'était de changer de régisseur, car lui il était plus indulgent, il ne se préoccupait pas de sécurité. Il était pris dans l'engrenage. Quand c'est privé, on peut pas se permettre de faire ça, ici c'est deux euros soixante-dix, à l'époque c'était quinze francs, vous vous rendez compte ! Ils prenaient même des réservations et ils ne venaient pas. Ce qui est anormal. Donc moi je suis venu réagencer tout ça et maintenant ça tourne plus dans l'esprit d'un studio de répétition, avec agenda, prise de rendez-vous et accompagnement de projet, si ils se sentent prêts. Parce qu'ici, c'est plus une passion, qu'une vocation de musicien : on va commencer, après on va faire un album, on va se structurer. Non. [...]

- Comment vous vous y êtes pris pour remettre de l'ordre ?

- J'étais bénévole dans un studio au Blanc-Mesnil au préalable, donc je les ai fréquentés pendant huit ans et moi-même j'ai été dans le mouvement hip-hop, donc je connais très bien l'état d'esprit qu'il faut avoir, et même si on est euphorique, il y a toujours le respect qui prévaut [...] ici on peut pas se permettre de faire comme si on était entre potes ou dans un hall, c'est une école avant tout, c'est comme si tu emmenais ton petit frère ou ta petite sœur à l'école, donc tu vois bien qu'il faut quelques règles. [...] Je les ai influencés lorsqu'ils viennent ici ils se comportent d'une certaine façon. Déjà, interdit de fumer, avant ici c'était un fumoir ! Interdiction de fumer et de boire, de cracher, de mettre des détritrus au sol, il y avait un peu de tout. On avait un peu de tout, peut-être pas ceux qui chantent, mais ceux qui les accompagnent. Ils ont fini leur travail, donc c'est un défouloir de venir ici voir leurs potes, donc du coup... Même restreindre le nombre d'invités qui squattent leur répétition. Donc prévenir au préalable : « Vous venez à combien ? ». Je vous donne deux micros parce que vous êtes deux à vous inscrire, le reste, je les connais pas. [...] Si vous venez toujours en bande ça pourra pas fonctionner, parce qu'il y a toujours du relâchement, la rigolade, des trucs comme ça. Même si vous voulez pas faire d'album, au moins le faire sincèrement et puis tranquillement, sans être influencé par l'entourage qui souvent les pénalise en fait. et ça, souvent les groupes de hip-hop quand ils viennent, faut les encadrer tout de suite. Dans les autres groupes ça se passe bien, parce que ils sont un peu plus âgés déjà, et puis ils sont un peu plus au courant de comment ça se passe dans une salle de répétition. [...] J'ai dû faire toute une éducation pendant cinq ans, batailler, batailler. J'ai même pris des coups pour ça. Oui, je me suis fait agressé, je remettais les choses en ordre, vu que j'étais seul, ils en ont profité, ils étaient en bande, c'était des jeunes que je ne connaissais pas du tout. Même si j'étais pas du quartier, j'aurais jamais cru qu'ils feraient ça, pas les rappeurs hein, leur entourage. (régisseur, studio H, 10 juillet 2010)

Comment supporter de telles conditions de travail ? Le studio J qui accueille peu de rappeurs (cinq groupes ont fréquenté ce studio cette année) ne tient pas ce rôle éducatif. Il constate ces comportements, les dénonce, mais ne les interdit pas. Ou plutôt l'interdiction se fait sous forme d'un quasi évincement des rappeurs, de manière subtile car difficilement objectivable, repérable, mais il est bel et bien réel puisque des rappeurs de la ville se tournent vers la commune voisine.

*b. Des barrières invisibles*

Les barrières invisibles décrites dans le point précédent au sujet des subventions peuvent également agir dans l'accès à un studio. Pourtant un régisseur de studio, semble avoir saisi de manière pratique ce type d'obstacle :

Alors que j'arrive au studio, deux jeunes filles viennent d'entrer, c'est leur première venue, elles avaient envie d'enregistrer un morceau. Le responsable les accueille car pour leur première rencontre il ne veut pas leur demander de revenir en prenant rendez-vous et de saper leur envie, d'entrer dans des conditions administratives qui échappent selon lui aux adolescents. Par contre, il va leur préciser qu'elles vont devoir s'inscrire et formuler un projet en lien avec cette activité d'enregistrement. (note d'observation, studio E, entretien du 1er avril 2010)

Dans deux des communes où les régisseurs parviennent à travailler avec les rappeurs alors que les studios relèvent du secteur culturel, ces régisseurs sont critiqués par leur supérieur qui occupe l'échelon hiérarchique intermédiaire entre le régisseur et la direction des Affaires culturelles. Le niveau de leur accompagnement ne serait pas à la hauteur, dans un cas de figure on reproche à la personne de ne pas être porteur de projet, de ne pas proposer d'accompagnement de qualité suffisante (discussion de terrain, agent d'institution culturelle, 7 octobre 2010), dans l'autre cas on critique le niveau des prises de son ou des mixages (discussion de terrain, agent d'institution culturelle, 12 avril 2010). Dans ce cas, précisons d'une part que le régisseur est le seul emploi permanent du studio, qui tourne grâce aux stagiaires, alors que théoriquement quatre postes sont prévus, d'autre part, que ce studio est fréquenté principalement par des amateurs, comme tous les studios publics ou parapublics. De manière moins directe, le travail d'un animateur d'un troisième studio relevant de la culture fut critiqué, comme étant un travail à la chaîne (discussion de terrain, 8 avril 2010). Ces critiques effectuées par des agents de différentes institutions culturelles évoquent un amalgame qui est fait entre rappeurs et amateurs. Nous y reviendrons.

Les studios publics ou subventionnés enquêtés								
	Emplacement	Statut	Activité	Styles musicaux	Responsable et animateur	Recrutement (des rappers)	Discours sur le rap et les rappers	Articulation jeunesse-culture
A	Au coeur d'une cité HLM, au sein d'une maison de quartier	Municipal animé par une association aubventionnée	Répétition et enregistrement	Rap, Rn'B, ragga dancehall...	Ingénieur du son municipal et ancien musicien semi-pro	Le quartier et parfois la cité HLM voisine	La musique peut être un moyen de s'en sortir, pour les jeunes qui ont du talent	structure éducative mais l'animateur a des contacts avec des pro. (Tiken Jah Fakoli)
B	Dans un quartier pavillonnaire, au sein d'une salle de spectacle	municipal	Répétition et enregistrement	Rap = 40 %	Ingénieur du son et ancien musicien semi-pro	Ville, ville voisine et plus rarement l'agglomération	Enregistrent beaucoup et très tôt, ne répètent pas	Structure culturelle, mais action éducative (morale et artistique) de fait
C	Dans un quartier pavillonnaire, juste avant un vaste quartier où sont concentrées les différentes cités HLM de la ville	Associatif et municipal (à qui appartient le matériel ?)	Répétition et enregistrement	Rap	Animateur jeunesse, beatmaker et producteur semi-pro (possède un studio privé)	Les cités HLM voisines	Moyen d'éduquer les jeunes et de les valoriser	Structure éducative/animateur culturel : discours artistique et éducatif
D	Au coeur d'une cité HLM, dans une maison de quartier	Municipal	Enregistrement	Rap	Deux animateurs jeunesse (fonctionnaires) beatmaker et toaster semi-pro.	Le quartier	Relation unilatérale et pressée, ne travaillent pas	Structure jeunesse mais discours artistique (cf. animateurs musiciens semi-pro.)
E	Face à une cité HLM, local propre bien qu'associé à l'école de musique municipale	municipal	Enregistrement	Rap, Rn'B, ragga > rock	Responsable culturel, fonctionnaire, ancien rappeur et producteur semi-pro	La ville	Le rap d'aujourd'hui est nul, pas de niveau, doivent avoir un projet	Structure culturelle, qui accueille des amateurs, critiquée par supérieur (musicien semi-pro.) sur plan techniques d'enregistrement
F	Au sein d'une maison de quartier	municipal	Répétition via enregistrement	Rap >	Un animateur, fonctionnaire	Les cités HLM de la ville	Pas normatif sur le plan artistique, le rap est un moyen éducatif, mais exigeance	Structure jeunesse, éducative
G	Au sein d'une maison de la jeunesse	municipal	Répétition et enregistrement	Rap, Rn'B >	Animateurs Jeunesse, fonctionnaires, anciens musiciens semi-pro.	Les cités HLM de la ville	Discours éducatif : il faut les amener à écouter de la variété. Le rap manque d'instrument, intervenant ne sont pas rappers. CU = danse, théâtre(-forum)	Fonctionne comme une structure jeunesse, aucun personnel issu du champ culturel pro, discours type animateur spécialisé dans la culture
H	Entre différentes cités HLM, au sein du conservatoire de musique	Municipal animé par une association aubventionnée	Répétition > enregistrement	Rap, zouk, ragga >	Régisseur, fonctionnaire territorial, ancien pratiquant de hip-hop	Les habitants de la ville	Il s'agit de jeunes qui viennent décompresser, si on ne leur impose pas des règles, ils se comportent mal, notamment l'entourage des rappers	Discours éducatif et moral : on ne fume pas, on ne boit pas dans les locaux. Un accompagnement est envisageable à la demande
I	Au coeur d'une cité HLM, locaux propres	Municipal	Répétition et enregistrement	Rock > rap	Ingénieurs du son, fonctionnaires, musiciens semi-pro.	Le quartier	Constat qu'ils ne répètent, donc adaptation en créant un créneau enregistrement hebdo. Ils enregistrent sans but.	-
J	Au sein d'une salle de spectacle	?	Répétition et enregistrement	Rock >	Ingénieur du son, ancien musicien professionnel	La cité HLM de la ville	Enregistre très tôt, ne répètent pas, ne connaissent pas le rythme	Structure culturelle, ex-structure jeunesse (distance vis-à-vis des structures jeunes), discours normatif artistique
K	Face à un quartier pavillonnaire, au sein d'une salle de spectacle	Municipal et associatif	Répétition et enregistrement	Rap <	Libre-service	Un groupe d'une ville voisine	Venaient / ne viennent plus	La structure est à la fois dédiée à la Jeunesse et à la Culture

\*

Parmi les studios qui soutiennent le rap, nous avons pu observer une articulation entre une perspective éducative, qui est la marque des structures Jeunesse, et une perspective technique et élitiste, qui est, elle, la marque des structures culturelles. Cette première attitude peut donc être présente dans des studios relevant du champ culturel. C'est d'ailleurs le gage d'un travail avec une partie des rappeurs amateurs. Dans ce cas, on a affaire à une articulation réussie de la Jeunesse et de la Culture. Pour autant (et c'est pourquoi) les régisseurs relevant de la culture et œuvrant dans ce sens se trouvent critiqués par leur supérieur.

## **B. Une diffusion contrôlée**

Le travail de diffusion est par définition un travail de sélection, quels que soient les critères de sélection (mercantile ou élitiste, spécialisé ou grand public). Du fait de la municipalisation de la politique culturelle, les acteurs publics disposent d'un pouvoir important, comme celui de refuser de programmer du rap, ou bien d'orienter le rap programmé.

Le point de vue d'un directeur d'équipement municipal dans l'est valdoisien rassemble les différents obstacles évoqués par ses confrères. Ce responsable culturel a déjà eu l'occasion d'organiser une scène ouverte dans un poste précédent en Essonne. Il a donc une relative connaissance du rap : le rap amateur d'une part, le rap professionnalisé d'autre part.

### **1. Le problème des propos des rappeurs**

Selon lui, une Mairie ne peut pas se permettre de diffuser des groupes qui portent des valeurs opposées à celles de la République : or pour lui, le rap est agressif, vulgaire, violent, intolérant. Aujourd'hui, les textes sont moins riches que ceux d'autrefois et il prend en exemple le groupe Ministère Amer (entretien, programmateur, 9 avril 2010). Ce programmateur n'hésite pas à associer l'ensemble d'un genre musical à une sous-partie. L'amalgame se joue alors en termes moraux.

Au mois de mai, il a programmé Abdelmalik. À la suite du concert, l'artiste a pu dialoguer avec les jeunes, il essayait de leur expliquer que le rap ne se fait pas pour les potes du quartier. Cette formulation lapidaire a le mérite de mettre en évidence la contradiction portée dans les propos de ce directeur dans ce qu'il retient du discours d'Abdelmalik. Il explique que la culture est beaucoup portée par les mairies, que de ce fait, « la culture produite à un but fédérateur ». Toutefois, ce « but fédérateur » ne semble pas vouloir inclure une partie de la population. Le

rassemblement et l'entente ne semble valoir que si ils coïncident avec des orientations municipales, au risque de favoriser des « sous-fédérations », car s'il s'agit que des « potes » se fédèrent entre eux, autour d'une pratique musicale, la concorde est, là, dévalorisée.

## 2. En plus d'un problème de créativité

De plus, ce programmeur reproche aux rappeurs leur manque de créativité dans leurs textes centrés sur leur vie. En tant que programmeur, il n'est pas intéressé par un Kery James ou un Sefyu, il ne voit d'ailleurs pas la différence entre ces deux groupes. La figure du rappeur souvent (auto-)défini comme chroniqueur des quartiers populaires ne coïncide pas facilement avec celle d'artiste, *a fortiori* avec celle de musicien. Car en effet à rebours d'un art occidental généralement orienté vers l'universel, et qui vise à se débarrasser de ses attaches locales, le hip-hop se définit avant tout par ses territoires<sup>42</sup>.

Il a choisi de programmer Abdelmalik parce qu'il travaille avec des musiciens (il utilise le terme de « musicien » au sens d'instrumentistes, plus précisément d'instrumentistes jouant d'instruments acoustiques). Quand le rap travaille avec des deejays et des machines, il estime que c'est pauvre, qu'il s'agit de remix, qu'il n'y a pas de création. Enfin, Abdelmalik présente en outre l'intérêt de s'être enrichi de la chanson française, en dénonçant ce contre quoi il s'opposait de manière poétique (entretien, programmeur, salle de spectacle municipale, 9 avril 2010)

Ce qui peut relever d'une méconnaissance de la musique électronique par ce programmeur consiste en fait à certes inclure la musique électronique, en l'occurrence, le rap, dans la catégorie « musique », mais de la considérer comme une musique pauvre faute de l'usage de certains instruments. Nous retrouvons ici une posture similaire à celle de l'ingénieur du son du studio J, si ce n'est qu'elle est formulée de manière beaucoup plus tranchée. Mais le processus est le même. Les agents culturels portent des points de vue normatifs qui correspondent à des hiérarchies entre musiques populaires.

Au cours des années 1980, l'idée de démocratie culturelle, selon laquelle il convient de reconnaître la culture de tous les groupes sociaux, y compris les plus dominés ou marginaux<sup>43</sup>, est érigée en politique par le ministre Lang. On parle désormais au ministère de la Culture de « pratiques culturelles ». Ce glissement sémantique permet d'inclure à côté des « beaux-arts », les pratiques culturelles populaires ou ordinaires qui n'étaient pas encore considérées comme art jusque là<sup>44</sup>, notamment les musiques populaires. Malgré ce volontarisme politique, qui a

42 Sur ce point, cf. par exemple Pierre-Michel MENGER, 2001, « Art, politisation et action publique », *Sociétés & représentations*, n°11 (février), « Artistes / politiques », pp. 169-204.

43 Sur ce point, cf. Raymonde MOULIN, 1997 (1992), *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, Champs.

44 Vincent DUBOIS, *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris, Belin, 1999, 381 p.

maintenant trente ans, les hiérarchies culturelles se maintiennent et de nouvelles ont vu le jour entre musiques populaires, notamment car, on l'a vu, ce sont des rockeurs qui ont historiquement milité pour cette prise en compte.

### 3. La question des « violences urbaines »

Ce programmeur avancera un dernier argument : la « problématique de territoire ». Travaillant dans une ville où la violence est très présente – et ce d'après les collégiens qu'il a pu rencontrer via l'action culturelle, ou bien le service Jeunesse – il est obligé d'intégrer cet élément quand il organise un concert de rap. Il évoque donc la violence qui a cours chez les jeunes gens, de leur part ou bien entre eux<sup>45</sup>. Il nous explique qu'il doit alors augmenter à huit le nombre d'agents de sécurité, il faut également prendre en compte un service de nettoyage accru le lendemain. Or il souligne que tout ceci a un coût pour la population, car il s'agit d'argent public. Il en conclut qu'Abdelmalik coûte moins cher et répond aussi à la demande jeune.

L'ingénieur du studio J fait cette même association entre rap et « violences urbaines », quand nous discutons du veto prononcé à l'encontre du rap par la municipalité de Cergy suite aux combats entre bandes qui ont interrompu les concerts de rap dans le cadre du festival 100 Contests en juin 2007. Elle a selon lui des arguments de poids. L'amalgame est fait ici entre les artistes et une partie du public, voire des personnes extérieures au public.

Dr Gray donne lui une autre explication à ces échauffourées qui ont éclaté au cours d'un concert de rap à Cergy :

*Dans le hip-hop, rien n'est chapoté [par] les gens du hip-hop, on a affaire à des gens qui ne connaissent pas les problématiques du rap, ça crée des gros problèmes avec l'organisation de concert, regarde l'exemple du 100 Contests, qui aboutit à un boycott du rap alors que c'est une histoire de gangs, et que les gangs se battent de toute façon. (Dr Gray, studio Impulse, 9 juillet 2010)*

Il n'est pas le seul à mobiliser cette explication. Le maire de la commune incrimine la police et l'État dans *Le Monde*, le 28 juin 2007, en demandant : « comment deux bandes lourdement armées ont-elles pu arriver jusqu'au cœur du site du festival alors même que le risque était connu depuis 48 heures ? ». L' élu à la Culture de Cergy souligne lors de l'entretien qu'il nous accorde le 3 septembre 2010 qu'à la suite de ces incidents, le 4 juillet, le préfet a été remplacé.

Le lien entre rap et quartiers dits « sensibles » voire « difficiles » est donc largement fait quand

---

<sup>45</sup> Les jeunes des quartiers populaires sont les premières victimes de l'« insécurité » qu'ils produisent, cf. Laurent MUCCHIELLI, *Violences et insécurité, fantasmes et réalités dans le débat français*, Paris, La Découverte, 2002, cité dans Thomas Sauvadet, « Le sentiment d'insécurité du « dealer de cité » », *Sociétés et jeunesse en difficulté*, n°1, printemps 2006.

il s'agit de souligner les liens entre rap et bagarres. Une autre élue à la Culture tire également ce type de conclusion : pour elle, le rap est violent, ce qui est une association tacite entre rap et délinquance juvénile. Par contre, quand je lui demande si ce ne sont pas les plus démunis qui sont les moins soutenus, quand le rap est sous-représenté dans les dispositifs d'accompagnement ou dans la programmation des salles subventionnées, elle remet en cause l'association entre rap et quartiers populaires (entretien, élue à la Culture, Cergy, 13 septembre 2010).

#### **4. Une programmation « républicaine » ?**

Sous différents aspects la programmation du rap semble se heurter à des critères républicains. On peut également interpréter dans ce sens ce dernier argument de notre programmateur de l'est du Val d'Oise : selon lui, « le rap c'est ce qu'écoutent chez eux [les jeunes rappers] », la salle leur apporte autre chose, cela a un rôle éducatif. Il s'agit d'éduquer à la musique digne d'être diffusée dans des théâtres, des salles subventionnées, telle que celle qu'il dirige. Le rap se trouve alors remis à une pratique privée : « c'est ce qu'ils écoutent chez eux ». On pourrait ajouter c'est ce qu'ils font chez eux. Ce constat n'est pas sans évoquer un point commun avec la pratique religieuse ou les signes ostentatoire de la culture du pays d'origine, ils sont majoritairement autorisés et donc développés à la maison, et au contraire stigmatisés voire proscrits dans les espaces publics<sup>46</sup>.

Pourtant, qu'ils soient rappers amateurs ou bien public, pour ces jeunes, le rap constitue un espace de socialisation secondaire. Un espace de socialisation secondaire, c'est un moyen de former du collectif, et ainsi, de se distancer de la sphère familiale pour se construire une identité et une place dans la société (fonction que pour d'autres l'école occupera). Les groupes intermédiaires que constituent les groupes de pairs sont en effet des espaces de socialisation de fait pour les adolescents ou les jeunes adultes<sup>47</sup>. Maintenir ces groupements à l'écart peut accentuer les difficultés qu'a la société française à les intégrer (au sein de l'institution scolaire ou sur le marché du travail). Cela s'avère pour le coup particulièrement anti-républicain.

Nous avons repéré une autre version du terme républicain lors d'une réunion de préparation de concert à Villiers-le-Bel : il s'agissait encore une fois d'éviter les évictions via les appels à la haine. Toutefois, les rappers étaient non seulement inclus mais, en l'occurrence, ils étaient les principaux interlocuteurs.

---

46 Michèle TRIBALAT, *Faire France. Une enquête sur les immigrés et leurs enfants*, Paris, La Découverte, 1995.

47 Peter BERGER et Thomas LUCKAMNN, 1986, *La construction sociale de la réalité*, op. cit.

## **C. Des actions qui dépendent de l'organisation de la vie municipale**

Le soutien aux musiques hip-hop se heurte à d'autres obstacles liés à la forte municipalisation de l'action culturelle : d'une part, la question de l'organisation de la vie municipale et des liens entre élus et entre personnel administratif et d'autre part, celle des fluctuations électorales et des remaniements qu'elles entraînent.

### **1. L'organisation de la vie municipale**

Selon la taille de la commune, la culture bénéficie d'un budget plus ou moins conséquent et parfois de volontés politiques plus ou moins marquées. Dans le cas d'une petite ville de l'agglomération cergysoise d'environ 15000 habitants, la politique culturelle n'est pas une priorité, c'est ainsi que l'élue à la Culture présente la modestie de ses projets : faire vivre les équipements culturels dont la ville s'est dotée. Dans cette perspective, les responsables des équipements ont quasiment carte blanche alors que la direction des Affaires culturelles n'a pas de mission de programmation. Malgré cela, les équipements sont en régie et non en délégation de service public (entretien élue à la Culture et directrice des Affaires culturelles, 1<sup>er</sup> septembre 2010).

La vie des services administratifs peut également compliquer le travail avec les rappers dont la réussite tiendrait à la nécessité d'articuler la Culture et la Jeunesse. C'est le cas dans l'une des communes de l'Est valdoisien. Le directeur des Affaires culturelles, ouvert à une politique culturelle en faveur du rap tente à différentes reprises d'entrer en contact avec le responsable d'une structure Jeunesse particulièrement mobilisée sur le rap. Les tentatives n'aboutissent pas, au début. Selon lui, cela tient, en partie au fait que la Culture et la Jeunesse n'appartiennent pas à la même direction générale. À l'inverse ses échanges avec les maisons de quartier s'en trouvent facilités.

### **2. Les fluctuations électorales**

Un autre type de complications lié à la municipalisation de la culture repose sur les éventuels remaniement que peuvent entraîner les changements de majorité. Ce cas de figure concerne tout particulièrement une commune pour laquelle un responsable Jeunesse a pu témoigner. Son action, un tremplin musical, s'est de fait trouvée interrompue suite au changement de bord politique aux élections de 2008.

Avec le changement de municipalité le projet qu'il avait mis en place en 2002 prend fin, car selon lui, la gauche voulait ses propres projets (et supprimer les anciens). Le secteur Jeunesse a été réorganisé. Pourtant, la deuxième année, le service Culture s'était rapproché du service

Jeunesse autour du projet. Ce qu'il considérait comme une avancée et une amélioration. Ce tremplin municipal et annuel a donc été remplacé par une autre formule « plurielle », c'est-à-dire des petits trempins itinérants, en quartier et mensuels. La première année, les nouveaux collègues lui ont demandé les contacts qu'il avait accumulés au cours des trois « saisons » du projet qu'il portait. Quelle que soit la qualité du nouveau projet cela a provoqué selon le responsable, une cassure pour la population des jeunes. En effet, quand il a rencontré l'animatrice qui organise la scène ouverte de la semaine qui suivait l'entretien : elle lui disait qu'elle avait du mal à trouver des jeunes. Selon le responsable, il y a bien des musiciens amateurs, mais les jeunes ont été victimes de la coupure.

Dans cette même commune les scènes ouvertes organisées par le secteur culturel ont également été supprimées suite aux élections de 2008.

Au-delà de la question du changement de bord politique, la période des élections – l'année qui précède et celle qui suit – est d'après un responsable d'un service municipal Jeunesse, un frein à l'activité de son service. Par exemple, les scènes ouvertes de la Culture ont cessé un an avant puis un an après les élections. Un an avant les élections, la ville est déjà en préparation. Ce responsable Jeunesse estime que c'est difficile pour les agents, et que ces difficultés ont des répercussions sur les habitants (entretien, « Responsable « animation et évènementiel », 13 avril 2010).

Un responsable au sein du service culturel de cette ville atteste également de changements internes suite aux élections de 2008 ayant eu des répercussions sur le soutien au rap : un festival porté par la programmatrice a pris fin en 2007, ensuite la programmatrice a quitté les services municipaux. (entretien, programmateur salle municipale, 17 mars 2010)

Ces fluctuations ont des effets négatifs quand ils rompent des identifications positives entre la population et un événement ou bien une activité. Elles peuvent être liées à la précarité des emplois au sein des services Jeunesse, à la fin par exemple d'un contrat précaire : dans la commune d'Herblay le programmateur de la salle de concert estime que la fréquentation du studio de répétition a diminué il y a environ cinq ans. Il nous raconte par ailleurs, qu'il y a eu dans la structure un animateur embauché en emploi jeune de 1999 à 2004. Or, cet animateur spécialisé en hip-hop, avait été identifié par les jeunes. Quand son emploi-jeune arrive à son terme, il est supprimé et le service Jeunesse est réorganisé. Cela coïncide dans le temps avec la diminution de la fréquentation de la structure par les rappeurs.

La responsable Jeunesse d'une maison de quartier à Villiers-le-Bel a bien repéré ce phénomène d'identification puisqu'elle nous explique qu'elle et son collègue sont désormais bien « identifiés » par les rappeurs du quartier ou de la commune (entretien, 10 mars 2010). La

stabilité de leur poste et de leur emploi a favorisé ce processus.

\*

Certains aspects de la vie culturelle municipale entraînent donc des complications au développement d'un soutien efficace à la pratique du rap. Que ce soit du fait de représentations de ce genre musical comme étant estimé incompatible avec une action républicaine, ou bien avec une action culturelle légitime sur le plan artistique, le rap est l'objet d'une méconnaissance source d'amalgames. Toutefois, les revirements de point de vue quant à l'association du rap aux quartiers populaires ou pas, laissent à penser que cette méconnaissance est un prétexte à repousser cette esthétique au-delà des limites de l'action publique.

## II. Un réseau rap est-il possible ?

Compte tenu de ces constats, on pourrait penser qu'une solution résiderait dans la mise en réseau des acteurs musicaux hip-hop, afin qu'ils puissent peser collectivement face aux différents décideurs. Qu'en pensent les principaux intéressés ? On peut repérer deux positions : ceux qui ne l'envisagent pas, ceux qui l'auraient envisagée, qui l'ont tentée, mais qui ont baissé les bras.

(Lorsque je demande à Ibra s'il a déjà songé à l'intérêt de s'associer à d'autres rappers, il me répond d'un ton tranchant) : *Avec qui ?* (sous-entendu, il n'y a personne, face à mon air interloquée il s'explique), *j'ai pas envie de m'associer avec des gens qui disent n'importe quoi. T'écoutes les gens avant d'aller les voir ? T'écoutes ce qu'ils font avant ou pas ? Souvent c'est les trucs dégueulasses qui sont mis en avant ! Si t'as un texte et que tu sais pas rapper... Et si tu sais rapper et que t'as pas de texte... !* (je cite l'exemple de Mac Kregor et MacTyer qui s'organisent). Il rétorque : *ils ont déjà tout, tout seuls, pourquoi ils iraient se mettre avec quelqu'un qui sera peut-être pas correct. [...] Y en a, ils sont là, ils veulent qu'on leur amène tout sur un plateau... c'est pas moi qui leur amènerai en tout cas. Dans leur tête ils croient qu'ils ont réussi alors qu'ils ont jamais rien fait, ils ont même pas un son qui passe en radio.* (entretien, Ibra, rappeur professionnel-1, Café, Sannois, 24 mai 2010).

À vingt-cinq ans ce jeune rappeur semble désabusé, Rodrigue, quarante ans, un ancien producteur tient un discours similaire, mais pour d'autres raisons :

- *Moi j'ai essayé à une époque de monter un réseau, mais c'est pas possible, les mecs du hip-hop ils sont dans l'urgence du quotidien. Alors va leur parler de réseau.*

- *Mais t'as pas des homologues ?*

- Si mais, ils se sont essouffés ! (entretien, Rodrigue, studio E, 1<sup>er</sup> avril 2010)

« Comment se fédérer alors qu'on n'est pas soutenu ? » C'est la question que pose Dr Gray, il précise :

*Quand on travaille en associatif, c'est difficile de « contrôler » les gens qui travaillent à côté et qui n'ont pas le temps de faire ce qu'ils devaient faire. [...] Beaucoup finissent aussi par lâcher le morceau, la personne qui travaille avec moi sur la communication et le management vit à Nantes, car il travaille à Nantes, alors que je l'ai connu ici. C'est quelqu'un qui a travaillé quinze ans dans la musique sans pouvoir se professionnaliser. Mon rêve ce serait... Une maison du rap [...] pourrait faire ça. [...].* (entretien, Dr Gray, rappeur professionnel-1, Studio Impulse, 9 juin 2010)

D'autres propositions émanent de la part des rappeurs ou organisateurs interviewés qui sont persuadés que la constitution d'un réseau est impossible. Plusieurs évoquent la nécessité d'un lieu. Rodrigue, l'ancien producteur, développe une idée que d'autres n'ont fait qu'évoquer :

*Ce qu'il faut c'est une grande salle dans l'est du Val d'Oise, avec un équipement où tu aurais de l'enregistrement, où tu aurais un centre de ressources, où tu aurais de la MAO, où les musicos pourraient venir aussi, quand je dis... qui accueillerait des rappeurs, des gens qui font du rock, enfin les musiques urbaines et actuelles quoi. Et il manque que ça dans l'est du Val d'Oise et je t'assure que entre musiciens y a pas d'embrouilles. Un musicien d'Argenteuil, lui il en a rien à cirer des problèmes entre des jeunes d'Argenteuil et les jeunes de Sarcelles, lui il fait de la musique. D'ailleurs tu le vois bien sur les mixtapes et les compilations, les mecs ils font des trucs ensembles. D'ailleurs c'est ce que je dis, souvent aux municipalités, c'est un moyen, utilisez ce levier-là pour parler aux jeunes. Ils l'utilisent pas !* (entretien, Rodrigue, studio E, 1<sup>er</sup> avril 2010)

Dr Gray qui a manqué et de soutien public et de réseau rap, envisage de fonder un lieu pédagogique pour transmettre ce qu'il a appris et éviter à des plus inexpérimentés que lui qu'ils perdent du temps :

*À la rentrée, je mets en place une formation pour aider les jeunes qui veulent avoir un disque, rencontrer des artistes du 95... Je suis obligé de le faire à titre privé, sous une société, car les rares fois où on a été en contact avec eux [les soutiens publics potentiels], ça n'a débouché sur rien. [...] Cette formation ne sera pas limitée au rap, mais destinée à tout musicien qui souhaite sortir un album, mais aussi apprendre la MAO, pour pouvoir créer la musique, le montage de studio, gérer une session d'enregistrement, de mixage. Je monte cette formation car j'aurais aimé que ça existe pour nous, car on aurait appris plus vite. Alors qu'on a mis quinze ans pour y arriver. J'ai tout appris sur le tas, petit à petit, d'abord en enregistrant dans ma chambre, puis dans un petit studio, avec un mixage plus important, idem pour le disque.* (entretien, Dr Gray, studio Impulse, 9 juin 2010)

\*

Bien que leurs trajectoires se soient développées à distance de l'action culturelle, une partie des acteurs hip-hop, aux parcours différenciés, demeurent attachés au lien avec le soutien public. Ce désir de transmission, qu'il passe par l'idée de la scène ou bien par celle du studio ou encore celle de la structure pédagogique, est un dernier constat qui invite à réfléchir à l'effort de communication nécessaire entre monde du rap, monde de la culture et monde de la jeunesse.

# **CONCLUSION- PRÉCONISATIONS**



Compte tenu des apports de l'enquête, nous proposerons des pistes de préconisations en vue d'améliorer le développement de la pratique des musiques hip-hop autour de trois axes : l'articulation entre les secteurs Jeunesse et Culture, la constitution d'un groupe de réflexion et la médiation culturelle entre programmateur et rappeurs.

## I. Quelles articulations entre les différents espaces de pratique ?

Les structures Jeunesse accueillent de fait les amateurs, dans une perspective éducative, la pratique du rap y est un instrument d'éducation et de socialisation aux valeurs portées par l'association ou le service Jeunesse. Elles n'ont pas vocation à professionnaliser. Il n'en va pas de même dans le secteur culturel, public ou privé. Nous avons pu repérer les étapes d'un trajet en faisant se compléter les actions relevant soit de la Jeunesse soit de la Culture. Toutefois cette articulation n'existe pas entre structures. Pourtant, c'est cette articulation qui peut permettre de lutter contre les obstacles mentionnés. À titre expérimental et d'exemple, une commune, ou une agglomération, volontaire, pourrait ainsi travailler au passage de témoin dans le cadre des accompagnements d'artistes dans le but d'aboutir à la constitution d'un outil de liaison, permettant la communication entre ces deux univers aux finalités, et au système de référence différenciés. Cet outil pourrait être testé puis institué : c'est-à-dire associé aux postes et aux structures, au-delà des personnes volontaires, qui auront forgé cet instrument.

## II. Constituer un groupe de réflexion

En choisissant des personnes ressources au sein des institutions culturelles ou Jeunesse et au sein du monde du rap, il s'agira de constituer un groupe rassemblant les personnes du département qui sont des militants du hip-hop et qui ont envie d'agir en faveur d'une meilleure communication entre institutions et monde du rap. Quels que soit l'âge et l'expérience de ces personnes, leur caractéristique commune est le volontarisme, la bonne volonté à l'encontre du hip-hop.

Ce groupe aura, par exemple, pour objectif de réaliser un guide à entrées multiples, pouvant être apprécié aussi bien par les acteurs du monde du hip-hop, du secteur Jeunesse et du champ culturel. Ce guide visera à expliciter les différentes étapes d'un parcours de musiciens, qui mettront en scène les interactions entre rappeurs et institutionnels. Gageons que l'humour pourra faciliter la lecture sous différents angles.

### III. Pour une médiation culturelle entre rappeurs et programmeurs

Compte tenu de la grande méconnaissance du rap rencontrée chez certains programmeurs : un ensemble de concerts-séminaires visant à montrer le rap sous son jour « savant », autrement dit « artistique » aura pour objectif « d'éduquer ces publics » pour qu'ils « s'ouvrent » à cette esthétique. Ce programme de conférence pourra être animé par des exégètes comme le sociologue Anthony Pecqueux (Shadyc, EHESS Marseille), par exemple, ou bien Michel Jourde maître de conférence en littérature à l'École normale supérieure (ENS-LSH Lyon)<sup>48</sup>, ou encore un romancier et essayiste comme Thomas Ravier<sup>49</sup>. Le contrat explicite avec les organisateurs, voire avec le public, est de considérer le rap comme un art « savant », et d'amener l'auditeur à pouvoir percevoir la dimension artistique de ce qu'il percevait auparavant comme de la trivialité, voire de la vulgarité.

\*

Ces trois propositions sont mues par un même principe : procéder à un travail de « traduction » pouvant palier les difficultés, voire les impossibilités à communiquer et à travailler ensemble. Elles s'articulent en outre autour de l'idée de relativisme artistique : inspiré du relativisme culturel, qui part du principe que toute culture peut être objet de recherche anthropologique, le relativisme artistique permettrait de considérer tout genre musical (en l'occurrence), comme discipline artistique légitime, tout en conservant l'une des spécificités de l'art, la recherche de l'excellence.

---

48 Cf. Michel JOURDE, « Pour et pour », *Musica falsa*, n° 4, juin/juillet/août 1998, cité dans Stéphanie MOLINERO, *Les publics du rap...*, *op. cit.*, p. 84.

49 Cf. Thomas RAVIER, « Booba ou le démon des images », *La Nouvelle revue française*, n° 567, octobre 2003, cité dans Stéphanie MOLINERO, *Les publics du rap...*, *op. cit.*, p. 85.

# **BIBLIOGRAPHIE**

- Christian BACHMANN et Luc BASIER, « Junior s'entraîne très fort ou le *smurf* comme mobilisation symbolique », *Langage et société*, décembre 1985, n° 34, p. 57-68
- Sébastien BARRIO, *Sociologie du rap français : Etat des lieux (2000/2006)*, thèse de doctorat de sociologie, Université de Paris 8, Vincennes – Saint-Denis, 2007, 326 p.
- Hugues BAZIN, *Cergy hip-hop : pôle d'échanges, connaissance, développement. Rapport de synthèse*, Rapport pour la mairie de Cergy, 2006, 21 p.
- Hugues BAZIN, *Cergy hip-hop : pôle d'échanges, connaissance, développement. Rapport statistique*, Rapport pour la mairie de Cergy, 2006, 31 p.
- Howard BECKER, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988, 379 p.
- François BENSIGNOR, « Hip hop New York cultural experience », *Rock*, janvier 1983, n° 60.
- Hélène BERTHELEU, « À propos de l'étude des relations inter-ethniques et du racisme en France », *Les Cahiers du Cériem*, octobre 1996, n°1, p. 17-36
- José-Louis BOCQUET et Philippe PIERRE-ADOLPHE, *Rap ta France. Les rappeurs français prennent la parole*, Paris, Éditions J'ai lu, coll. « Document » (n°5278), 1999 (1997), 255 p.
- Pierre BOURDIEU, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1998 (1992), 572 p.
- Pierre BOURDIEU, *La Distinction*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1979, 670 p.
- Robert CASTEL, *Les métamorphoses de la question sociale*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1995, 813 p.
- Vincent DUBOIS, *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris, Belin, coll. « Socio-histoires », 1999, 381 p.
- Jean-Louis FABIANI, « Carrières improvisées : théories et pratiques de la musique de jazz en France », dans Raymonde Moulin (dir.), *Sociologie de l'art*, Paris, L'Harmattan, coll. « logiques sociales », 1999 (1986), p. 231-245.
- Claude GRIGNON et Jean-Claude PASSERON, *Le Savant et le populaire*, Paris, Gallimard, coll. « Hautes études », 1989, 265 p.
- Gérôme GUIBERT, *La production de la culture. Le cas des musiques amplifiées*, Clermont-

Ferrand/Paris, Mélanie Séteun/IRMA, 2006, 540 p.

Colette GUILLAUMIN, *L'idéologie raciste : genèse et langage actuel*, Paris, Éd. Gallimard, coll. « Folio – essais », 2002 (1972), 370 p.

Karim HAMMOU, « Comment le monde social du rap se ménage-t-il un territoire ? », *Sociétés contemporaines*, 2005, n° 59-60, p. 175-197

Karim HAMMOU, « Rapper en amateur. Une mise à l'épreuve atypique autour d'une association des Quartiers Nord de Marseille », *ethnographiques.org*, février 2007, numéro 12, <http://www.ethnographiques.org/2007/Hammou.html> (consulté le 01 juin 2007).

Karim HAMMOU, *Batailler pour un chant. La constitution d'une culture professionnelle musicienne du rap français*, thèse de doctorat de sociologie, École des Hautes Études en Sciences Sociales (Marseille), 2009, 648 p.

Morgan JOUVENET, *Rap, techno, électro... Le musicien entre travail artistique et critique sociale*, Paris, édition de la Maison des sciences de l'homme, coll. « Ethnologie de la France », 2006, 290 p.

Isabelle KAUFFMANN, « Musique et danse hip-hop, des liens étroits à l'épreuve de la professionnalisation », *Copyright Volume ! Autour des musiques populaires*, 2004, vol. 3, n° 2, p. 73-91

Isabelle KAUFFMANN, *Génération du hip-hop. Danser au défi des assignations*, thèse de doctorat de sociologie, Université de Nantes, 2007, 502 p.

Richard LACHMANN, « Le Graffiti comme carrière et comme idéologie », *Terrains et travaux*, 2003, n° 5, « Urbanités. Sociabilités et cultures urbaines », p. 55-86. (paru originellement sous « Graffiti as career and ideology », *American Journal of Sociology*, 1998, 94(2), 229-50)

Loïc LAFARGUE DE GRANGENEUVE, « L'opéra de Bordeaux, la danse *hip-hop* et ses publics », in Olivier Donnat, Paul Tolila (dir.), *Le(s) public(s) de la culture. Politiques publiques et équipements culturels*, vol. I, Paris, Presses de Sciences Po, 2003, p. 343-357

Loïc LAFARGUE DE GRANGENEUVE, *Fonctionnaliser la culture ? Action publique et culture hip-hop*, thèse de doctorat de sociologie, E.N.S. de Cachan, 2004, 410 p.

Loïc LAFARGUE DE GRANGENEUVE, « L'ambivalence des usages politiques de l'art. Action publique et culture hip-hop », *Revue Française de Science Politique*, volume 56, 2006, n°3, p. 457-477

Loïc LAFARGUE DE GRANGENEUVE, *Politiques du hip-hop. Action publiques et cultures urbaines*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. « Socio-logiques », 2008, 237 p.

Bernard LAHIRE, « La légitimité culturelle en questions », dans Donnat Olivier, *Regards croisés sur les pratiques culturelles*, Paris, La Documentation Française, coll. « Questions de culture », 2003, p. 41-62

David LEPOUTRE, *Cœur de banlieue*, Paris, Odile Jacob, 1997, 362 p.

Pierre-Michel MENGER, « Art, politisation et action publique », *Sociétés & représentations*, « Artistes / politiques », n°11, février 2001, pp. 169-204

Mathias MILLET et Daniel THIN, *Ruptures scolaires. L'école à l'épreuve de la question sociale*, Paris, PUF, coll. « le lien social », 2005, 318 p.

Virginie MILLIOT, « La mise en scène des cultures urbaines. Ou la fabrique institutionnelle du métissage », *L'observatoire*, printemps 2002, n° 22, p. 14-22

Stéphanie MOLINERO, *Les publics du rap. Enquête sociologique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Musique et champ social », 2009, 351 p.

Anthony PÉQUEUX, « La violence du rap comme catharsis. Vers une interprétation politique », *Copyright Volume ! Autour des musiques populaires*, 2004, vol. 3, n° 2, p. 55-70.

Anthony PÉQUEUX, *Voix du rap. Essai de sociologie de l'action musicale*, Paris, L'Harmattan, coll. « Anthropologie du monde occidental », 2007, 268 p.

Véronique de RUDDER, « Racisation », *Puriel recherches, vocabulaire historique et critique des relations inter-ethniques*, 2000, n° 6-7, p. 111-113

Thomas SAUVADET, *Le Capital guerrier : Solidarité et concurrence entre jeunes de cité*, Paris, A. Colin, coll. « Sociétales. Mondes sociaux », 2006, 303 p.

Georg SIMMEL, *Sociologie. Études sur les formes de la socialisation*, Paris, PUF, coll. « Sociologues », 1999 (1908), p. 44.

Philippe TEILLET, « Éléments pour une histoire des politiques publiques en faveur des musiques amplifiées », dans Philippe Poirrier et Vincent Dubois (collab.), *Les collectivités territoriales et la culture. Les formes de l'institutionnalisation, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, La Documentation française, 2002, p. 361-393

Bernard ZÉKRI, « 15 ans de rap séparent ces deux photos », *Actuel*, décembre 1994-janvier-

février 1995, n° 48-49-50, p. 87-88



# ANNEXES

## I. Listes des actions de recherche : entretiens et observations

Nous avons classé les rappeurs en quatre catégories :

- amateur-1 : qui produisent pour eux et leur groupe de pairs, l'activité relève du *loisir*
- amateur-2 : qui produisent au-delà du groupe de pairs sans pour autant maîtriser les façons de faire professionnelles
- professionnel-1 : qui produisent en maîtrisant les façons de faire professionnelles sans pour autant vivre du rap, l'activité est *semi-professionnelle*
- professionnel-2 : qui produisent en maîtrisant les façons de faire professionnelles et qui vivent du rap

<b>Mars</b>	10	Animateurs Jeunesse (Maison de quartier Boris Vian)	Villiers-le-Bel
	11	Rappeur professionnel-1/ Directeur association animation hip-hop	Cergy
		Responsable association de production et de diffusion (1er Dragon)	Cergy
		Chargé de mission Cultures urbaines – Mairie	Cergy
	12	Directeur et programmeur M.J.C.-salle de concert	Herblay
		Chargé de mission musiques actuelles (M.A.) – Mairie	Cergy
		Directeur salle de concert M.A.	Sannois
		Observation : concert groupe de slam	Sannois
	15	DAC – Mairie	Eragny
	16	Directrice du Conservatoire municipal	Gonesse
		Directeur et directeur adjoint Maison Jacques Brel	Villiers-le-Bel
		Rappeur professionnel-1	Villiers-le-Bel
		Rappeur professionnel-1	Villiers-le-Bel
	17	Responsable association de production et d'animation (La Ruche)	Cergy
		Programmeur salle M.A.	Argenteuil
	18	Programmeur salle M.A.	Vauréal
	19	Observation : concert de groupes de la ville en l'honneur d'un rappeur décédé	Villiers-le-Bel

<b>Avril</b>	1	Responsable studio municipal / ancien rappeur et producteur professionnel-1	Sarcelles
	3	Observation concert amateurs Maison de quartier Camille Claudel	Villiers-le-Bel
	5	Animateur association musicale / musicien amateur	Gonesses
	6	Programmeur salle M.A.	Sannois
	7	Animateur musical – Maison Jacques Brel	Villiers-le-Bel
		Responsable association fédération acteurs M.A.	95
		Conseiller association fédération acteurs M.A.	95
	8	Ingénieur du son salle M.A.	Vauréal
		Ingénieur du son Studio municipal	Jouy
		Responsable Studio municipal / musicien reggae	Jouy
	9	Responsable des équipements culturels municipaux (programmeur)	Garges
		Animateurs rap – Maison de quartier / beatmaker amateur-2	Sarcelles
		Animateurs rap – Maison de quartier / chanteur ragga amateur-2	Sarcelles
	12	Chargé de mission C.U. Mairie (# 2)	Cergy
		Rappeur et slameur professionnel-1	Cergy
		Rappeur amateur-2	Montigny
	13	Responsable service Jeunesse – Mairie	Argenteuil
		Animateur rap association de préventions en DSP / beatmaker / a monté un studio privé / responsable d'une association d'animation hip-hop	Montmorency/ Domont
		Observation : atelier rap	Montmorency
14	Ingénieur du son studio municipal / musicien amateur	Cergy	
	Ingénieur du son studio municipal / musicien amateur	Cergy	
16	Responsable studio municipal / ancien producteur et rappeur (# 2)	Sarcelles	
	Directeur MJB (# 2)	Villiers-le-Bel	
	Rappeur amateur-2	Villiers-le-Bel	
<b>Mai</b>	10	Ancien rappeur pro1/ co-directeur association animation hip-hop / élu à la Culture	Cergy/Eragny
	11	Conseiller M.A. Ariam / enseignant Atla / coach vocal / musicien professionnel-1	Paris IX <sup>e</sup>
		Rappeur amateur-1	Sannois
	12	Éducateur spécialisé association de prévention	Vauréal
	14	Rappeur amateur-1	Villiers-le-Bel
		Producteur manager amateur-2	Villiers-le-Bel
21	Responsable studio municipal / ancien producteur professionnel-2 (# 3)	Sarcelles	

	22	Producteur-éditeur discographique / compositeur amateur Observation atelier écriture	Cergy agglomération cergyssoise
		Observation : concert d'un groupe de rap valdoisien, festival <i>En concert près de chez vous</i> , co-organisé par le Combo 95 et des structures locales	Groslay
	24	Ancien rappeur amateur-2 / producteur manager amateur-2 Rappeur professionnel-1	Cergy Sannois
	30	Concert Esprits libres : en soutien aux inculpés dans des émeutes	Villiers-le-Bel
<b>Juin</b>	8	DAC Mairie	Villiers-le-Bel
	9	Directeur adjoint MJB (# 2) Rappeur amateur-1 / animateur atelier associatif / organisateur concert	Villiers-le-Bel Villiers-le-Bel
	10	Producteur amateur-2 Agent municipal service culturel mairie / ancienne choriste professionnelle-2 / ancienne chargée de production en major / chanteuse professionnelle-1	Sarcelles Vauréal
	11	Chargé de mission musiques actuelles Adiam 95 / musicien professionnel-1	Cergy/95
	12	Observation : séance d'enregistrement et mixage studio municipal	Jouy-le-Moutier
<b>Juil.</b>	6	Animateur musical, Maison Jacques Brel	Villiers-le-Bel
	7	Rappeur professionnel-1 (ancien rappeur professionnel-2) Rappeur amateur-2	Cergy Montmagny
	8	Rappeur professionnel-2 Observation : Cabaret slam	Sarcelles Cergy
	9	Observation : Séance d'enregistrement – studio privé	Domont
	10	Observation : Séance d'enregistrement – studio privé Régisseur studio municipal	Herblay Garges
<b>Sept.</b>	1	Élue à la Culture et DAC	Vauréal
	2	Élu à la Culture Rappeur professionnel-1 (# 2)	Villiers-le-Bel Villiers-le-Bel
	3	Élu à la Culture Rappeur et beatmaker amateur-2 Rappeur amateur-1 Rappeur amateur-2	Cergy Cergy Cergy Cergy
	13	Élue à la Culture	Val d'Oise

## II. Les dates de concerts hip-hop (rap, ragga dancehall, slam, jazz rap, trip hop, chanson rap) en 2010 en Val d'Oise

Sources : les différents agendas culturels du départements, notamment celui réalisé par le Combo 95, affichages et propos tenus par les enquêtés.

	Date	Lieu	Groupe
1	ven. 8 janv. 10	Espace André Malraux - Sarcelles	23 Ambiances
2	jeu 14 janv 2010	Pub O'Sullivans – Cergy	Cabaret slam
3	ven 15 janv 2010	Maison de Quartier Boris Vian – Villiers-le-Bel	Scène Slam
4	lun 25 janv 2010	Théâtre 95 – Cergy	1 touche 2 slam
5	jeu 11 fév 2010	Pub O'Sullivans – Cergy	Cabaret slam
6	ven 12 fév 2010	Maison de Quartier Boris Vian – Villiers-le-Bel	Scène Slam
7	sam 13 fév 2010	Espace Lino Ventura – Garges-lès-Gonesses	Abd Al Malik
8	mer 17 fév 2010	Bibliothèque de l'Horloge – Cergy	KC Fix & DJ Sunny Sun
9	Dim 21 février 2010	EMB	France ô folies (KC Fix)
10	lun 22 fév 2010	Théâtre 95 – Cergy	1 touche 2 slam
11	ven 5 mars 2010	L'Observatoire – Cergy	Java
12	lun 8 mars 2010	Espace Culturel Le Carreau – Cergy	Actu'Elles
13	jeu 11 mars 2010	Espace Saint-Exupéry – Franconville	Oxmo Puccino
14	ven 12 mars 2010	Maison de Quartier Boris Vian – Villiers-le-Bel	Scène Slam
15	ven 12 mars 2010	EMB – Sannois	Rocé
16	ven 12 mars 2010	Centre Culturel – Jouy-le-Moutier	Mbovanse Hip Hop
17	sam 13 mars 2010	L'Orange bleue – Eaubonne	Hocus Pocus
18	sam 13 mars 2010	Pub O'Sullivans – Cergy	Cabaret slam
19	ven 19 mars 2010	Espace Marcel Pagnol – Villiers-le-Bel	Du Griot au Slameur
20	Ven 19 mars 2010	Maison de Quartier Boris Vian – Villiers-le-Bel	Concert en hommage au Sphynx (R d'Elite)
21	sam 27 mars 2010	Le Forum – Vauréal	Beat Assailant
22	lun 29 mars 2010	Théâtre 95 – Cergy	1 touche 2 slam
23	Sam 3 avril 2010	Espace André Malraux - Sarcelles	Diem Delam et 1d'Chaque
24	ven 9 avr 2010	Maison de Quartier Boris Vian – Villiers-le-Bel	Scène Slam
25	jeu 15 avr 2010	EMB – Sannois	Arrested Development
26	Ven 16 avril 2010	EMB – Sannois	Iswhat?! + Speech Debelle + Ladi6
27	jeu 22 avr 2010	Bar l'Atelier – Cergy	Ruche Hour - Après l'taf: Nikaï + Dj Prophet
28	sam. 24 avr. 10	Gymnase des Louvrais – Pontoise	Alibi Montana, K.Ommando Toxik...
29	jeu 6 mai 2010	Ancien site de Mirapolis – Courdimanche	Le cabaret Mœtik de Un d'Chaque
30	sam 8 mai 2010	Salle de la Croix Blanche – Saint-Leu-la-Forêt	Un D'Chaque + VS
31	dim 9 mai 2010	Le Forum – Vauréal	Le Peuple de l'Herbe
31	dim 9 mai 2010	Le Forum – Vauréal	Le Peuple de l'Herbe

	Date	Lieu	Groupe
32	ven 14 mai 2010	Maison de Quartier Boris Vian – Villiers-le-Bel	Urban Grio' + Cabaret slam
33	sam. 15 mai 10	Festival bel'hopsession – Villiers-le-Bel	Jamadam, ragga dancehall
34	ven 21 mai 2010	Maison Jacques Brel – Villiers-le-Bel	K.Ommando Toxik : concert annulé
35	Sam 22 mai 2010	Espace André Malraux – Sarcelles	23 Ambiances (show case)
36	Sam 22 mai 2010	Salle des fêtes – Groslay	Remal
37	dim 30 mai 2010	Festival Jeunes Talents Salle André Malraux	<b>Rémal (rap ragga)</b> , Talia (rock), <b>Valide Rimeur (rap slam)</b> , <b>Thug family (rap)</b> , Laïs Lark (trip-hop - électro), Tikno Vago (jazz manouche), les Apatrides (chanson rock), Igit (bohème électrique), le quatuor Infernal (chanson) Carel (pop rock)
38	sam. 19 juin 10	Fête de la ville Villiers-le-Bel MJB	13 groupes de rap de l'agglomération
39	sam. 19 juin 10	Fête de la musique (plein air) Argenteuil. Chants, danses, démonstrations... <b>hip-hop</b> , rock, slam et reggae	
40	sam. 19 juin 10	Fête de la musique La Plage de Beaumont – Beaumont. 18h30 STANDBY pop rock. 19H30 ALIKE pop rock. 20h30 RADE CAVE rock. 21h30 SNEP free jazz. 22h30 GARBA (Phil AUZARD) musique africaine. 23H30 <b>RAP de locaux</b>	
41	sam. 19 juin 10	discothèque Grisy apple – Grisy-les-Platres	Sexion d'assaut
42	sam. 19 juin 10	Fête de la musique Espace Jeunesse - Ermont. Les Jeunes Pousses : jeunes ermontois âgés de 14 à 18 ans dans le cadre des ateliers de musiques actuelles de la Direction de la Jeunesse et des Sports, cet album aura des sonorités pop/rock, blues, métal, <b>rap</b> .	
43	dim. 20 juin 10	Fête de la musique (plein air) Pontoise. Succès d'Années : pop, rock et variété française. <b>Daddy Desty : Du ragga, du hip hop et du reggae</b> , c'est tout ce qu'il vous faut pour danser ! Steeles : Du rock jeune, bordé par The Script, Keish ou encore Vivi Brown.	
44	lun 21 juin 2010	Fête de la musique Parc de l'Ecole de Musique – Eaubonne. <b>SMALLS &amp; CIE + RAPPEUR II BAZE + FMR + FREE TIME + SAMSKARA</b>	
45	lun 21 juin 2010	Fête de la musique Place de la Challe, Eragny-sur-Oise. <b>Lamine et Benoît (griot et slameur)</b> . Orchestre Batucada de la Challe (percussions). Dupéron (chanson). <b>Atelier d'écriture 2 Mes Gars Wat (slam)</b> . Baikal (pop rock) Supernova (pop rock). Désert Orange (rock acoustique) Dream Boulevard (rock)	
46	lun 21 juin 2010	Fête de la musique Place du Coeur Battant Vauréal. 19H : Sheili et Abi (soul pop), 19h40 : chorale adulte de l'école municipale de musique, 20h10 : <b>Soundiatta (rap)</b> , 20h40 : Bandem / Hopkins (reggae, soka, coupé décalé), 21h : Little Ced (ska, reggae).	
47	jeu 24 juin 2010	Bar l'Atelier – Cergy	Ruche Hour
48	jeu 8 juil 2010	Bar l'Atelier – Cergy	Slam Cabaret in da Atelier
49	jeu 2 sept 2010	Bar l'Atelier – Cergy	Slam Cabaret
50	jeu 9 sept 2010	Bar l'Atelier – Cergy	Ruche Hour *5: Fred Custaard
51	jeu 23 sept 2010	Bar l'Atelier – Cergy	Ruche Hour * 6: D-Squeeze
52	sam. 25 sept. 10	La Luciole - MJC/MPT	Tumi and the Volume + Un d'Chaque
53	dim 10 oct 2010	Pacific Rock – Cergy	Urban Grio + Un d'Chaque
54	jeu 14 oct 2010	Bar l'Atelier – Cergy	World of Words 2
55	ven 15 oct 2010	L'Observatoire – Cergy	Youssoupha

# Table des matières

<b>Introduction</b>	p. 7
<b>Premiers questionnements</b>	p. 9
<b>Note méthodologique</b>	p. 10
Quelles méthodes utiliser ?	
Ce que les entretiens visaient à repérer	p. 12
L'échantillon	
Les observations	p. 13
Les types de données recueillies	p. 14
<b>Partie I. Parcours de rappeurs</b>	p. 15
<b>I. Au sein des services publics</b>	p. 17
A. Les structures pour la jeunesse	
1. <i>Les ateliers d'initiation et d'apprentissage</i>	p. 18
2. <i>Des accompagnements « sur projet »</i>	p. 19
3. <i>Diffuser ces groupes amateurs</i>	p. 22
4. <i>Organiser un concert</i>	p. 28
B. Les services culturels	p. 30
1. <i>Du tremplin à l'accompagnement professionnel</i>	
2. <i>Le rôle joué par les studios</i>	p. 37
3. <i>Les salles de concert subventionnées</i>	p. 39
<b>II. Dans un réseau hip-hop</b>	p. 43
A. Des proches déjà socialisés au rap	
B. Le rôle socialisateur des studios et des radios	p. 45
C. Studio et réseau de sociabilité	p. 46
D. La production	p. 48
1. <i>L'auto-production</i>	
2. <i>La division des tâches</i>	
3. <i>Le rôle d'internet</i>	p. 49

<b>Partie II. Sous quelles conditions pratique-t-on le rap ?</b>	p. 51
<b>I. Les effets de la politique du rap</b>	p. 53
A. L'accès aux soutiens publics	p. 54
1. <i>Les subventions</i>	
a. Savoir adresser une demande aux autorités concernées	
b. Savoir réaliser le projet imaginé grâce à la subvention obtenue	p. 56
c. Ceci peut supposer l'appui d'un « militant » côté institution	
d. Les accompagnements et autres formes de promotion	
2. <i>L'accès aux studios publics</i>	p. 57
a. Posture éducative et jugements de valeurs	
b. Des barrières invisibles	p. 62
B. Une diffusion contrôlée	p. 64
1. <i>Le « problème » des propos des rappeurs</i>	
2. <i>En plus d'un « problème » de créativité</i>	p. 65
3. <i>La question des « violences urbaines »</i>	p. 66
4. <i>Une programmation républicaine ?</i>	p. 67
C. Des actions qui dépendent de l'organisation de la vie municipale	p. 68
1. <i>L'organisation de la vie municipale</i>	
2. <i>Les fluctuations électorales</i>	
<b>II. Un réseau rap est-il possible ?</b>	p. 70
<b>Conclusion-préconisations</b>	p. 73
<b>I. Quelle articulation entre les différents espaces de pratique ?</b>	p. 75
<b>II. Constituer un groupe de réflexion</b>	
<b>III. Pour une médiation entre rappeurs et programmeurs</b>	p. 76
<b>Bibliographie</b>	p. 77
<b>Annexes</b>	p. 83
<b>I. Liste des actions de recherche</b>	p. 84
<b>II. Les dates de concerts hip-hop en 2010 dans le Val d'Oise</b>	p. 87
<b>Table des matières</b>	p. 89