

Le concept de "musique populaire"
à l'épreuve de la réalité sociale du fait rap en France

Stéphanie Molinero

Cette communication a pour objectif d'alimenter notre réflexion commune au sujet des « musiques populaires », et s'attachera essentiellement, à partir de l'exemple du rap en France, de cerner les limites de l'utilisation du terme « populaire » (et, de façon sous-entendue, de l'opposition savant/populaire) pour rendre compte des modes d'existence du musical. Elle a donc également pour but de participer à l'élaboration d'une définition commune et opératoire des objets d'étude de l'IASPM Europe-branche francophone, un but terminologique, qui ne peut éluder les multiples significations attribuées au populaire.

Ma contribution se situe résolument dans une approche sociologique, et est alimentée par un travail de terrain réalisé dans le cadre de la préparation de ma thèse de doctorat auprès des récepteurs de rap en France. Je me permettrai de rappeler les principales définitions attribuées aux musiques populaires avant de les discuter en m'appuyant sur mes résultats d'enquête et des recherches antérieures.

Les différentes acceptions du terme « populaire »

La compréhension, en France, du terme musique populaire, n'est pas exactement la même que celle des chercheurs anglophones, et n'est pas non plus nécessairement la même lorsqu'on interroge la définition utilisée par les musicologues et les sociologues français.

Il existe globalement trois définitions du populaire en France, qui reposent sur la double signification du terme « peuple » (renvoyant soit à un grand nombre d'individus, par exemple le « peuple français » ; soit à l'ensemble des individus en situation de domination sociale). Une musique populaire est donc soit une musique « de masse », qui jouit de la « plus grande popularité », une *popular music* ; soit une musique définie par l'inscription sociale de ses producteurs ou de ses récepteurs. Sont donc également « populaires » les musiques produites par les individus socialement dominés, et les musiques destinées aux classes subalternes de la société ou recevant un accueil favorable de la part des groupes en situation de domination sociale.

C'est cette dernière caractéristique, relative à la structuration sociale et à la hiérarchisation sociale des publics qui est le plus souvent mise en avant par les sociologues pour définir les

musiques populaires, auxquels ils ajoutent des considérations relatives aux modes d'appropriation des œuvres.

Selon Pierre Bourdieu¹, l'esthétique populaire demande à l'œuvre d'art de contenir l'affirmation de la continuité entre l'art et la vie. Selon l'esthétique populaire, l'œuvre d'art doit remplir une *fonction sociale*, contrairement à l'esthétique savante, qui présente un intérêt plus fort pour le travail sur les *formes* et qui ne remplit qu'une fonction esthétique. L'esthétique savante demande ainsi aux œuvres de faire davantage croire à la représentation qu'à la chose représentée. Les modes d'identification à l'œuvre sont donc variables, comme l'a souligné Hans Robert Jauss, allant du plus « populaire » (lorsqu'on demande à l'œuvre d'exprimer quelque chose de la réalité sociale) au plus « savant » (lorsque la réception de l'œuvre se focalise sur ses aspects formels et esthétiques).

A ma connaissance, il n'existe pas de critères musicologiques précis permettant de définir les musiques populaires, par opposition aux musiques savantes, mais je laisse le soin aux musicologues ici présents d'alimenter cette discussion. Je me permettrai donc de considérer que la musicologie française entend l'expression « musiques populaires » de la même façon que la musicologie anglophone, à savoir comme une musique « de masse » : une musique produite et diffusée par les technologies et les moyens de communication modernes et communiquée, destinée aux masses.

Le rap peut-il donc être considéré comme une musique de masse, et/ou comme une musique dont les producteurs sont en situation de domination sociale (ce qui, d'une façon ou d'une autre, a des répercussions sur leur œuvre et les mécanismes de sa réception), et/ou une musique recevant un accueil particulièrement favorable auprès des populations en situation de domination sociale ? Les réponses à ces questions, qui semblent spontanément évidentes, ne peuvent être obtenues qu'à l'issue d'un examen plus détaillé de l'existence sociale du rap.

Dans un sens, la question de l'appartenance du rap aux musiques de masse renvoie à ses deux autres définitions concernant la nature de leurs producteurs et de leurs récepteurs, dans la mesure où les théoriciens des musiques de masse, voire de la culture de masse, émettent aux sujets des musiques de masses des propositions relatives à l'inscription sociale de leurs récepteurs.

¹ Bourdieu Pierre, « Art-Consommation culturelle », *Encyclopaedia Universalis*, Version électronique, 1995

Theodor Adorno, dont les écrits abordent largement les évolutions du musical à l'ère des techniques modernes de production et de diffusion, ne se contente pas de voir dans les musiques de masse, de la « camelote », des musiques proposant une esthétique connue, lisse, ne bouleversant pas « l'horizon d'attente » du récepteur, pour reprendre la terminologie d'Hans Robert Jaus. Elles répondent également au « conformisme des consommateurs de musique » qui sont les « victimes consentantes » de la régression de l'écoute.

Ces derniers sont assimilés à des « enfants ». Pour Adorno, la musique de masse participe à « l'infantilisation générale des mentalités »², il voit dans les expériences musicales des consommateurs « le retour de quelque chose de ce puissant émerveillement que ressentent les enfants devant ce qui est bariolé »³. La morale de la culture de masse est perçue comme « la forme dégradée de la morale des livres pour enfants d'hier »⁴.

Le fait qu'Adorno assimile la masse à des enfants nous amène à affirmer qu'Adorno considère de façon équivalente les masses et le peuple, entendu comme le rassemblement de ceux qui sont socialement dominés, comme les enfants.

Adorno est rejoint sur ce point par Pierre Bourdieu lorsque ce dernier distingue deux champs distincts de biens symboliques : celui destiné à un marché restreint, constitué des initiés et des connaisseurs, et celui « de masse », qui se destine aux strates dites inférieures dans la hiérarchie culturelle et sociale⁵.

D'autres théories sociologiques relatives à la culture de masse envisagent cette dernière de façon différente.

Selon Edgar Morin, la culture de masse se définit par un processus de production, de diffusion et de réception spécifiques, mais semblable dans un premier temps à la conception d'Adorno.

La culture de masse est, selon Edgar Morin :

« produite selon les normes massives de la fabrication industrielle ; répandue par des techniques de diffusion massive (qu'un étrange néologisme anglo-latin, appelle *mass-media*) ; s'adressant à une *masse* sociale »⁶.

D'après Edgar Morin et Theodor Adorno, le fonctionnement de la culture de masse et des industries culturelles tend vers une standardisation des produits culturels. La crise actuelle

² Adorno Theodor W., *Le caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute*, p.52

³ Idem

⁴ Horkheimer Max, Adorno Theodor W., « La production industrielle de biens culturels », *La dialectique de la raison. Fragments philosophiques*, Paris, Gallimard, 1983, p. 160

⁵ Bourdieu Pierre, « Le marché des biens symboliques », *L'année sociologique*, n°22, 1971, pp.49-126

⁶ Morin Edgar, *L'esprit du temps*, Paris, Grasset, 1988 (1962 pour la 1^{ère} éd.), p.12

touchant l'industrie du disque amène les *majors* à recourir « à des plans sociaux et renégocient les contrats de certains artistes »⁷ et donc à renforcer cette tendance à la standardisation.

On observe néanmoins au sein de la culture de masse, d'après Edgar Morin, « d'un côté, une poussée vers le conformisme et le produit standard, d'un autre côté, une poussée vers la création artistique et la libre invention »⁸. Il y a dans la culture de masse deux logiques contradictoires : une logique commerciale, capitaliste, standardisatrice, et une contre-logique individualiste, inventive, concurrentielle, autonomiste et novatrice, selon laquelle les artistes peuvent encore avoir de réelles propositions artistiques.

La culture de masse s'adresse à une masse sociale, sans distinction sociale quelconque, elle cherche à toucher un « public universel »⁹. Dans cette recherche, ce sont les classes moyennes qui sont les premiers publics de la culture de masse :

« C'est que la culture de masse est moyenne dans son inspiration et sa visée, parce qu'elle est la culture du commun dénominateur entre les âges, les sexes, les classes, les peuples, parce qu'elle est liée à son milieu naturel de formation, la société où se développe une humanité moyenne, aux niveaux de vie moyens, au type de vie moyen »¹⁰.

C'est ce caractère « moyen » des produits culturels de masse, souligné également par Roland Barthes¹¹, qui permet à la culture de masse de toucher toutes les classes sociales, elle est selon Edgar Morin « le seul grand terrain de communication entre les classes sociales »¹².

De plus, la culture de masse, qui « ne produit pas que des clichés et des monstres »¹³, permet une appropriation esthétique et imaginaire de ses produits. Imaginaire et réel sont, pour Edgar Morin, inextricablement liés dans la culture de masse. Tentons donc de savoir, dans un premier temps, si le rap est une musique de masse, produit par les industries musicales, diffusé par les mass média, et répondant à l'exigence de standardisation des produits culturels de masse, véhiculant une esthétique et des valeurs propres à la culture de masse.

⁷ Benhamou Françoise, *L'économie de la culture*, Paris, La Découverte, 2004, p.73

⁸ Morin Edgar, Op. Cit., p.53

⁹ Morin Edgar, Op. Cit., p.37

¹⁰ Morin Edgar, Op. Cit., p.56

¹¹ Barthes Roland, « Le grain de la voix », *Musique en jeu*, n°9, Novembre 1972, Paris, Le Seuil, pp.57-63, p.60

¹² Morin Edgar, Op. Cit., p.43

¹³ Morin Edgar, Op. Cit., p.55

Rap, une musique de masse ?

Il serait difficile de nier les relations qu'entretient le rap avec la culture de masse.

Son émergence en France est inextricablement liée au rôle des radios privées (*Radio 7, Radio Nova, EFM*), mais également à celui de la télévision (émissions *HIP HOP* sur TF1- certes plus axée sur la danse que la musique mais ayant facilité la connaissance du hip-hop en général, donc également du rap- et *Rapline* sur M6).

La diffusion radiophonique du rap, facilités par la loi des quotas, est très majoritairement aujourd'hui effectuée par la radio *Skyrock*, seule radio à diffusion nationale spécialisée, contrairement à ce que laisse suggérer son appellation, dans le rap.

Ventes de disques, rôle des majors et valeurs de la culture de masse

Certains artistes de rap parviennent, depuis environ la moitié des années 1990, à vendre massivement leurs disques : entre 1994 et 2004, d'après les informations fournies par le SNEP, trente-cinq artistes différents ont obtenu une certification, pour 58 albums et 28 singles différents.

La totalité des artistes ayant obtenu une certification sont ou étaient à la sortie de leur album soutenus par l'une des cinq majors du disque alors existantes : Universal Music, Sony Music, EMI, Warner Music et BMG.

Il existe ainsi une forte corrélation entre les ventes de disques de rap, leur production par une major et leur diffusion sur *Skyrock* ou à la télévision.

Dans le cas du rap, le « tube » doit être une chanson de préférence dansante, appelant le divertissement, comportant un refrain chanté, que l'on puisse fredonner et facilement retenir. Ils véhiculeraient également, en suivant Edgar Morin et Theodor Adorno, les valeurs de la culture de masse.

Une écoute attentive des vingt-sept singles de rap ayant obtenu une certification nous permet de donner des éléments de réponse à la question concernant la correspondance entre l'esthétique de masse et celle des *singles* de rap certifiés.

Tous les singles de rap certifiés présentent au moins une des trois grandes caractéristiques du « tube » de rap.

Sur les vingt-sept *singles* certifiés, vingt-deux d'entre eux, soit une très forte majorité, présentent un rythme qui prête à la danse. Par ailleurs, les deux tiers de ces *singles* présentent

un refrain chanté, dans tous les cas, sauf une exception, par une voix féminine, même si l'interprète est masculin.

Par ailleurs, si nous regroupons les grandes thématiques invoquées dans ces titres (hormis celui de Passi dont le thème principal est un objet même de la culture de masse, la télévision), nous y retrouvons celles qu'Edgar Morin et Theodor Adorno indiquent comme étant celles qui véhiculent les valeurs de la culture de masse : le bonheur personnel, l'amour, le couple, le sexe ou l'érotisme, la jeunesse, la violence pour le premier et la tragédie pour le second.

En ce sens, le rap est une musique de masse, mais, pour relativiser ce premier constat, notons tout d'abord que le rap n'est pas la musique la plus popularisée en France. En 1997, seulement 5% des Français plaçaient le rap parmi les genres musicaux qu'ils écoutaient le plus souvent¹⁴, ils étaient 6% dans ce cas en 2003¹⁵, et 7% en 2005¹⁶.

De plus, les chiffres des ventes de disques en France fournis par le SNEP nous montrent que le rap est l'une des musiques qui vend en volume le moins de disques, bien après les variétés (françaises et internationales), la musique dite classique, le jazz ou encore les musiques du monde. Corrélativement, il engendre un chiffre d'affaires faible, après les variétés, le jazz et la musique classique.

Surtout, l'existence du rap ne peut se résumer au rap produit par les *majors* du disque : des artistes appartenant à des labels indépendants ou qui s'auto produisent forment ce qu'on nomme l'*underground*.

Rap et underground

L'émergence du rap en France n'est pas uniquement le fait des médias, il s'est également développé dans « la rue », dans l'*underground*. Le lieu symbolique du développement du rap dans l'*underground* fut le terrain vague situé au bas de la station de métro parisienne « La

¹⁴ A la question « quels sont les genres musicaux que vous écoutez le plus souvent », les Français interrogés dans le cadre de l'enquête du DEP citent, dans l'ordre : Chansons, variétés françaises (59%), Variétés internationales (disco, dance, techno, funk...) (29%), Musique classique (24%), Musiques du monde (reggae, salsa, musique africaine) (14%), Rock (13%), Jazz (9%), Musique d'ambiance (9%), Musique folklorique (6%), Ne se prononcent pas (6%) et enfin le rap avec 5%. Donnat Olivier, *Les pratiques culturelles des français. Enquête 1997*, La Documentation Française, Paris, 1998, p.160

¹⁵ INSEE, *Participation culturelle et sportive*, Mai 2003

¹⁶ « Votre vie en musique », Enquête SOFRES/SACEM, Juin 2005, consultable sur le site officiel de la SACEM : www.sacem.fr

Chapelle », où, durant plusieurs mois de l'année 1986, le deejay Dee Nasty organisa des rencontres improvisées entre artistes de hip-hop (rappeurs, deejays, danseurs et graffeurs)¹⁷.

L'*underground* peut être défini comme un réseau « parallèle aux grands circuits touchant le monde de la musique et du “show business” »¹⁸, qui existe « partout en France autour d'autoproductions et de petits labels indépendants »¹⁹.

Les productions du rap indépendant sont distribuées dans des lieux spécifiques (les magasins spécialisées, et, plus rarement dans les magasins type FNAC), et sur des supports eux aussi spécifiques (la mixtape, le street cd). L'information concernant ces productions n'emprunte pas non plus les mêmes réseaux de médiation que les productions de masse (affichage sauvage dans les rues (street marketing), flyers, fanzine et, de plus en plus, l'Internet).

Selon Manuel Boucher, le réseau *underground* est en premier lieu construit autour de l'idée d'auto-production qui est vécue, pour les individus concernés comme une façon de « garder sa capacité de créativité, de revendication. En affirmant ses valeurs, sa culture de rébellion et de jugement critique, il veut construire sa part de liberté »²⁰.

Cette remarque de Manuel Boucher, également développée par Hugues Bazin, nous amène à considérer que le rap indépendant se structure autour de deux grandes idées : la sauvegarde de la créativité et de la diversité artistique du rap, et le maintien d'une attitude critique et rebelle face au système social, et, de ce fait, face aux industries et institutions culturelles.

Le rap indépendant, comme toutes les musiques indépendantes, ne jouit pas d'une visibilité sociale aussi forte que les productions supportées par l'industrie du disque : en 2003, seulement 4.2% du chiffre d'affaires des ventes de disques, tout genre confondu, ont été réalisées par des maisons de disques dites indépendantes²¹.

Nous sommes donc, avec le réseau underground, en présence d'un marché restreint du rap.

¹⁷ Pour plus de détails, voir Bocquet José-Louis, Pierre-Adolphe Philippe, *Rap ta France*, Paris, Flammarion, 1997, pp. 68-70

¹⁸ Boucher Manuel, *Rap, Expression des lascars. Significations et enjeux du Rap dans la société française*, Paris, L'Harmattan, 1998, p.318

¹⁹ Guibert Jérôme, « L'éthique hip-hop et l'esprit du capitalisme », *Mouvements. Hip-hop : les pratiques, le marché, la politique*, La Découverte, n°11, Septembre-Octobre 2000, pp.54-59, p.57

²⁰ Boucher Manuel, Op. Cit., p.72

²¹ Parmi les plus actives en 2003, citons Wagram Music, Harmonia Mundi, Naïve, DG Diffusion, Pias et Nocturne. Voir Lefeuvre Gildas, « Le poids des entreprises », *Musique Info Hebdo*, 16 Décembre 2005

Il jouit néanmoins d'une certaine forme de notoriété : des groupes tels que La Rumeur²² ou 2 Bal de Neg²³ ont réussi à vendre plus de 20 000 exemplaires de leurs disques, d'autres productions parviennent à se vendre à plusieurs milliers d'exemplaires.

Les productions de rap indépendant ne sont donc pas simplement le fait des rappeurs amateurs dont les productions restent inconnues en dehors de leur cercle familial et amical, il s'étend bien au-delà. Certains artistes de rap indépendants parviennent à conquérir, malgré le fait qu'ils évoluent au sein d'un réseau et d'un marché restreint, une notoriété nationale, auprès d'un public restreint, mais allant au-delà du seul cercle relationnel de ces artistes. Ce public est constitué d'initiés, qui ne peuvent être assimilés au public du rap de masse.

Pour synthétiser, le rap est et n'est pas une musique de masse. Il n'est donc qu'en partie « populaire » en suivant la première définition générale attribuée aux musiques « populaires ». Qu'en est-il si nous interrogeons cette fois-ci les producteurs de rap (entendus ici comme l'ensemble de ceux qui concourent à la production artistique du rap, et non au sens restreint couramment utilisé dans le milieu hip-hop qui désigne les compositeurs des instrumentaux des chansons rap), leur origine et leur trajectoires sociales ?

L'ancrage social des producteurs de rap

Il semblerait aux premiers abords totalement inepte de poser cette question, dans la mesure où il paraît évident que les rappeurs, et, plus généralement, les producteurs de rap, sont des représentants du « peuple », des habitants des « cités », à qui ils s'adressent en premier lieu.

Dans la presse écrite comme à la télévision, les rappeurs sont toujours associés en 2006, aux porte-parole des « banlieues »²⁴, à l'image, par exemple, des rappeurs Joey Starr²⁵ et Diam's²⁶.

²² Leur album *L'ombre sur la mesure* s'est vendu à plus de 20 000 exemplaires, d'après les informations recueillies sur le site Internet du groupe : www.larumeurecords.org

²³ Leur album « 3 fois plus efficace » s'est vendu à plus de 30 000 exemplaires. Source : Armanet François et Loupias Bernard, « La France qui rappe », *Le Nouvel Observateur*, 13/03/1997

²⁴ Le traitement médiatique des émeutes urbaines ayant eu lieu en Novembre 2005 dans plusieurs banlieues françaises constitue une autre illustration du type de traitement que les médias de masse, et notamment la télévision, réservent au rap. Plusieurs articles mentionnent ainsi l'augmentation des invitations de rappeurs sur les plateaux de télévision pour réagir à ces émeutes. Les artistes de rap ne sont pas invités sur les plateaux de télévision pour parler de leur musique, mais pour parler du « problème des banlieues ». L'un d'entre eux est même titré : « Rap : la télé préfère la sociologie à la musique ». Voir cet article, écrit par Dan Israel, dans l'édition du 15 Décembre 2005 du quotidien gratuit *20 minutes*.

²⁵ Un reportage diffusé le 21 Mai 2006 dans l'émission *Sept à Huit* et diffusée sur TF1 définissait Joey Starr comme « un haut-parleur des banlieues depuis maintenant plus de quinze ans ».

Le discours journalistique véhicule donc bien lui aussi cette représentation sociale des rappers : ce sont des enfants des « banlieues », qui expriment leur colère et leur révolte à travers le rap.

Les représentations sociales associent très clairement les rappers aux « jeunes de banlieue ». Il semble ainsi très étonnant, aux yeux de certains journalistes par exemple, que certains rappers ne présentent pas les signes extérieurs du « jeune de banlieue », à l'image du rappeur Disiz La Peste. Un article lui ayant été consacré dans un hebdomadaire généraliste le présente ainsi :

« Il emploie le passé simple et des expressions un poil désuètes, comme "fut un temps". Arbore une veste en velours et des converses noires, façon étudiant de la Sorbonne. Et il écoute même du rock ! [...] Evidemment, ça déconcerte »²⁷.

Disiz La Peste est ainsi présenté comme un rappeur qui « casse le cliché facile de la " racaille de banlieue" », au grand étonnement du journaliste.

Nous ne savons pas exactement qui sont les rappers : « les données d'enquête sociologique n'existent pas encore en France, qui permettraient de savoir précisément "qui" sont les rappers »²⁸.

Ainsi, de façon globale, les sciences sociales ont jusqu'à présent considéré les rappers comme des individus en situation de domination sociale, comme le rappelle Maryse Souchard :

« il semble qu'on puisse s'entendre pour dire que les rappers proviennent d'abord des banlieues, en périphérie des très grands centres urbains, qu'ils sont issus majoritairement de milieux socio-économiquement défavorisés et/ou de l'immigration ²⁹ ».

Il existe des liens évidents entre la culture des cités et le rap. Les constructions identitaires des jeunes des cités et celles des rappers semblent posséder de nombreux points communs, qui se révèlent pleinement dans l'usage de la parole, dans les formes de discours et le langage adopté. L'attachement territorial, les formes prises par le discours et les échanges verbaux, empreints de violence, sont autant de caractéristiques communes au rap et à la culture des cités.

²⁶ Diam's est décrite par un des journalistes du *Point* comme la « porte-parole des banlieues ». Voir Ono-dit-Biot Christophe, « Diam's-Booba : le match », *Le Point*, 06/04/2006

²⁷ Bui Doan, « Disiz la Peste, drôle de rappeur », *Le Nouvel Observateur*, 15/12/2005

²⁸ Souchard Maryse, « La différence rap », in Darré Alain (dir.), *Musique et Politique. Les répertoires de l'identité*, PUR, Collection Res Publica, Rennes, 1996, pp 257-265, p.260

²⁹ Souchard Maryse, *Idem*

Ainsi, s'il semble raisonnable de considérer le rappeur comme un enfant de la classe populaire, certains contre-exemples nous amènent à nuancer ce propos. Parmi ces derniers, relevons que le père du rappeur Ménélik a été journaliste et attaché culturel à l'Ambassade des Etats-Unis au Cameroun³⁰, la mère de la rappeuse Diam's travaille « dans l'évènementiel musical »³¹, le père de MC Solaar est venu faire ses études en France³², Roquin' Squat, leader du groupe Assassin, est le fils de l'acteur Jean-Pierre Cassel, les parents de Rocca sont musiciens³³, le producteur de hip-hop et dancehall Frenchie est le fils d'un ancien ministre de l'Education Nationale.

Par ailleurs, selon Jean-Marie Jacono, les rappeurs « bénéficient d'un bon niveau d'éducation contrairement aux idées reçues attachées à l'image de jeunes marginaux en état d'échec scolaire »³⁴.

Ainsi, même les rappeurs issus des quartiers défavorisés auraient reçu le savoir « légitime » en fréquentant l'Ecole, si nous suivons Christian Béthune : « la plupart des rappeurs, s'ils sont bien issus de la population des cités, n'en forment pas moins une élite qui a suivi une scolarité secondaire et souvent supérieure »³⁵.

Les auteurs qui mentionnent les parcours scolaires des rappeurs n'entrent malheureusement pas davantage dans les détails et, tout comme il est difficile de connaître leur origine sociale, les sources au sujet des trajectoires scolaires des rappeurs sont manquantes. Nous avons malgré tout pu récolter quelques informations concernant les trajectoires scolaires de certains rappeurs.

Lorsque ces derniers évoquent leur parcours scolaire, ils ont souvent atteint un degré de formation supérieure : Akhénaton, du groupe IAM s'est inscrit après son Baccalauréat dans une faculté de biologie³⁶, alors qu'Imothep était instituteur avant de devenir l'architecte sonore de ce même groupe³⁷, Kool Shen est titulaire d'un BTS³⁸, Passi a commencé des

³⁰ Voir la biographie de Ménélik sur le site Internet <http://www.chartsinfrance.net>

³¹ Médioni Gilles, « Diam's, Ni Chienne de garde, ni sage, ni soumise », *L'Express*, 07/08/2003

³² Voir la biographie de MC Solaar sur le site Internet <http://www.chartsinfrance.net>

³³ Voir la biographie de Rocca sur le site Internet www.universalmusic.com

³⁴ Jacono Jean-Marie, « Le rap français : inventions musicales et enjeux sociaux d'une création populaire », in Dufourt Hugues et Fauquet Joël-Marie (dir.), *La musique depuis 1945. Matériau, esthétique et perception*, Ed. Mardaga, Sprimont, 1996, pp. 45-60, p.52

³⁵ Béthune Christian, *Le rap, une esthétique hors la loi*, Autrement, Paris, 1999, p.191

³⁶ Voir la biographie de cet artiste sur le site Internet www.rfimusique.com

³⁷ Voir Sberna Béatrice, *Une sociologie du rap à Marseille. Identité marginale et immigrée*, Paris, L'Harmattan, 2001, p.115

³⁸ Voir le discours de Joey Starr, membre, avec Kool Shen, du groupe NTM, dans l'émission *Tracks* diffusée le 6 Mars 2006 sur Arte.

études d'agronomie³⁹, Dany Dan, du groupe Les sages Poètes de la rue a commencé des études d'économie⁴⁰, comme les rappers du groupe Sérum⁴¹, le rappeur Fabe des études de philosophie⁴², MC Solaar des études de langues⁴³, et c'est en licence, dans un cours de sociologie, qu'il rencontre le rappeur Ménélik⁴⁴. De la même façon, c'est à l'université que le rappeur l'Algerino a rencontré les membres du groupe Psy4 de la rime⁴⁵ et que Kimto, du groupe Less du Neuf, a rencontré Ekoué, un des rappers de La Rumeur⁴⁶, titulaire d'une maîtrise de sciences politiques⁴⁷.

Pour l'ethno-sociologue Béatrice Sberna, le rappeur est en ascension sociale mais reste attaché aux valeurs de sa culture d'origine : il « ressemble à cet autodidacte que décrit Richard Hoggart⁴⁸ ». En marge des cultures savantes et populaires, la situation du rappeur, comme celle de l'autodidacte, serait la suivante :

« Assis entre deux chaises, il se pose des questions insolubles sur l'univers et la société, il veut progresser et est avide de culture parce qu'il attend autre chose que ce que lui donne la vie [...] Dans son effort de promotion culturelle, l'autodidacte perd ses attaches de classe : il appartient à deux mondes qui n'ont presque rien en commun, il apprend à composer deux personnages et à obéir alternativement à deux codes culturels »⁴⁹.

Par ailleurs, mentionnons que les rappers et les artistes de rap⁵⁰ vivant de leur art sont statistiquement inscrits dans la catégorie « Artistes », qui fait elle-même partie de la catégorie des « Cadres, professions libérales et professions intellectuelles supérieures ». Ils font ainsi statistiquement et officiellement partie des classes supérieures de la société française.

Certains indices concernant les trajectoires scolaires et sociales des rappers viennent nuancer l'idée selon laquelle ils sont des individus en situation de domination sociale. Ce constat serait

³⁹ Voir la biographie de cet artiste sur le site Internet <http://www.chartsinfrance.net>, ou encore l'article de Bernard Loupias, « L'or du rap », *Le Nouvel Observateur*, 01/01/1998

⁴⁰ Voir le portrait de cet artiste sur le site Internet www.90bpm.com

⁴¹ Voir l'interview du groupe sur le site Internet www.planetehiphop.ch

⁴² Voir Fara C., « Où en est le rap militant aujourd'hui ? Opinions croisées de deux générations », *L'Humanité*, 19/08/2000

⁴³ Voir la biographie de l'artiste sur le site Internet <http://www.chartsinfrance.net>

⁴⁴ Voir la biographie de l'artiste sur le site Internet <http://www.chartsinfrance.net>

⁴⁵ Voir l'interview de l'Algerino sur le site Internet www.musicactu.com

⁴⁶ Voir l'interview de Less du Neuf sur le site Internet www.lehiphop.com

⁴⁷ Voir la présentation de l'émission *Tracks* du 9 mars 2005 à l'adresse <http://www.arte-tv.com/fr/art-musique/tracks/1145840.html>

⁴⁸ Sberna Béatrice, Op. Cit., p.224

⁴⁹ Hoggart Richard, *La culture du pauvre*, Paris, Les éditions de minuit, 1970 (1957), 420 p., Cité in Sberna (2001, p.224)

⁵⁰ les concepteurs musicaux et les deejays ont le statut professionnel de musicien pour la SACEM depuis 1998. Voir Sberna Béatrice, Op. Cit., p. 7

probablement identique si nous considérerions l'ensemble des personnes concourant à la production du rap en France, le « monde » du rap pour reprendre l'expression d'Howard Becker : les architectes sonores, les deejays, les ingénieurs du son, les musiciens intervenants, etc.⁵¹, ainsi que l'ensemble des « médiateurs » (critique, journaliste, essayiste, chercheur, universitaire, etc.) qui concourent à la reconnaissance sociale du rap sans être nécessairement des enfants de la classe populaire.

Enfin, si certains rappeurs s'adressent en premier lieu à travers leur rap aux jeunes des quartiers défavorisés⁵², ce n'est pas le cas de l'ensemble des rappeurs, comme par exemple Zoxea qui rappe : « Pour tout âge et toute race confondue, car chez nous, les barrières de classes ont fondu »⁵³, idée sur laquelle il est rejoint par le rappeur Rocca⁵⁴. D'autres rappeurs annoncent même clairement que leur musique ne touche pas explicitement les jeunes des quartiers défavorisés, comme par exemple le groupe Svinkels : « Ma musique mixe la bourgeoisie et les rebelles »⁵⁵.

Même si les producteurs de rap peuvent raisonnablement être considérés comme des enfants de la classe populaire, s'adressant en premier lieu à cette partie de la population, la généralisation de ce propos conduit à élargir une partie de l'existence sociale du rap : tous les rappeurs ne sont pas issus des « cités », et, même parmi ceux qui en sont issus, ils ne s'adressent pas tous dans leurs raps aux habitants de ces mêmes « cités »⁵⁶. Il est pour ces deux raisons réducteur d'assimiler le rap à une musique « produite par le peuple, pour le

⁵¹ Nous pensons ici particulièrement aux collaborations du groupe IAM avec le compositeur de musique Bruno Coulais qui est intervenu en tant que compositeur et arrangeur sur l'album « Revoir un printemps » d'IAM, album dans lequel intervient l'Orchestre symphonique Bulgare.

⁵² Citons, à titre d'exemple, le morceau « Pour ceux », issu de l'album *La cerise sur le ghetto* de la Mafia Kinfry, sorti en 2003 ou encore cette interview du rappeur Larsen : « Quand quelqu'un kiffe mon son, je suis content, mais je ne suis pas là non plus pour qu'il y ait des bouznis qui ne me correspondent pas du tout, qui viennent du 16^{ème}, qui vont danser sur mon pecli qui passe sur M6. Je ne suis pas là pour ça. Ceux qui vivent la même chose que moi vont percuter et c'est pour eux que je fais ça. Maintenant, si d'autres gens arrivent à le transposer dans un autre environnement au niveau de leur esprit, tant mieux pour eux, mais honnêtement, je m'en fous ». Interview de Larsen, du groupe K II Conscience, *Fat line n°2*, 1996, Cité in Boucher Manuel (1998, p.168)

⁵³ Zoxea, dans le titre collectif « IV my people », enregistré par les membres du label IV my people, WEA/Warner Music France, 1998

⁵⁴ « Le rap vient de la rue, donc je m'intéresse aux gens de la rue. Mais un type du 16^{ème} arrondissement écouterait mes morceaux comme des reportages car il n'aura pas vécu ce que je raconte. Il apprendra alors que dans son quartier, ça ne se passe pas pareil que dans les autres ou dans le sien ». Interview de Rocca (La Cliqua) dans *Down With This*, n°6, cité in Boucher Manuel, Op. Cit., p.165.

⁵⁵ Svinkels, « Ma musique », *Bons pour l'asile*, Atmosphériques, 2003

⁵⁶ Voir à ce sujet les travaux d'Anthony Pecqueux sur la « politique incarnée du rap », notamment Pecqueux Anthony, « La violence du rap comme *katharsis* : vers une interprétation politique », in Guibert Jérôme et Parent Emmanuel (coord.), « Sonorités du hip-hop. Logiques globales et hexagonales », *Copyright Volume !*, Clermont-Ferrand, Ed. Mélanie Sèteun, 2005, pp. 55-70

peuple ». La deuxième définition des musiques « populaires » ne parvient ainsi pas à appréhender le rap dans sa totalité. Qu'en est-il si nous étudions la structure des publics du rap, troisième élément de catégorisation du rap au sein des musiques « populaires » ?

Les publics du rap

En nous référant aux résultats de l'INSEE relatifs à la participation culturelle des français datant de 2003⁵⁷, nous pouvons dire que le public du rap est plutôt masculin, plutôt « jeune », plutôt constitué d'étudiants et d'individus ayant un faible niveau de diplôme et appartenant à la catégorie professionnelle des ouvriers et des employés. Le public du rap n'est pas à l'image de la société française : les individus âgés de moins de 35 ans et les étudiants y sont sur-représentés, ainsi que, parmi les actifs, les ouvriers, les chômeurs, les habitants de la région parisienne et ceux dont le niveau d'études est compris entre le BEPC et le Bac (BEP et CAP compris).

Si le rap semble toucher principalement les classes sociales les plus défavorisées, cela tient principalement au fait que nous ne sachions rien des étudiants qui sont pourtant presque majoritaires dans le public du rap. Par ailleurs, l'observation de l'évolution du taux de pénétration de l'écoute du rap en France entre 1997 et 2003, vient également nuancer notre précédente conclusion.

L'écoute du rap concerne principalement en France les hommes, mais concerne également de plus en plus les femmes, elle est une pratique plus répandue parmi les personnes de moins de 25 ans, mais elle s'étend de plus en plus vers les autres classes d'âge. Ce sont les individus les moins diplômés qui forment en majorité le public du rap, mais la part des diplômés du supérieur au sein de ce public tend à être de plus en plus forte. Enfin, si le rap recrute, parmi les actifs, nettement plus d'ouvriers et d'employés que de cadres, les récepteurs de cette musique qui sont scolarisés se recrutent également, et de façon croissante, parmi les classes supérieures de la société.

Ainsi, si le récepteur de rap est, le plus souvent, un homme, jeune, appartenant aux classes populaires, les évolutions récentes nous amènent à affirmer que le public du rap est à l'heure actuelle en phase de diversification.

⁵⁷ INSEE, Participation culturelle et sportive, Document de travail n° F0501, Mai 2003

Une étude plus approfondie des récepteurs de rap en France, réalisée par nos soins en 2003 et 2004, par questionnaire et entretien, et dont nous fournirons quelques uns des résultats de façon synthétique, nous conduit à affirmer l'existence de plusieurs publics pour le rap.

Les goûts des récepteurs de rap se différencient nettement selon l'âge, le sexe et la position sociale de classe des récepteurs. La préférence pour les paroles dans le rap, par exemple, diminue avec l'âge et est fortement corrélée à une appartenance aux classes populaires, alors que la préférence pour le *flow* (ou, pour le dire plus simplement, pour le style du rappeur), augmente avec l'âge et est corrélée à une appartenance aux classes plus favorisées. Les uns s'attardent davantage que les autres sur « ce que dit » le rap, autrement dit, à sa fonction ; les autres s'intéressent davantage à « comment il le dit », autrement dit, à sa forme. On retrouve ici l'esthétique savante et populaire définie par Pierre Bourdieu.

Ces goûts de classe s'objectivent dans les préférences pour certains artistes. Les résultats de l'enquête nous indiquent par exemple que la préférence pour des artistes tels que Rohff, Booba, et les groupes 113, Sniper et Fonky Family sont corrélés en 2003-2004 au fait d'être originaire et/ou d'appartenir aux classes populaires. Inversement, les récepteurs de rap issus et/ou appartenant aux classes moyennes et supérieures ont une préférence nette pour des groupes tels que TTC, La Caution, Triptik ou Svinkels.

La classe sociale n'est pas le seul facteur différenciant les publics du rap, il faut y adjoindre l'âge, voire même la génération, car il existe aujourd'hui au moins deux générations de récepteurs de rap, le sexe, ainsi que le « capital musical » des récepteurs, indiqué par la somme des savoirs et connaissances théoriques et pratiques relatifs au rap. Se distinguent ainsi quatre grandes catégories de publics pour le rap : les « consommateurs » (constitués des plus jeunes récepteurs de rap, ainsi que des récepteurs des classes populaires et d'une partie importante des réceptrices de rap, dont le capital musical est faible et dont les goûts se portent vers les artistes dits de rue et médiatisés notamment par la radio *Skyrock*) ; le « grand public » (dont le capital musical en matière de rap est également relativement faible, qui est constitué d'individus de tous âges et des deux sexes, provenant et/ou appartenant à l'ensemble des classes sociales, et dont les goûts se portent vers les productions de rap jouissant d'une grande visibilité médiatique, au-delà de la radio *Skyrock*) ; les « amateurs » (dont le capital musical est élevé, qui sont globalement les plus âgés des récepteurs de rap, où les hommes sont bien plus présents que les femmes, où toutes les classes sociales sont représentées, et dont les préférences se portent vers les productions de rap à visibilité sociale restreinte) ; et enfin, le public « branché » du rap (constitué davantage que les autres publics du rap des enfants des classes moyennes et surtout supérieures, dont l'âge est intermédiaire parmi l'ensemble des

publics du rap, dont le capital musical est moyen et qui portent ses préférences vers des artistes dont la visibilité sociale et médiatique est relativement restreinte).

Ainsi, même si le public du rap pourrait globalement être défini comme « populaire », cette vision majoritaire tend à éluder l'existence de plusieurs publics et le processus de diversification sociale des publics du rap aujourd'hui à l'œuvre. Ainsi, considérer le rap comme une musique « populaire » en référence à la structure de son public ne permet pas d'envisager les multiples modes d'appropriation du rap en France, de la même façon qu'il est en partie inexact de le considérer comme une musique de masse, et plus généralement, comme une musique « populaire ».

Conclusion

L'appellation « musique populaire » en direction du rap se justifie dans la mesure où il est d'origine populaire, où son public, contrairement aux musiques savantes, s'étend de façon plus marquée à l'ensemble des couches de la société, dans la mesure, également, où le rap fait l'objet de modes d'appropriation variées, de la plus « populaire » à la plus « savante ». La compréhension de son existence sociale demande de prendre en compte des théories aussi contradictoires que celles d'Adorno, de Pierre Bourdieu, d'Edgar Morin, et d'autres encore que je n'ai pu explorer ici. La discussion au sujet du clivage savant/populaire considéré ainsi devrait être appuyé également par des résultats d'enquête dirigés vers les récepteurs de musique savante, à l'heure où il est question du « processus de délégitimation »⁵⁸ de la musique dite savante).

Le concept de « musique populaire » est limité à plusieurs titres, d'où les tentatives de définition des musiques populaires par les termes « musiques actuelles » et « musique électro-amplifiées », qui, bien que elles aussi limitées, ont le mérite de ne pas poser en principe de catégorisation des musiques la question de la domination et de la hiérarchisation sociale, mais leur inscription temporelle.

Ma communication a donc pour objectif, au-delà du travail terminologique qui nous concerne tous ici, de prendre en compte les implications de l'utilisation du terme « populaire », et, à mon sens, de justifier de façon nette son utilisation. Il s'agit peut-être ici également de relever

⁵⁸ Ce processus a été souligné dès 1994. Voir Donnat Olivier, *Les Français face à la culture. De l'exclusion à l'éclectisme*, Paris, La Découverte, 1994, p. 235

une spécificité des recherches françaises (francophones ?) en sociologie de la musique, moins influencée que la recherche anglo-saxonne par l'apport des *Cultural Studies*.