



HAL
open science

Hip-Hop

Vincent Dubois

► **To cite this version:**

Vincent Dubois. Hip-Hop. CNRS. Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959, Larousse, p. 314-316, 2001. halshs-00491298

HAL Id: halshs-00491298

<https://shs.hal.science/halshs-00491298>

Submitted on 11 Jun 2010

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

HIP-HOP

Le terme «hip-hop» désigne un courant culturel (un «mouvement») qui regroupe trois définitions du mot «culture» : un ensemble d'œuvres, un style de vie et une idéologie (Passeron, 1991). Avec le rap, les tags et le graf et la break dance, le hip-hop combine les principaux modes d'expression artistique : musique, textes, peinture, danse. Des «disciplines» habituellement séparées sont ainsi réunies dans un style relativement unifié, et fréquemment associées dans la pratique. La séparation traditionnelle entre public et créateur est également remise en cause. À l'origine au moins, pas de lieu spécialisé comme les salles de spectacles ou les galeries d'exposition, mais la rue et les espaces publics. Pas de spectateurs passifs, mais des interventions à tour de rôle où chacun peut se succéder pour exécuter une figure de danse ou improviser au micro.

Apparemment spontanée et faiblement organisée, la pratique du hip-hop n'en est pas moins régie par des logiques qui lui sont propres, comme celles de la performance et du défi. La performance peut être physique, comme dans la break dance. Pour les taggers et graffers, elle consiste à atteindre les endroits les plus difficiles d'accès. Dans le rap, elle tient à la virtuosité dans l'improvisation en rimes ou la rapidité d'élocution («flow»). Le défi prolonge cette logique de la performance. C'est tout particulièrement le cas dans la break dance, où chacun est invité à montrer ce dont il est capable («tu peux le faire !») et à surenchérir. Le rap consiste pour une part en des joutes verbales. Quant aux tags, ils peuvent constituer un défi lancé non seulement à la surveillance policière mais aussi et surtout aux autres taggers.

Outres les attitudes vestimentaires, langagières ou corporelles et l'ensemble des règles qui spécifient un «style de vie», le hip-hop se définit ainsi par un discours et une vision du monde relativement formalisés. Dans cette idéologie, le récit des origines tient une place importante. Elles remontent aux années 1970, dans les quartiers noirs des grandes villes américaines et de New York en particulier. Des figures mythiques, comme le rapper Afrika Bambaataa, mettent alors l'«idéologie hip-hop» en forme. Résumons-là (très) schématiquement. Elle procède de l'affirmation des Noirs américains face à la domination blanche, remettant en cause la prétendue universalité de la culture d'origine européenne et promouvant des valeurs et formes culturelles alternatives. Elle consiste également à rendre positive et créatrice l'énergie collective des gangs. Ces deux orientations donnent lieu à la «Zulu nation», rêve d'une vaste communauté fondée sur les valeurs de l'amour, de la paix, du respect et de la dignité retrouvée des minorités opprimées.

Cet assemblage original de créations esthétiques, d'un style de vie et d'orientations idéologiques a été importé en France (comme ailleurs en Europe) à partir du début des années 1980. C'est alors plus qu'une mode américaine parmi d'autres qui a connu le succès. Au-delà de l'imitation d'un style venu d'outre-Atlantique, le succès du hip-hop tient en effet à sa réinterprétation dans des enjeux et des usages locaux. Phénomène urbain, le hip-hop a trouvé dans les banlieues françaises un terrain de diffusion privilégié. Expression de minorités socialement et culturellement reléguées dans les régions inférieures de la société, il a été investi en particulier par des jeunes d'origine immigrée qui ont pu y trouver une alternative au choix imposé entre la culture d'origine de leurs parents et la

culture française légitime. À l'instar des «fondateurs» américains, les promoteurs français du hip-hop ont pu «retourner les stigmates» (E. Goffman) dont ils étaient porteurs, en valorisant et arborant de manière ostensible les marques d'appartenance aux «cités», par exemple. Ils ont pu à leur tour tenter une inversion des hiérarchies culturelles (critique des institutions de la culture légitime, affirmation du hip-hop comme innovation esthétique marquante, etc.) dont le verlan constitue en quelque sorte le prolongement linguistique.

Il faut cependant se garder d'une vision exagérément homogénéisante de la «culture hip-hop». Des dissensions internes et des évolutions s'y révèlent, comme dans toute forme de culture. Les sources d'inspiration et les modes d'expression peuvent ainsi varier. Le rap puise dans le funk, le dub ou le rock, utilise des instruments «traditionnels» (basse, batterie, claviers...) ou seulement des platines et des échantillonneurs. La break dance se confond avec le smurf, ou emprunte aux danses africaines, à la capôiera brésilienne, au buto, ou encore à la danse contemporaine. Elle repose sur l'improvisation ou fait l'objet de chorégraphies.

Ces différences et évolutions de style peuvent être rapportées à deux axes autour desquels se déploient les stratégies culturelles du hip-hop. Le premier tient à la plus ou moins grande ouverture à d'autres formes culturelles, du métissage tous azimuts à la recherche puriste de l'authenticité des origines. Le second renvoie à la plus ou moins grande distance à la culture légitime et à ses institutions, du rejet aux tactiques d'intégration. Dans le rap du milieu des années 1990, le discours volontiers provocateur du groupe NTM et les alexandrins d'un MC Solaar

déclarant son goût pour Ronsard ont pu marquer les pôles de cette opposition.

Ces deux axes stratégiques se recoupent pour partie, dans la mesure où le purisme s'associe volontiers au radicalisme culturel, et où l'«ouverture» culturelle permet de se rapprocher des formes savantes de culture. De la position sur chacun de ces deux axes dépendent des modes de diffusion et, notamment pour le rap, des stratégies commerciales différents. Des possibilités inégales d'intégration dans les circuits de l'intervention publique et des institutions culturelles en découlent également.

Considéré comme un élément majeur des «cultures urbaines», le hip-hop trouve en effet sa place dans des dispositifs d'action publique et des institutions culturelles depuis la fin des années 1980. Deux éléments principaux ont rendu cette prise en compte possible. Tout d'abord, l'essor du hip-hop et son succès auprès des «jeunes des cités» coïncide avec l'émergence de la «politique de la ville», visant à renforcer l'intégration sous toutes ses formes des habitants des «quartiers défavorisés». Le hip-hop a pu occuper une place privilégiée dans le volet culturel de cette nouvelle politique : non seulement il disposait d'une base sociale importante mais de plus, les valeurs dont se réclament (une part de) ses promoteurs (respect, tolérance, dignité, etc.) se trouvaient en affinité avec l'orientation de l'action publique. La Délégation interministérielle à la ville, le Fonds d'action sociale d'aide aux immigrés, des collectivités locales ont ainsi favorisé des projets concernant le hip-hop sous ses différentes formes.

C'est par ailleurs du côté de la politique culturelle gouvernementale qu'il faut chercher les raisons de cette prise en compte. Tout d'abord, l'orientation «relativiste» et le discours de la «démocratie culturelle» diffusé depuis le début des années 1980 ont ouvert le champ de la politique culturelle à cette culture «minoritaire», «populaire» et, qui plus est, «jeune». L'action culturelle publique a ainsi activement contribué à la production du hip-hop comme une «culture». Ensuite, la période de la fin des années 1980 et du début des années 1990 se caractérise par la recherche de nouvelles formes de légitimation de l'intervention culturelle publique. Celles-ci sont en particulier trouvées dans l'affirmation du rôle proprement social des politiques culturelles, dont les «projets culturels de quartier» — qui font une large place au hip-hop — sont l'une des manifestations.

De ces origines composites, ce traitement public conserve la trace dans des logiques d'action hétérogènes, quoique souvent mêlées. Organiser une formation à la break dance ou un concours de rap peut être envisagé comme une technique du travail social à destination des jeunes «défavorisés». Le hip-hop constitue alors un équivalent fonctionnel du football, permettant de «canaliser les énergies» de ces «nouvelles classes dangereuses», et-ou un moyen de fournir une occupation et parfois un stage à des jeunes en mal d'insertion professionnelle. Le «civisme» et le «renouveau citoyen» professés dans les programmes de la politique de la ville conduisent par ailleurs à promouvoir au travers du rap une forme de «prise de parole» et d'expression publique — ce que facilite l'importance des thématiques socio-politiques dans les textes des rappers. Des logiques plus directement culturelles interviennent également : renouveau des stratégies de démocratisation culturelle (amener dans un musée ou un

théâtre des jeunes qui n'y sont jamais allés par le biais d'une exposition de grafs ou d'un spectacle de break dance); stratégies de «réhabilitation culturelle» visant à démontrer la valeur d'une culture populaire.

L'intégration du hip-hop dans les dispositifs d'action publique et, plus encore, dans les institutions culturelles ne va pas pour autant de soi. Elle est loin de faire l'unanimité parmi les responsables d'institutions culturelles, et a donné lieu à d'intenses polémiques dans la presse et les débats sur la culture. De plus, cette intégration s'opère de manière sélective, en fonction des logiques et des règles de l'action publique plus que de celles du hip-hop. Ainsi dans les programmes liés à la politique de la ville, le soutien est-il en partie conditionné à un engagement «social». Les relations avec les institutions culturelles sont quant à elles largement subordonnées à l'«ouverture» artistique dont les acteurs du hip-hop savent faire preuve. Ainsi une compagnie de break dance a-t-elle d'autant plus de chances d'accéder à la scène qu'elle a su s'approprier les codes de la culture chorégraphique savante. Comme toujours, le «mélange des cultures» et l'échange entre culture savante et culture populaire ne s'opèrent que dans les lieux, les moments et sous les formes choisis et prescrits par les acteurs de la culture légitime ou, pour le dire comme Jean-Claude Passeron, comme l'exercice d'un droit de cuissage symbolique.

Au total, le succès du hip-hop et son traitement dans des politiques — culturelles ou autres — illustrent plus généralement les dilemmes et contradictions de la reconnaissance des cultures populaires. Le hip-hop doit une part de l'attention qui lui est portée au fait qu'il permet la manipulation de stéréotypes qui viennent fournir à la vision dominante

un repère dans la «culture des jeunes de banlieue» dont rien ne prouve qu'elle s'y résume — quand bien même une part de ceux qui sont ainsi stéréotypés se réapproprient les clichés qu'on leur accole. Par ailleurs, la reconnaissance sociale et culturelle et l'institutionnalisation qui s'ensuit ne sont pas sans conséquences sur les formes et les pratiques culturelles elles-mêmes. Elles transforment les modes de transmission, qui changent de statut (suivre une formation, ce n'est pas échanger des «trucs» entre soi). Elles modifient la représentation et le rapport au public, dans le passage «de la rue à la scène», ou au musée. Elles favorisent une re-spécialisation des pratiques (il est difficile d'être reconnu à la fois comme danseur, musicien, plasticien). C'est dès lors la question de la survie du hip-hop comme forme culturelle (relativement) autonome qui se trouve posée, dans les termes d'un dilemme entre le maintien de l'identité culturelle, au risque de la marginalisation, et les compromis (esthétiques, politiques ou commerciaux) au risque d'une disparition par assimilation progressive*.

Vincent Dubois

* Je remercie Pierre-Alain Four pour les très utiles documents qu'il m'a fournis en vue de la rédaction de cette notice.

Bibliographie

Hugues Bazin, *La culture hip-hop*, Paris, Desclée de Brouwer, 1995.

Vincent Dubois, «Une tentative controversée de légitimation culturelle», in *La politique culturelle*, Paris, Belin, 1999, p. 282-293.

Jean-Claude Passeron, «Figures et contestations de la culture. Légitimité et relativisme culturel», in *Le raisonnement sociologique*, Paris, Nathan, 1991, p. 291-334.

Richard Shusterman, *L'art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, Minuit, 1992.

Citation :

«C'est ça, reste underground ! Dessous tu es, dessous tu resteras...»

NTM