

UNIVERSITE PIERRE MENDES-FRANCE
INSTITUT D'ÉTUDES POLITIQUES DE GRENOBLE

Valentin COLLIAT-DANGUS

LA CULTURE HIP-HOP A LA RENCONTRE DES INSTITUTIONS

Expressions et institutionnalisation du mouvement grenoblois



Graffiti fait à l'occasion du festival Total Session en 2010. Photo: Urban-Culture Magazine

Séminaire « Formes et Enjeux du Lien Social »

Année universitaire 2011-2012

Sous la direction de Dominique MANSANTI

UNIVERSITE PIERRE MENDES-FRANCE
INSTITUT D'ÉTUDES POLITIQUES DE GRENOBLE

Valentin COLLIAT-DANGUS

**LA CULTURE HIP-HOP A LA RENCONTRE
DES INSTITUTIONS**

Expressions et institutionnalisation du mouvement grenoblois

Séminaire « Formes et Enjeux du Lien Social »

Année universitaire 2011-2012

Sous la direction de Dominique MANSANTI

Remerciements :

Ce travail ne serait pas résolument hip-hop sans une longue série de dédicaces. Aucun accomplissement ne peut être envisagée dans ce mouvement de manière purement égoïste et individuelle, sans l'apport d'autres personnes. Aussi, je souhaite adresser mes remerciements:

Tout d'abord à Dominique Mansanti, pour son suivi, ses conseils et sa patience tout au long de cette année universitaire, m'ayant permis de mener ce travail jusqu'au bout.

Je remercie également toutes les personnes qu'il m'a été donné de rencontrer et avec qui j'ai pu échanger dans le cadre de ce mémoire (par ordre chronologique) : Jean-Pierre Ruffier, HOPER, ORAZ, Kery James, Goodka, Skad, Cristèle, NESTA et BAZAR, Codjo Quashie, Mako et KUNI, Benoit Guillaumont, Kespar, et Melanie de Maury. Sans votre disponibilité, votre accueil et vos réponses, ce document n'aurait pas lieu d'être.

On peut considérer ce mémoire comme le fruit de nombreux featurings, mes remerciements s'adressent ainsi à tous ceux qui m'ont aidé, d'une manière ou d'une autre, dans le cadre de ce travail. Spécial dédicace à : - Mes parents, Lulu, Etienne et toute ma famille, pour leur présence et leur soutien. Merci à ma mère pour son aide à la relecture.

- Mélissa Leroux, pour son aide apportée depuis la retranscription jusqu'à la relecture, et sa motivation sans faille entre Grenoble et Montrevel-en-Bresse, m'ayant permis d'achever ce mémoire. Graouthanks.

- Simon Malfatto, dont la relecture a permis à mon mémoire de ne pas avoir de séquelles.

- Quentin Ariès, pour son art de la mise en page, désormais reconnu à travers toute l'Europe.

J'adresse également une pensée toute particulière à l'Équipe de Chambéry : Marty, Tom, JB, Guillaume, Choubi, Flo, Arnault, Max, Thibault et tous les gros méons, pour avoir continuellement tenté de me détourner de ce mémoire cet été.

Big up à l'AS, pour m'avoir prouvé qu'une vie étudiante était loin de n'être que du travail. Merci à l'équipe des panchions de l'Atelier Danse, pour m'avoir permis de continuer à pratiquer, et de vivre deux ans de suite une aventure formidable à leurs côtés.

Merci à tous mes proches que je n'ai pas la place de citer mais qui ont une importance particulière à mes yeux, ils se reconnaîtront.

Peace, Love, Unity and Havin' fun !

Sommaire

Introduction	6
PARTIE I : Approche historique et sociologique de la culture hip-hop	13
Chapitre I. Origines et développement du hip-hop.....	15
Chapitre II. Une culture et un mouvement.....	28
PARTIE II : Le hip-hop face aux institutions à Grenoble	44
Chapitre I. Le mouvement à Grenoble	47
Chapitre II. Les logiques institutionnelles	61
Chapitre III. Des conséquences sur les pratiques et chez les pratiquants	77
Conclusion.....	89
Bibliographie.....	92

Introduction

Ce qu'il convient de rassembler sous l'appellation « culture hip-hop » représente, au regard des sciences sociales, un sujet aussi passionnant à étudier que risqué à approcher.

Passionnant, car cet ensemble constitue un véritable fait de société ; présentant des aspects et des enjeux culturels mais également artistiques, sociaux, générationnels, historiques, identitaires ou psychologiques, le hip-hop peut être étudié sous de très nombreuses formes et selon de très nombreuses problématiques différentes, d'autant plus qu'il s'agit d'un mouvement présent au niveau mondial.

Risqué à approcher, en raison notamment de cette croisée des univers qui nécessite d'avoir une vision plus ou moins globale du phénomène afin de bien l'appréhender et d'éviter certains glissements ou certaines mauvaises interprétations. De plus, il s'agit d'un univers relativement récent et en perpétuelle évolution, ce qui implique une certaine difficulté à dégager des outils de référence dans l'approche du hip-hop. Enfin, le hip-hop est un fait porté à une échelle globale mais dans lequel la notion d'un niveau local est très importante. Aussi, un travail de terrain semble nécessaire pour l'aborder, l'étude devant ainsi forcément s'ancrer dans un cadre spatial défini et arrêté.

Bien qu'une partie de ce travail s'attachera à étudier la culture hip-hop en tant que telle afin de mieux appréhender le sujet et sa problématique, il est possible d'en synthétiser ici une première définition : historiquement, le terme « hip-hop » renvoie à un mouvement festif, puis – très vite – revendicatif, né dans les quartiers populaires de New York dans les années soixante-dix. Dans un contexte de tensions sociales, raciales et politiques, de nouvelles formes d'arts sont apparues, partageant des aspects et des valeurs similaires telle que la pratique urbaine ou une même audience jeune. Ces nouvelles formes d'expression concernent les arts plastiques avec les tags et le graffiti, la musique à travers le DJing*¹ et le rap, ainsi que la danse. La notion de « culture » ou de « mouvement hip-hop » renvoie donc à l'ensemble de ces activités, rassemblées par des valeurs communes, notamment une logique de canalisation de l'agressivité par la création. Suite à la propagation de ses composantes

1 Les mots suivis d'une astérisque sont définis dans le lexique en annexe n°1

artistiques, le hip-hop s'est progressivement imposé en tant que mouvement à l'échelle planétaire.

En France, pays où le mouvement est particulièrement développé, une littérature à propos du hip-hop a émergé il y a maintenant une vingtaine d'années et commence à rassembler une base solide de travaux historiques et sociologiques. Certains chercheurs s'y sont penchés de manière approfondie à partir des années quatre-vingt-dix et continuent de publier ouvrages et articles analysant la culture hip-hop selon des thèmes et dans des cadres différents, tant les possibilités d'études sont larges. Ainsi, Hugues Bazin est le chercheur en tête de file de ce sujet depuis l'écriture de son premier ouvrage en 1995², qui semble toujours aujourd'hui faire office de référence, du fait de son approche relativement complète et objective. Il est notamment à l'origine de la définition du hip-hop, globalement acceptée par les chercheurs et les acteurs de ce mouvement³, qui est celle regroupant « *des arts de la rue, une culture populaire et un mouvement de conscience.* »⁴ La particularité du hip-hop réside donc dans le fait que plusieurs pratiques artistiques se retrouvent liées entre elles dans un seul et même ensemble, par une histoire, des valeurs et un certain état d'esprit.

Beaucoup des études faites à propos du hip-hop se cantonnent généralement à une seule de ses pratiques, qu'il s'agisse du graffiti, de la danse ou de la musique. Il est vrai que ces activités génèrent également leurs propres logiques de fonctionnement au sein du hip-hop – sans pour autant s'en détacher – et peuvent alors être analysées en tant que telles.

Il est cependant possible de trouver des auteurs s'intéressant à la culture hip-hop comme un ensemble de pratiques, par ce qui les unifie : par exemple Virginie Milliot qui a publié un certain nombre d'ouvrages d'ethnologie sur l'actualisation du hip-hop, notamment dans la région Rhône-Alpes.⁵

Le point de départ de ce mémoire correspondait à une volonté marquée de travailler sur le hip-hop, se révélant être un fait social et culturel majeur de ces trente dernières années

2 BAZIN Hugues, *La culture hip-hop*, Paris: Desclée de Brouwer, 1995, 305 p.

3 <http://www.passeursdeculture.fr/Hugues-Bazin.html>

4 Op. cit. BAZIN, 1995

5 Parmi lesquels sa thèse « *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 doctorat, Lyon : Université Lumière Lyon 2, 1997, (526 p)

et notamment en France en raison d'une logique, de valeurs et de dynamiques propres à ce mouvement.

Cependant, bien que ce thème de recherche ait été présent dès le départ, le sujet ne s'est pourtant pas imposé comme une évidence.

Dans un premier temps, et dans une volonté de lier ce thème à la question sociale, ma réflexion s'était orientée vers l'étude des mécanismes sociaux induits par les différentes expressions de la culture hip-hop chez ses pratiquants. Parmi ces mécanismes sociaux m'intéressaient particulièrement les aspects de socialisation, d'insertion et d'identification pouvant être déterminants auprès d'une partie de la population éloignée des institutions et des instances traditionnelles d'intégration.

Une modification du sujet s'est cependant opérée au fur et à mesure des recherches préliminaires à ce travail, pour finalement se réorienter vers le rapport entretenu avec la sphère institutionnelle.

Concernant le rapport aux institutions et les processus d'institutionnalisation, il est possible de citer comme exemple déjà produits les travaux de terrain qui ont notamment été réalisés dans le domaine de la danse hip-hop par Loïc Lafargue de Grangeneuve⁶ ou bien Sylvia Faure et Marie-Carmen Garcia⁷. Ce sont ainsi principalement ces études qui ont servi à la mise en place d'un cadre de réflexion pour ce mémoire. Evidemment, ce cadre théorique s'est vu complétée par un certain nombre d'autres auteurs ayant travaillé sur des pratiques particulières de la culture hip-hop ou bien, de manière plus générale, sur la sociologie de la culture et des pratiques urbaines.

Dans ce cadre théorique, l'intuition de départ résidait dans l'idée qu'il existait un rapport dual entretenu par les institutions avec la culture hip-hop, encourageant d'un côté certaines pratiques, mais fustigeant également d'autres de ses aspects. Par exemple, dans le cas du graffiti, des fresques ou des ateliers d'initiation peuvent être commandés par les institutions, tandis qu'en même temps, les graffs non-autorisés, bien que pouvant être fait par les mêmes personnes, sont désavoués et sanctionnés. Cette dichotomie pouvant se retrouver

6 LAFARGUE DE GRANGENEUVE Loïc, *Politique du hip-hop, Action publique et cultures urbaines*, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2008, 239 p.

7 FAURE Sylvia et GARCIA Marie-Carmen, *Culture hip-hop, jeunes des cités et politiques publiques*, Paris : La Dispute, 2005, 190 p.

dans la plupart des expressions du hip-hop, j'avais à cœur d'étudier celle-ci sur l'agglomération de Grenoble.

Pour ce faire, la démarche adoptée était donc d'interroger en premier lieu les représentants institutionnels dans le but d'identifier les logiques de cette forme de « tri » opéré entre les pratiques et les raisons de ce phénomène. Une autre série d'entretiens a également été pensée du côté des pratiquants des différentes formes d'expression de la culture hip-hop, afin de comprendre le regard qu'avaient ces derniers sur leurs pratiques et sur le milieu dans lequel ils évoluent, notamment en lien avec les actions institutionnelles.

Les résultats des entretiens m'ont cependant amené à nuancer cette idée qu'il existait, à Grenoble, une différenciation poussée et volontaire de la part des institutions. En effet, bien que cet aspect ait pu être présent dans d'autres villes tel que le montrent les enquêtes précédemment citées⁸, l'histoire du hip-hop dans l'agglomération grenobloise semble témoigner d'autres logiques vis-à-vis des institutions, impliquant ainsi une réorientation de mon travail.

Ainsi, en restant dans l'étude des relations entre la culture hip-hop et les institutions, de nouvelles considérations sont apparues par le travail de terrain via les déclarations des personnes interrogées, mettant en lumière d'autres aspects spécifiques au terrain grenoblois.

La rencontre entre culture hip-hop et institutions à Grenoble s'est en effet caractérisée par un processus d'institutionnalisation relevant certaines difficultés, qui semblent être lié à son histoire et aux acteurs. Cependant, et compte tenu d'une relative vitalité, le mouvement semble avoir rapidement trouvé sa place au sein des dispositifs institutionnels, malgré certaines limites toujours freinantes aujourd'hui pour le développement du hip-hop.

Ce phénomène témoigne d'une singularité grenobloise qui ressort dès lors qu'il est mis en comparaison avec les logiques du mouvement hip-hop, et notamment l'application de celles-ci dans d'autres villes.

Dès lors, la question suivante, est passée à la base de ce travail: « Comment un mouvement comme celui du hip-hop s'est-il intégré dans une logique d'institutionnalisation, sur le terrain de Grenoble? »

8 A Bordeaux et Marseille d'une part : et dans l'agglomération lyonnaise d'autre part.

Il est avant tout nécessaire de s'accorder sur la définition de ce dernier terme. En effet, selon le sens qui est donné au mot « institution », il existe deux concepts différents de l'institutionnalisation.

En sociologie, le concept d'institution a été défini par Emile Durkheim comme un ensemble de règles ou de pratiques mises en place de manière collective et ayant une existence propre, en-dehors des ses acteurs. Ces faits sociaux sont organisés, se transmettent et s'imposent de fait à l'organisation d'une communauté humaine. « *La sociologie peut être alors définie comme la science des institutions* »⁹ car ces dernières forment la base sociale des représentations et des comportements humains ; il peut s'agir des religions comme des mœurs alimentaires ou du mariage. Dans ce cadre-là, le terme d'institutionnalisation renvoie au processus par lequel une activité individuelle se retrouve séparée de son auteur, pour constituer une institution qui a son existence propre.

Dans le droit et la science politique, le terme d'institution a toutefois une autre définition, au sens d'« institution publique ». Il s'agit des organes exerçant un pouvoir ou une autorité, et dans lesquels sont décidées et mises en place les décisions politiques. En ce sens, l'institutionnalisation correspond à la manière dont un fait de société se retrouve pénétré par les logiques de l'État ou des collectivités territoriales. C'est cette deuxième définition qui sera utilisée ici pour évoquer la culture hip-hop, dès lors qu'elle est « confrontée » aux institutions publiques via des programmes de soutien, de partenariat ou de collaboration.

Ainsi, il s'agit d'étudier, dans ce mémoire, la manière dont processus d'institutionnalisation s'est traduit dans la culture hip-hop, à l'échelle de Grenoble.

Dans quelle mesure ce phénomène est-il présent, et quelle ampleur a-t'il sur le mouvement hip-hop grenoblois? Comment cela s'inscrit-il dans l'histoire singulière de son développement à Grenoble? Quelles en sont les formes, les logiques et les acteurs?

Afin de mieux appréhender ces questions, nous allons nous intéresser un temps à une étude de la culture hip-hop en tant que telle. Il semblerait, de prime abord, que le hip-hop témoigne d'une originalité certaine. Alors, son institutionnalisation s'inscrit-elle dans une logique à part ou bien peut-on trouver des éléments de comparaison dans d'autres mouvements culturels?

Enfin, du côté des pratiquants, quels en sont les conséquences? Comment se traduisent les

9 DURKHEIM Emile, *Les règles de la méthode sociologique*, Chicoutimi : Université du Québec, 2002, 80 p. Produit en version numérique par TREMBLAY Jean-Marie. Consultable sur http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim_emile/regles_methode/durkheim_regles_methode.pdf

programmes des institutions sur les pratiques? Y a t'il une part de résistances quant à cette institutionnalisation parmi les différents artistes?

Ce travail s'est inscrit dans une logique de terrain, l'étude ayant été menée sur le cadre arrêté de l'agglomération grenobloise. Ainsi, une partie importante de ce mémoire est basé sur les déclarations des personnes concernées par la question de l'institutionnalisation de la culture hip-hop,¹⁰ l'étude des programmes mis en place sur ce terrain, ainsi que la confrontation des différents points de vue. Cette multiplication des opinions sur un même processus permet ainsi de rendre compte des évènements et de leurs enjeux. Il nous sera donc possible de définir la situation grenobloise et de l'analyser sous différents angles, afin de ne pas rester sur des considérations générales tout au long de ce travail, mais bel et bien de s'intégrer dans un milieu pour rendre compte des logiques et des dynamiques de ce dernier.

Il y a ainsi un intérêt de rendre compte d'une situation concrète, inscrite dans une histoire et des logiques particulières.

Ce travail n'a pas vocation à donner une vérité générale quant au rapport entre culture hip-hop et institutions, quand bien même il témoigne d'une situation s'inscrivant dans les logiques de ce mouvement à l'heure actuelle. Son intérêt réside principalement dans l'analyse d'un terrain qui est celui de l'agglomération grenobloise et, dans une certaine mesure, un moyen d'évaluer les politiques publiques mises en place dans le cadre du hip-hop, ainsi que la manière dont cette culture est pensée et développée dans l'agglomération grenobloise, par les acteurs institutionnels comme ceux issus du mouvement.

Afin de mieux comprendre les logiques qui animent les acteurs du hip-hop, ainsi que les enjeux liés à ce mouvement, nous allons nous intéresser dans un premier temps de manière plus détaillée à l'ensemble de la culture hip-hop et ce qu'elle implique, afin d'effectuer un cadrage théorique.

Une définition ne saurait en effet suffire pour comprendre le rapport porté aux institutions. Comme il l'a été souligné précédemment, le hip-hop revêt de très nombreux enjeux, à la croisée de disciplines différentes qui toutes peuvent rendre compte de ce mouvement. Deux d'entre elles sont particulièrement importantes pour une bonne compréhension globale dans le

¹⁰ Le choix des acteurs est expliqué en même temps que l'approche méthodologique en début de deuxième partie, dans les pages 44 à 46.

cadre de ce mémoire, il s'agit de l'histoire et de la sociologie. Nous allons donc étudier la culture hip-hop dans son ensemble en essayant d'adopter une vision la plus large possible, à travers un prisme d'abord historique, puis sociologique.

Après ce travail de cadrage, il nous sera alors possible d'étudier la situation grenobloise et les logiques des rapports mis en place entre culture hip-hop et institutions à ce niveau.

Cette rencontre, nous le verrons, dépend considérablement de la structure du mouvement hip-hop tel qu'il a existé et tel qu'il existe actuellement. Les logiques institutionnelles, de manière générale vis-à-vis des cultures émergentes, et dans le cadre spécifique du hip-hop à Grenoble, sont également déterminantes, ce qui nous poussera à les étudier. Enfin, l'étude de la situation grenobloise nous amènera à observer les conséquences de l'institutionnalisation sur les pratiques et chez les acteurs de cette culture, qu'il s'agisse des pratiquants ou bien des structures organisées telles que les associations.

PARTIE I : Approche historique et sociologique de la culture hip-hop

Le hip-hop est une appellation est aujourd'hui répandue à l'échelle mondiale et connue par la plupart des habitants des pays développés ou en voie de développement, tant ses formes d'expression se sont diffusées massivement dans l'espace public et dans l'économie de la culture depuis 30 ans¹¹. Cependant, il est très fréquent d'assister à des imprécisions, voire des amalgames concernant la définition de ce terme. D'aucuns peuvent le rattacher à une certaine forme de danse ; d'autres le définissent comme un ensemble de sonorités musicales ; enfin, certains voient dans le hip-hop un vague mouvement de jeunesse, identifiable par un style vestimentaire et par un ensemble d'attitudes, rattachés ou non à certaines préférences culturelles, notamment en terme de musique.

Étudier la culture hip-hop mérite donc de s'attacher en tout premier lieu à sa définition même car, bien qu'englobant les aspects précédemment décrits, le terme « hip-hop » ne peut y être réduit tant il revêt d'un caractère bien plus large et complexe.

Au niveau même de l'étymologie, le terme semble difficile à cerner car plusieurs explications s'opposent ; sans pour autant entrer en affrontement, mais cela renforce la difficulté d'approche de l'appellation de la part d'un public non-familier. Le « hip » proviendrait selon certains de l'argot américain « to hep » qui signifie « être affranchi », ce qui peut s'interpréter dans le sens d'une recherche d'admiration de ses pairs¹² ou bien dans le sens d'une certaine forme d'intelligence, issue de la débrouillardise. Selon d'autres sources, il peut aussi avoir le sens de « compétition »¹³. « Hop », onomatopée du saut, signifie « sauter et danser »¹⁴, signe que la danse fut, aux débuts du hip-hop, la forme d'expression la plus visible

11 Selon un sondage de Médiamétrie en 2003, le rap était le genre musical le plus apprécié en France chez les 11-20 ans avec 41% d'écoute. Il est possible d'évaluer que les ventes d'albums et compilations de rap s'élèvent entre 5 et 7% du volume total de l'industrie du disque. Source: FRANCOIS Pierre (dir.), *La musique, une industrie, des pratiques*, La Documentation Française, 2008, 147 p.

12 op. cit. BAZIN, 2005

13 Théâtres en Dracénie, *Dossier pédagogique: La culture hip-hop* (document de travail à l'attention des professeurs), 2008 Consultable sur http://www.theatresendracenie.com/educ_09_10/DP/DPhiphop.pdf

14 LAABIDI Myriam, « Vivre une musique jeune et urbaine en région. La culture hip-hop, de la grande à la petite ville », in BOUDREAULT Pierre-W et PARALEZZI Michel (dir.), *L'imaginaire urbain et les jeunes*.

de toutes. L'expression reliant les deux naît au début des années soixante-dix et sera popularisée lors des soirées, puis dans les disques de rap, s'imposant progressivement comme nom du mouvement. L'analogie phonétique avec le « bebop », mouvement de jazz qui s'est développé après la seconde guerre mondiale, a aidé à la popularité du terme, du fait qu'il s'agisse là aussi d'un mouvement porté par une frange populaire du milieu afro-américain. Selon ce sens étymologique, le hip-hop est alors défini comme une volonté de s'élever et de progresser en utilisant son intelligence et sa créativité.

Le hip-hop se présente ainsi comme une culture complète, regroupant plusieurs formes d'expression artistique. Nous nous intéresserons donc dans un premier temps à l'histoire de cette culture, et notamment au contexte d'apparition et de développement de ses différentes composantes.

Afin de compléter cette définition, il convient aussi d'appréhender le hip-hop comme un mouvement porteur d'enjeux sociaux, politiques et identitaires, via des valeurs, une philosophie et une manière de penser qui lui sont propres. Après cette première approche historique, il va donc également falloir s'intéresser aux éléments et aux logiques propres du hip-hop, afin que la définition de ses éléments fasse sens.

Chapitre I. Origines et développement du hip-hop

L'étude du hip-hop passe obligatoirement par celle de son histoire et de ses origines afin de saisir ses logiques et son fonctionnement. Aujourd'hui répandu à l'échelle planétaire, le hip-hop a toujours gardé comme références son contexte d'apparition et les pionniers qui ont posé les bases artistiques et la manière de penser propre à ce mouvement.

La culture hip-hop n'a également pas pris la même forme en France qu'aux États-Unis, y développant certaines particularités liées aux acteurs et au contexte. Il conviendra donc, après avoir abordé les origines de la culture hip-hop, de s'intéresser au développement d'une spécificité française.

1. Les origines d'une culture¹⁵

La naissance de la culture hip-hop est à rapprocher du contexte socio-économique dans lequel elle est apparue, à savoir la situation des classes précaires afro-américaines et latino-américaines des quartiers populaires de New York¹⁶ à la fin des années soixante et au début des années soixante-dix.

Suite à des projets de rénovation urbaine dans le quartier de Manhattan dans les années soixante, de nombreuses familles pauvres afro-américaines, portoricaines et juives furent délogées de leurs habitations pour s'installer dans les nouveaux logements sociaux du Bronx ou de Brooklyn. En parallèle, les familles blanches de la classe moyenne, en majorité issues de l'immigration italienne et irlandaise, déménagèrent en masse pour les banlieues résidentielles nouvellement construites aux alentours de New York. A la fin des années soixante, près de la moitié d'entre elles étaient parties. Face à l'arrivée massive afro-américaine et hispanique, des gangs de jeunes blancs se formèrent, rapidement suivis par les nouveaux arrivants qui s'organisèrent à leur tour.

15 Cette partie de mon mémoire s'appuie particulièrement sur l'ouvrage suivant:

CHANG Jeff, *Can't stop won't stop. Une histoire de la génération hip-hop*, 3ème ed. Paris: Allia, 2006, 665 p., traduit de l'anglais par ESQUIE Héloïse

16 Le hip-hop est né dans le Sud du Bronx, mais va très rapidement s'étendre aux quartiers de Brooklyn et Harlem qui connaissent la même situation à peu de choses près.

Au début des années soixante-dix, ces gangs devinrent de plus en plus nombreux et prirent une importance sociale de plus en plus grande¹⁷. Dans un contexte de situation économique extrêmement difficile¹⁸ et de répression des organisations politiques identitaires tels que le Black Panther Party¹⁹, l'insécurité et la délinquance augmentèrent dans ces quartiers.

C'est cependant dans cette ambiance que vont apparaître de nouvelles activités créatrices, délaissant petit à petit le pouvoir d'attraction des gangs au profit de ces formes d'expression originales. Dès l'été 1971, le mouvement graffiti se révéla à New York par les écritures dans la ville d'un Américain d'origine grecque, signant TAKI 183. Sa popularité grandissante, qui lui valut un article dans le quotidien « New York Times »²⁰, entraîna par la suite de nombreux autres adolescents à utiliser marqueurs et bombes de peinture pour écrire leurs propres noms sur les murs. La plupart des signatures se composaient généralement du pseudo du graffeur et de son numéro de rue. Il est ainsi possible de citer parmi les pionniers de ce mouvement des graffeurs tels que LEE 163rd, JUNIOR 161 ou encore CHE 159.²¹ La particularité de cette pratique résidait principalement dans la transgression des territoires des gangs. Les graffeurs agissaient ainsi selon la logique d'une liberté nouvelle, mais également d'une volonté de reconnaissance de leurs pairs. Il ne s'agissait pas d'activisme politique mais plutôt une envie de se faire connaître par delà son quartier, sur l'ensemble de la société civile, telle qu'identifiée par les acteurs.

C'est à la même époque que certains gangs tels que les Ghetto Brothers²² commencèrent à délaisser les luttes de quartier contre les autres organisations pour des enjeux plus sociaux ou créatifs. A partir de 1972, les gangs les plus importants commencèrent à se désagréger et certains de leurs anciens membres préféraient s'orienter vers des activités plus créatrices. Durant ces années-là, la musique noire américaine s'affirma et devint un tremplin pour

17 La police et les médias estimaient qu'il existait au plus fort une centaine de gangs dans le Bronx, qui revendiquaient 11000 membres. Source: *Execution in the Bronx*, The New York Times, 17 Juin 1973

18 En dix ans dans le Bronx, 40% du secteur industriel avait disparu, le revenu annuel moyen avait chuté à 2430\$, la moitié de la moyenne new-yorkaise et le taux officiel de chômage des jeunes était de 60%. Source: op. cit. CHANG, 2006

19 Suite au ciblage par le FBI de ce mouvement révolutionnaire afro-américain, qualifié de « menace la plus sérieuse à la sécurité interne du pays », et aux dissensions internes, la section de New York fut exclue en 1971. Source: UMOJA Akinyele, « Repression Breeds Resistance. The Black Liberation Army and the Legacy of the Black Panther Party », in CLEAVER Kathleen, KATSIAFICAS George N. *Liberation, imagination, and the Black Panther Party: a new look at the Panthers and their legacy*, Routledge, 2001, 319 p.

20 'Taki 183' spawns pen pals, The New York Times, 21 Juillet 1971

21 op. cit. CHANG, 2006

22 L'un des plus puissants gangs de l'époque, revendiquant plus d'un millier de membres et présidé par Carlos Suarez et Benjamin Melendez, promoteurs d'un traité de paix entre les gangs. Ils formèrent par la suite un groupe de musique composé de leurs anciens membres. Source: op. cit. CHANG, 2006

l'expression et la revendication. Les débuts de contestation par le biais de la musique funk et soul notamment, avec des figures telles que James Brown ou Gil Scott-Heron²³ posèrent ainsi les fondations, musicales et sociales de la musique hip-hop.

Enfin, c'est au début des années soixante-dix que les premiers disc-jockeys (DJ) commencèrent à apparaître, en organisant des soirées pour les jeunes des quartiers, passant principalement de la funk, à l'époque où les *night-clubs* de New York diffusaient encore de la musique disco²⁴. Devant l'ampleur des fêtes organisées dans les appartements ou dans les caves, les premières *block parties** (littéralement « fêtes de quartier ») furent créées, en extérieur, dans les quartiers du Bronx, en détournant le courant de lampadaires pour y brancher sonorisation et éclairage.

C'est ainsi que l'un de ces nouveaux DJ, Kool Herc²⁵, se fit connaître par des organisations régulières de block parties à partir de 1974. Immigré jamaïcain, il s'inspira de la tradition insulaire des « *sound-systems* », qui consistaient à amener un véhicule chargé de platines et de haut-parleurs dans une rue afin d'organiser des soirées. Il importa également à New York le concept de « *toasters* », des personnes invitées sur scène pour annoncer ou commenter les morceaux et inciter les gens à danser. Coke La Rock, ami de DJ Kool Herc lui aussi immigrant de Jamaïque, fut le premier à assumer ce rôle de manière régulière, les deux acolytes formant ainsi une équipe qui cherchait à se distinguer des DJ disco de l'époque²⁶. Au fur et à mesure du développement des block parties, ces personnes prirent le nom de MC pour « Maîtres de Cérémonie » et leurs interventions devinrent de plus en plus élaborées, avec des rimes mises en rythme sur la musique. De véritables joutes verbales s'organisèrent, donnant ainsi au rap sa forme définitive, telle qu'elle est connue aujourd'hui.

Herc se rendit rapidement compte que les danseurs étaient particulièrement enthousiastes sur certains passages des morceaux, à savoir le *break** instrumental, lorsque les groupes se taisent pour laisser la place à la seule ligne instrumentale de la basse et de la batterie. Ils s'inspiraient alors du jeu scénique de James Brown et du jeu de jambes des boxeurs pour leur danse, mais

23 James Brown, musicien, chanteur et auteur-compositeur est considéré comme l'initiateur du funk et « le parrain de la soul ». Il devient plus revendicatif dès la fin des années soixante avec des chansons telles que *Say it Loud (I'm black and I'm proud)* (1968). Gil Scott-Heron, poète et auteur-compositeur de jazz et de soul se politise dès les débuts de sa carrière musicale en 1970 contre les médias et les problèmes sociaux dans les grandes villes américaines.

24 CORDEBA Mike (réal.), *Hip Hop Urban Legends*, Sony BMG, 2004, DVD Vidéo, 88 min.

25 De son vrai nom Clive Campbell.

26 BLUM Bruno, *Le rap est né en Jamaïque*, Le Castor Astral, 2009, 237 p.

n'hésitant également pas à descendre au sol, inspirés par les danses traditionnelles africaines et sud-américaines comme la *capoeira**, ou bien par les films de kung-fu.²⁷ DJ Kool Herc surnommait donc ces danseurs « break boys » ou en raccourci « b-boys », et inventa la méthode du « breakbeat » en combinant deux disques identiques sur deux platines d'une table de mixage pour faire durer une boucle de break à volonté. Le terme de « b-boy », sera par la suite popularisé par les MC durant les block parties pour définir les danseurs, ou bien de manière plus générale les amateurs de hip-hop.

Ainsi, à partir de 1975, en lieu et place des gangs qui se sont progressivement désagrégés, ces formes d'expression mêlant musique et danse, ainsi que le mouvement graffiti, étaient devenues la nouvelle attraction pour les jeunes du Bronx et des autres quartiers populaires de New York (notamment Brooklyn et Harlem). Comme l'explique Jazzy Jay,²⁸ « *Au lieu de gangs, ils ont commencé à se transformer en petites bandes de quartiers qui faisaient un peu de grabuge. Dans chaque quartier, il y avait une équipe de DJ ou de breakdance** ». Les quatre piliers de ce qui n'était pas encore rassemblé sous l'appellation de « culture hip-hop », à savoir le graffiti, le DJing, le rap et la danse existaient donc, et se développèrent à partir du milieu des années soixante-dix.

Cette unification de pratiques diverses au sein d'une même culture et d'un même mouvement d'ensemble fut lancée à ce moment-là par un ancien « chef de guerre » du gang des Black Spades²⁹, du nom de Kahim Aasim. Ce dernier commença à proposer une alternative aux gangs pour les jeunes dès 1971 en créant la Bronx River Association, rassemblant des pratiquants issus du graffiti, de la musique et de la danse, lui-même exerçant l'activité de DJ. Cette association se mua rapidement en outil pour organiser des rassemblements artistiques et des soirées. L'évènement qui l'écarta définitivement des gangs fut la mort de son cousin « Soulski »³⁰ à la suite d'une fusillade avec la police en 1975. Empruntant définitivement la voie de la non-violence, il adopta le nom d'Afrika Bambaataa et changea le nom de son organisation au profit de l'Universal Zulu Nation³¹.

27 op. cit. Théâtres en Dracénie

28 DJ et producteur de hip-hop membre de l'Universal Zulu Nation. Source de la citation: op. cit. CHANG, 2004 (p. 109)

29 Littéralement les « Piques Noirs », le plus important gang noir de l'histoire du Bronx. Source: ibid.

30 Son véritable nom n'a jamais été révélé.

31 Enfant, il fut fasciné par le film *Zulu* (1964) narrant l'histoire d'une bataille en Afrique du Sud entre l'Empire britannique et les Zoulous, duquel il retint principalement une extraordinaire solidarité de la communauté

Il se mit alors à définir les principes fondateurs de son mouvement en se basant sur des valeurs universelles tels que les droits humains fondamentaux. La principale source de ces principes fut cependant les attitudes identifiées comme « positives », issues des différentes formes d'expression nées quelques années auparavant. Ainsi, le credo de la Zulu Nation, telle qu'elle fut fondée en 1975, était « *la recherche de succès, de paix, de sagesse, de connaissance, de compréhension et de bon comportement dans la vie.* »³² Les « vingt lois de la Zulu Nation » créées à l'occasion constituent en ce sens une forme de code de conduite générale.

C'est avec la création de la Zulu Nation qu'il est possible de parler de culture hip-hop car c'est ce rassemblement des différents modes d'expression que sont le graffiti, le DJing, le rap et la danse sous des valeurs, une conscience et une philosophie que l'unité du mouvement put se mettre en place et finalement se diffuser à une plus grande échelle.³³

Afin de différencier l'ensemble du mouvement de l'organisation d'Afrika Bambaataa, le terme « hip-hop » s'imposa rapidement grâce aux MC pour désigner cet ensemble de pratiques. Sa popularisation est fréquemment attribuée à Lovebug Starski, DJ et MC précurseur de cette appellation, organisant de grands rendez-vous publics dans les années soixante-dix.³⁴

La multiplication du nombre de graffeurs, entraînant le développement de ce mouvement, se traduisit très rapidement par une recherche de style plus élaboré qu'une simple écriture, en développant une réelle calligraphie et un travail artistique sur la formation de lettres pleines et colorées, ce qui distingue désormais le *tag** et le *graff**. La nouveauté de la démarche des graffeurs et la relative médiatisation de ce nouveau phénomène permirent, à la fin des années soixante-dix, l'entrée du graffiti dans les galeries d'art. En créant un marché, les collectionneurs américains et européens commencèrent ainsi à encourager la pratique d'artistes tels que PHASE 2, FUTURA 2000, RAMMELLZEE ou Jean-Michel Basquiat et, d'une manière générale, à donner plus de visibilité au graffiti.

Au niveau musical, c'est l'enregistrement du premier morceau de rap par une maison de disques, « Rapper's Delight » de Sugarhill Gang en 1979, qui marqua un tournant considérable dans la diffusion et la consommation du rap. A l'époque, la musique hip-hop

noire, combattant pour sa liberté. Le nom de Bambaataa est emprunté à un leader « mystique » du Zululand du dix-neuvième siècle.

32 <http://www.zulunation.net/eng/rulez.html>

33 op. cit. BAZIN, 1995

34 op. cit. CORDEBA, 2004

n'existait que par les concerts et les block parties. L'enregistrement minimisait donc l'improvisation, l'interaction avec le public et le soutien au DJ, qui faisaient partie intégrante de cette musique. Malgré de fortes réticences envers l'enregistrement sur supports musicaux de la part des premiers MC et DJ, le succès planétaire de « Rapper's Delight »³⁵ poussa les maisons de disques à s'intéresser à cette musique, et les artistes à finalement se lancer dans l'enregistrement de morceaux. Parmi ceux-là, deux principaux morceaux posèrent les bases du message du rap : dans une logique d'utilisation des disques pour faire passer ses idées, Afrika Bambaataaregistra en 1982 « Planet Rock », présentant une vision universelle du hip-hop, ouvert à la diversité au-delà de clivages urbains, sociaux et musicaux, afin de lui donner une dimension mondiale³⁶. La même année, Grandmaster Flash and the Furious Five sortirent « The Message », virulente critique et mise en garde contre la dislocation sociale et le racisme institutionnel présents dans les ghettos new-yorkais. Avec un rythme lent et un ton de voix à la fois résigné et engagé, ce morceau a définitivement marqué le rap et le hip-hop d'un esprit contestataire fort.

La danse, quant à elle, fut en même temps popularisée par une diffusion à grande échelle, mais cette fois au niveau cinématographique. Les premiers films documentaires sur la culture hip-hop, « Wild Style » et « Style Wars »³⁷, connurent en effet un succès plutôt inattendu. Dès lors, de nombreuses productions hollywoodiennes parièrent sur le marché potentiel de la danse hip-hop, que l'on retrouva ainsi dans des films tels que « Flashdance », « Breakin' », « Beat Street »³⁸ et de nombreux autres. Le succès fut tel auprès de la jeunesse qu'il s'accompagna d'un développement commercial notable au milieu des années quatre-vingt, avec la production de vêtements, de manuels et d'accessoires autour du breakdance. Des *crews** comme les New York City Breakers, les Dynamic Breakers ou le Rock Steady Crew s'étaient professionnalisés et étaient en passe de devenir connus à travers l'ensemble du pays.

Enfin, le développement de la culture hip-hop à l'étranger se concrétisa à partir de 1982 avec la tournée internationale « New York City Rap Tour », supervisée par le journaliste

35 La chanson atteint le Top 40 de 9 pays différents la même année et fut notamment première aux Pays-Bas et au Canada. Une estimation porte à 15 millions le nombre de maxi vendus en 15 ans.

36 Composé à l'intention des noirs et des latinos, mais aussi des amateurs de punk-rock et de new wave, il y était scandé « *No work or play, our world is free, be what you want, just be!* », ce que l'on peut traduire par « *Pas de travail ou de frime, notre monde est libre. Sois ce que tu es mais vas-y à fond!* » Source: op. cit. CHANG, 2006

37 AHEARN Charlie (réal.), *Wild Style*, 1982 ; SILVER Tony (dir.), *Style Wars*, 1983

38 LYNE Adrian (réal.), *Flashdance*, 1983 ; SILBERG Joel (dir.), *Breakin'*, 1984 ; LATHAN Stan (réal.), *Beat Street*, 1984

français Bernard Zekri. Durant deux semaines, des vedettes du hip-hop firent des représentations au Royaume-Uni et en France, exportant les quatre éléments principaux du hip-hop : le DJing avec Afrika Bambaataa et Grandmixer DST, le rap avec the Soulsonic Force et the Infinity Rappers, la danse avec le Rock Steady Crew et le Fantastic Four Double Dutch, et même le graffiti avec FUTURA, DONDI, RAMMELLZEE et FAB 5 FREDDY. Toute cette scène amena ainsi en Europe le hip-hop par un spectacle complet, qu'ils reproduiront par la suite à Los Angeles ou au Japon.

C'est à partir de cet événement que la culture hip-hop se développa ailleurs qu'aux États-Unis pour devenir un mouvement à l'échelle internationale, et notamment en France qui deviendra très vite la seconde nation du hip-hop.

2. Arrivée et développement d'une spécificité en France

Le hip-hop est en effet arrivé en France au début des années quatre-vingt, dans un premier temps par la musique. La diffusion des premiers morceaux de rap arriva avec l'avènement des radios libres³⁹ – parmi lesquelles Radio Nova ou Carbone 14 – en 1981. Ces morceaux étaient à l'époque rassemblés avec le reste des musiques afro-américaines et caribéennes et il n'était pas vraiment encore question de culture hip-hop.

En 1982, avec la tournée du « New York City Rap Tour », les organisateurs français Bernard Zekri et Jean Karakos, ainsi que les artistes américains – Afrika Bambaataa en tête – cherchèrent à populariser l'ensemble de la culture hip-hop, notamment en encourageant le développement d'une scène locale. La première Zulu Nation européenne fut créée à l'occasion à Paris, avec les DJ français Sidney et Dee Nasty. Ce sont leurs émissions de radio – « Rapper Dapper Snapper » sur Radio 7 avec Sidney et « Deenastyle » sur Radio Nova avec Dee Nasty et le MC Lionel D – qui permirent la découverte du rap en France et qui contribuèrent au lancement du rap français. Copiant dans un premier temps les paroles des rappeurs américains, les premières improvisations en français ont rapidement le jour avec des pionniers tels que Lionel D, Jhonygo ou Destroy Man⁴⁰, invités à clamer leurs textes à la radio. Comme

39 Suite à l'élection de François Mitterrand, le monopole d'Etat de la bande FM prit fin et l'ensemble des radios émettant anciennement « clandestinement » en France fut autorisé, tandis que d'autres se développèrent également.

40 BOCQUET José-Louis et PIERRE-ADOLPHE Philippe, *Rap ta France, Les rappeurs français prennent la parole*, Paris: J'ai Lu, 1997, 252 p.

aux Etats-Unis, les DJ furent donc à la base de la culture hip-hop en France, par le biais de ces émissions mais également par l'organisation de soirées parisiennes, permettant aux jeunes d'imiter les pas de danse observés outre-Atlantique.

A l'époque, le hip-hop reste encore peu connu en-dehors d'un cercle d'initiés et la plupart des pratiquants s'essayent à toutes les disciplines, ce qui constitue déjà une première différence vis-à-vis de la culture hip-hop américaine. L'appellation de « b-boy » renvoyait alors en France à quelqu'un sachant tout aussi bien pratiquer le rap que le graff et la danse. Aussi, les premiers crews français tels que 93NTM désignaient à tour de rôle des pratiquants de l'un ou l'autre des arts de la culture hip-hop.

Fort du succès de son émission auprès de ces passionnés, Sidney se vit proposer d'animer une émission télévisée hebdomadaire, « H.I.P. H.O.P. », sur TF1 en 1984. C'est cette émission, principalement axée sur la danse mais abordant également les autres disciplines du hip-hop, qui fit exploser le succès de la culture hip-hop partout en France. Les jeunes français, notamment ceux issus des franges les plus populaires de la société, s'identifièrent très rapidement à ce nouveau mouvement. De plus, bien que la culture hip-hop ait déjà été télévisée, le concept d'une émission résolument hip-hop, mêlant toutes les disciplines et animée par des personnes issues du mouvement, n'avait encore jamais été pensé, pas même aux Etats-Unis. Aussi, cette première mondiale entraîna les jeunes français à se sentir eux aussi responsables de cette culture, et pas seulement spectateurs.⁴¹ Les passionnés de hip-hop en France s'intéressèrent alors plus particulièrement à la danse qu'aux autres éléments de cette culture. Plusieurs endroits identifiés de Paris devinrent très vite des lieux de rassemblements et de répétitions pour ces danseurs, à la recherche d'échange et de confrontation.⁴²

Cependant, l'émission prit fin à l'initiative de Sidney à la rentrée suivante en 1985. Cet arrêt marqua une période « creuse » du hip-hop ; à l'époque, et ce malgré un développement considérable aux Etats-Unis, les producteurs pensaient le hip-hop passé de mode. Aussi, la culture hip-hop, par le biais de ses activistes de la première heure, continua à évoluer en

41 Op. cit. BAZIN, 1995

42 Il est notamment possible de citer la place du Trocadéro, qui est toujours aujourd'hui un lieu de rassemblement des danseurs, mais également Stalingrad ou bien les après-midi au Bataclan avec DJ Chabin. Ce phénomène a également lieu en province comme à Lyon avec le parvis de l'Opéra. Source: Op. cit. BOCQUET et PIERRE-ADOLPHE, 1997

France durant quelques années à l'ombre du grand public, jusqu'à la fin des années quatre-vingt.

C'est durant cette période *underground** que le hip-hop français développa sa propre spécificité au-delà du modèle américain. Avec cette appropriation précoce, une véritable culture hip-hop a pu s'installer en France, s'inscrivant entre autres dans des éléments de culture nationale.

Le graffiti, en tant qu'expression du hip-hop agissant le plus dans l'ombre, s'est naturellement développé durant cette période. Dès 1982, des tags sont apparus sur Paris et les premiers crews sont vite créés, principalement par des français de retour des Etats-Unis tels que BANDO, à l'initiative du crew des « Paris City Painters » (PCP). Beaucoup de graffeurs américains importaient alors leur art en Europe, comme JONONE en France. Le graffiti connut ainsi un développement similaire aux Pays-Bas, en Belgique, en Allemagne ou au Royaume-Uni.

Le graffiti français créa cependant sa propre singularité, en se rattachant à une certaine tradition du graffiti politique existante depuis les événements de Mai 68.⁴³ Les dessins devenaient de plus en plus élaborés ; l'on peut notamment remarquer une plus forte présence de personnages, ainsi que l'utilisation de nouvelles techniques comme le pochoir, représenté par Blek le Rat ou Miss Tic. A l'inverse des Etats-Unis, les premiers graffeurs français étaient bien plus issus des classes moyennes et notamment des milieux artistiques, avec par exemple une forte participation d'étudiants en Beaux-Arts.

Le phénomène s'accéléra à partir de 1985 avec une prolifération des crews de plus en plus importante, et des réunions entre ces derniers.⁴⁴ Certaines lignes des transports en commun commencèrent alors à être recouvertes de tags et les terrains vagues devinrent un lieu de rencontres incontournable. En plein creux du mouvement hip-hop français, Paris était alors une des villes les plus actives au Monde au niveau du graffiti, et de nouveaux crews de graffeurs nacqurent très rapidement en province.

43 Lors du mouvement contestataire étudiant et ouvrier du mois de Mai 1968, se développa un important imaginaire révolutionnaire lyrique, qui se traduit, entre autres, par une prolifération de graffitis engagés et utopiques sur les murs de Paris. Parmi les plus célèbres, « *Il est interdit d'interdire* » ou « *Soyez réalistes, demandez l'impossible* ». Source: LACHAISE Bernard et TRICAUD Sabrina, *Georges Pompidou et mai 1968*, Paris: Peter Lang, 2009, 203p.

44 Par exemple, le groupe « Boss Of Scandalz » (BOS) regroupant les crews « The Crime Gang » (TCG) et « Bad Boys Crew » (BBC). Source: <http://zulunation.unblog.fr/2007/05/13/lhistoire-du-hiphop-en-france/>

En 1986 furent organisées à Paris les premiers rassemblements fonctionnant sur le même principe que les block parties américaines. A l'initiative de Dee Nasty, ces premières « *free jams* » étaient organisés sur le terrain vague de La Chapelle⁴⁵, lieu précédemment repéré par les graffeurs parisiens du crew BBC venant s'y entraîner. L'endroit devint très vite un lieu de « pèlerinage »⁴⁶ pour les amateurs de hip-hop, venus de toute la France et parfois même de différents pays d'Europe, imposant par ailleurs Paris comme capitale européenne de la culture hip-hop. L'idée de ces rassemblements était de réunir dans un même endroit tous les éléments du hip-hop, afin de relancer ce mouvement ; les graffeurs pouvaient à loisir s'exercer sur les palissades du terrain vague, Dee Nasty assurait le DJing, un endroit était aménagé pour les danseurs et un micro était accessible pour les MC.

L'intérêt pour les pratiquants, et notamment les rappeurs, était de se perfectionner dans leur discipline, ce qui poussa à la spécialisation dans chacune des facettes de la culture hip-hop. Une véritable scène rap française se forma alors durant ces années, et fut finalement mise sur le devant de la scène à la fin des années quatre-vingt. Les groupes alors formés tels que Assassin, Nec+Ultra, Timides et Sans Complexe ou bien NTM ont été les premiers à être diffusés sur les ondes et distribués sur des supports enregistrés.

C'est une dizaine d'années après le lancement du rap aux Etats-Unis que le rap français se distingua en développant sa spécificité. Il s'inscrit en effet dans un contexte social différent, à savoir que le hip-hop français s'est lui aussi développé dans des quartiers défavorisés, mais à l'écart d'une histoire aussi violente que celle des gangs américains, et dans une société moins morcelée et moins focalisée sur la réussite. Ainsi, tandis qu'aux Etats-Unis, le hip-hop fut principalement présenté comme une activité de création, alternative à la violence des gangs, en France, il était plutôt vu comme un moyen de se faire plaisir en adoptant un esprit positif. En ce sens, le rap français s'inscrit dans une dimension beaucoup moins « différentialiste » que son homologue américain. Les diverses origines des membres et les valeurs universelles du hip-hop sont très souvent utilisées dans les paroles, pour la revendication d'une nouvelle intégration à la société, à l'inverse d'une revendication de différenciation telle qu'il est possible d'observer aux Etats-Unis.⁴⁷

45 Baptisé ainsi car se trouvant à proximité de la station de métro « La Chapelle » à Paris.

46 Selon les paroles de Dee Nasty. Source: Op. cit. BOCQUET et PIERRE-ADOLPHE, 1997

47 Op. cit. BAZIN, 1995

La particularité du rap français réside également dans la variété des auteurs, issus de différentes communautés de la population immigrée en France. Cette immigration, bien plus récente que celle de la communauté afro-américaine, est ainsi fréquemment utilisée dans le rap français, aussi bien au niveau du texte qu'au niveau de la musique, via l'utilisation de mots d'origine maghrébine, ou bien la reprise de sonorités africaines par exemple.⁴⁸

Enfin, le texte tient, en France, une importance beaucoup plus forte qu'aux Etats-Unis, où les morceaux de rap reposent principalement sur la musicalité et le rythme. En effet, les rappeurs américains se focalisent bien plus sur leur voix et leur *flow**. A l'inverse, les français, tentant de s'inscrire dans la lignée d'une certaine chanson française à texte⁴⁹, accordent une attention bien plus importante au langage – « *en fracturant la syntaxe, en métissant le vocabulaire, en triturant la grammaire* »⁵⁰ – et au message délivré par leurs morceaux.

L'année 1990 marqua ainsi l'explosion de ce rap français. L'album du rappeur Lionel D « *Y'a pas de problème* », entièrement produit par Dee Nasty, fut le premier à être sorti sur une *major**⁵¹. La compilation « *Rapattitude* » sortait la même année avec les premières apparitions sur disque d'Assassin ou de NTM et se vendra à 100 000 exemplaires.⁵² Les succès des titres « *Peuples du Monde* » de Tonton David et « *Bouge de là* » de MC Solaar popularisèrent encore plus ce genre musical et convainquirent définitivement les maisons de disques.

La médiatisation s'accroît alors et le hip-hop revint sur le devant de la scène, notamment avec la création de l'émission TV « *Rapline* » sur M6, animée par le journaliste Olivier Cachin, présentant l'actualité du rap et diffusant ses clips.

Cette production de rap en France se confirma dans les années suivantes, se répandant également à l'ensemble du territoire français. La province ne fut effectivement pas en reste, notamment à Marseille avec les précurseurs du groupe IAM, qui enregistra sa première cassette « *Concept* » en 1989, puis son premier album « *De la planète Mars...* » deux ans plus

48 BETHUNE Christian, *Pour une esthétique du rap*, Paris: Klincksieck, 2004, 167 p.

49 En effet, en-dehors de leurs homologues rappeurs, la plupart des rappeurs français citent comme modèle des chanteurs français tels que Georges Brassens, Léo Ferré ou Renaud, même s'ils n'apprécient pas souvent le genre musical de ces derniers. Source: Ibid.

50 Op. cit. BOCQUET et PIERRE-ADOLPHE, 1997

51 Squatt, un des labels musicaux de Sony Music Entertainment. Source: Op. cit. BOCQUET et PIERRE-ADOLPHE, 1997

52 Op. cit. Théâtres en Dracénie

tard. C'est avec ce groupe que naîtra l'idée d'une « école du rap à Marseille »⁵³, c'est à dire d'un style particulier lié à cette ville qui compte de très nombreux rappers.

La culture hip-hop s'est ainsi répandue en France, attirant de plus en plus de jeunes principalement grâce à l'explosion du rap français dans les maisons de disques et sur les ondes.

La danse, quant à elle, connut une période creuse assez longue à partir de l'arrêt de l'émission de Sidney. Certains inconditionnels continuaient à danser dans les lieux publics, mais le repli des danseurs s'opéra principalement sur une danse plus maîtrisée et construite, au sein de compagnies se rapprochant de la danse contemporaine au point même, dans certains cas, de s'y confondre. Ces structures apparurent dans la région parisienne, avec par exemple la compagnie *Aktuel Force*, mais se sont aussi développées considérablement en-dehors, à Lille, Toulouse ou Montpellier, et notamment à Lyon avec les compagnies *Sailence*, *Traction Avant* et *Accrorap*. Ces compagnies témoignèrent d'une logique de professionnalisation dans le domaine artistique, bien souvent soutenues par les institutions et le monde de la danse contemporaine.⁵⁴

Cependant, avec le nouvel engouement pour le hip-hop qui arriva au début des années quatre-vingt-dix, de plus en plus de festivals et d'évènements furent mis en place au niveau local, entraînant l'organisation de plus en plus de *battles** de danse régionaux. Il sera alors possible d'assister au retour d'une danse beaucoup plus sportive, dans une recherche de performance pure et s'accomplissant via la réussite de figures, et non la réalisation de chorégraphies.

Les médias généralistes se remirent donc très vite à parler du hip-hop, notamment à propos du tag et du graff qui s'étaient propagés de manière exponentielle à Paris et dans le reste de la France. Avec la fermeture de la plupart des terrains vagues, le graff devint en effet encore plus visible dans la rue et sur les lignes de métro. Au début des années quatre-vingt-dix, les interventions policières se multiplièrent et la RATP⁵⁵ chercha à éradiquer le tag dans le métro. Aussi, l'amalgame entre culture hip-hop et vandalisme ou violence connut dans les médias une rapide montée durant cette période. C'est notamment en réaction à cela que

53 *Rap Mag*, Hors Série N°04, 2010

54 Op. cit. FAURE et GARCIA, 2005

55 Régie Autonome des Transports Parisiens, l'organisme public chargé d'une partie des transports en commun de Paris, notamment le métro, le tramway et une partie des lignes de bus.

commence à naître une presse spécialisée dans la culture hip-hop écrit par des gens issus de ce milieu, avec notamment le fanzine *Get Busy* en tête de file.⁵⁶

Au début des années quatre-vingt-dix, il n'est cependant plus possible d'ignorer le hip-hop en France. Ayant su s'affranchir de l'idée qu'il ne s'agissait que d'une mode passagère, l'ensemble des éléments du hip-hop a rapidement trouvé un écho sur la plupart du territoire français en y cultivant une spécificité qui l'en a fait la deuxième nation de cette culture.

La manière dont le hip-hop est né et s'est développé nous permet dès lors d'étudier les représentations et les enjeux qui lui sont liés. Ces questions se décomposent en deux catégories : d'une part les différentes pratiques culturelles et ce qu'elles impliquent, et d'autre part l'ensemble du mouvement liant les pratiquants entre eux au-delà du simple partage d'une activité.

56 GBAKA « Mister Rocket » Stéphane (réal.), *Smells Like Hip-hop*, 2012, web-documentaire consultable sur <http://canalstreet.canalplus.fr/arts/smells-like-hip-hop/hip-hop>

Chapitre II. Une culture et un mouvement

Selon le sociologue Hugues Bazin, « *le hip-hop regroupe des arts de la rue, une culture populaire et un mouvement de conscience* »⁵⁷. Il conviendra donc d'étudier successivement, à travers un prisme sociologique, les expressions artistiques, puis les valeurs et logiques qui sont propres au mouvement du hip-hop.

1. Des formes d'expression artistique⁵⁸

Historiquement premier volet du hip-hop à être apparu, l'aspect plastique et visuel de la culture hip-hop correspond à l'ensemble regroupant tag et graff. Il s'agit également de la forme d'expression artistique la plus indépendante de la culture hip-hop.

La première de ses particularités, en comparaison aux autres formes d'arts graphiques mais également aux autres formes d'expression du hip-hop, est son caractère très majoritairement illégal, car à l'encontre des principes de propriété. Ainsi, au regard de la loi, un graffiti posé sur une surface sans le consentement de son propriétaire est assimilé à du vandalisme, et passible de sanctions dans la plupart des pays.⁵⁹ Ce caractère illégal concerne l'immense majorité des pratiquants, car même s'il est possible de trouver certains graffeurs exerçant uniquement de manière légale dans les domaines de l'art ou de la décoration, ces derniers ont très souvent eu des années de pratique dans le graff « ordinaire », faisant donc leurs armes dans l'illégalité. Par conséquent, une autre des particularités du graffiti est la discrétion, qui caractérise d'une part le mode opératoire de cette activité, et d'autre part les pratiquants eux-mêmes. Le graff est la forme d'expression de la culture hip-hop qui est la moins publicisée par ses acteurs.

De ce fait, ne pouvant s'accommoder des règles du droit ordinaire, le graffiti constitue un milieu en lui-même, générant ses propres codes et dont les membres se reconnaissent. Il peut dès lors être pensé comme une activité « déviante » selon le sens que lui donne le sociologue

57 op. cit. BAZIN, 1995

58 Nous nous attacherons dans cette partie à étudier les différentes logiques des pratiquants selon l'expression artistique, au-delà de la pratique en elle-même.

59 Dans le droit pénal français, le graffiti est ainsi considéré comme « une destruction, une dégradation ou une détérioration volontaire d'un bien appartenant à autrui », passible d'une amende pouvant atteindre 30 000 euros et d'une punition pouvant atteindre 2 ans d'emprisonnement. Source: <http://www.legifrance.gouv.fr/>

Howard Becker. Dans son ouvrage principal⁶⁰, il explique en effet que l'étiquetage d'une activité délinquante ou « déviante » résulte avant tout d'un jugement par la société. Un tel comportement, pour le pratiquant, passe par l'apprentissage d'un ensemble de normes permettant la participation à une activité collective, en obéissant aux règles propres à cette activité et en manifestant son appartenance au groupe.

Ainsi, au-delà d'une même pratique, les graffeurs partagent également des règles propres, qui ne peuvent s'apprendre que par le biais de la pratique. Ces règles sont, par exemple, le respect de l'œuvre d'un autre ; « *toyer* » le graffiti de quelqu'un d'autre, c'est à dire l'effacer au profit de son propre graffiti, s'apparente ainsi à un conflit ouvert entre les deux graffeurs. Il est également possible de citer l'attachement aux outils de base que sont la peinture aérosol et le marqueur, ainsi que l'attachement à la rue, lieu par excellence du tag et du graff⁶¹. Ce caractère singulier du milieu du graffiti passe aussi par la connaissance et la reconnaissance de ses pairs : le crew tient une place importante dans la pratique car il permet, entre autres, une limitation des risques encourus, mais aussi tout simplement le partage d'une activité. Au-delà de ça, les graffeurs portent entre eux une certaine forme de respect et de complicité due au fait d'appartenir au même univers.

Enfin, le graffiti est également traversé par une logique d'intégration dans l'espace public, que revendiquent consciemment les graffeurs⁶². Il ne s'agit pas seulement d'écrire sur les murs, mais aussi de décider ce qui y sera écrit. Il est dès lors possible ici de faire un parallèle entre publicitaires et graffeurs : la différence entre ces deux formes d'affichage public serait simplement que l'une obtient sa légalité par la sphère économique, en payant son emplacement, tandis que l'autre se révèle hors-la-loi car allant à l'encontre du principe de propriété. Ainsi, les graffeurs n'exercent pas uniquement cette activité pour son aspect artistique ou pour le plaisir qu'elle procure, il s'agit également de se réapproprier l'espace public et de réaffirmer sa place dans la société.

Du fait de son illégalité et de sa propre production de codes, le graffiti reste à ce jour la discipline hip-hop la plus hétérogène en matière de milieux culturels, attirant aussi des pratiquants pouvant être issus du mouvement punk ou du skate. Cependant, la majorité d'entre eux se revendiquent comme étant liés au hip-hop et en affichent l'état d'esprit et les valeurs.

60 BECKER Howard S., *Outsiders. Études de sociologie de la déviance*, Paris: Métailié, 1985, 249 p., traduit de l'anglais par BRIAND J.-P. et CHAPOULIE J.-M. (1ère ed. 1963)

61 PEREIRA Sandrine, *Graffiti*, Paris: Fiway, 2005, 120 p.

62 FELONNEAU Marie-Line et BUSQUETS Stéphanie, *Tags et grafs, les jeunes à la conquête de la ville*, Paris: L'Harmattan, 2001, 205 p.

Sur le plan musical, avec la montée des diffusions des morceaux en radios dans les années quatre-vingt, la musique hip-hop adopta très rapidement un format court, destiné à l'enregistrement sur supports musicaux, ce qui redéfinit le mode de consommation de cette musique. Délesté de ses formes d'improvisation et d'interaction avec le public qui faisaient loi dans les block parties, ce nouveau format eut pour conséquences de mettre sur le devant de la scène les rappeurs, au détriment des DJ, relégués au rang d'accompagnateurs de ces interprètes.

Ce changement de la figure du leader musical, opéré par les lois de la consommation musicale plus que par les pratiquants eux-mêmes, eut pour conséquence une baisse de l'attrait des jeunes pour le DJing, comparativement aux autres formes d'expression de la culture hip-hop. Cela est également dû à l'investissement lourd qui est nécessaire en termes de matériel et de ressources musicales. En ce sens, le DJing se distingue des autres aspects artistiques hip-hop qui peuvent être pratiqués sans presque aucun matériel, ou alors représentant un investissement moindre.

Cette raréfaction de la figure du DJ n'a cependant pas atténué le rôle de ces derniers : le DJing reste une expression artistique prépondérante à la culture hip-hop. Les morceaux sur lesquels les rappeurs déclament leurs textes sont toujours en écrasante majorité composés par des DJ, ayant ainsi adopté le rôle de *beatmaker**. Au-delà de la composition, les DJ de hip-hop ont encore gardé leur rôle d'animation musicale, que ce soit lors de soirées, de concerts ou bien de rassemblements hip-hop comme les festivals ou les battles de danse. En ce sens, le DJing reste le point de rassemblement et d'unité du mouvement hip-hop, nécessaire aux autres formes d'expression que sont notamment le rap et la danse.⁶³

Ainsi, compte tenu de l'investissement et de la maîtrise technique nécessaire pour savoir gérer ces différents aspects, il n'existe que peu de DJ de hip-hop professionnels. Bien qu'activité centrale du hip-hop, le DJing ne connaît donc pas de véritable situation de concurrence ou de confrontation tel qu'il est possible d'observer dans les autres pratiques. Les DJ sont ainsi amenés à adopter, dans leur activité, une figure d'entrepreneurs indépendants.⁶⁴ Leur logique d'action est bien plus individuelle et personnelle, quelle que soit l'activité pratiquée : par exemple, il est très rare qu'ils composent une musique en collaboration avec un rappeur, ce

63 op. cit. BAZIN, 1995

64 POSCHARDT Ulf, *DJ Culture*, Paris: Kargo, 2002, 489 p. Traduit de l'allemand par HENQUEL J-P et SMOUTS Emmanuel

dernier va plutôt se voir proposer des musiques déjà composées au préalable.⁶⁵ Du fait du peu de concurrence, les DJ pratiquent leurs activités de manière plutôt individuelle et pacifiée, ce qui les inciterait à se poser, d'une certaine manière, « au-dessus » des orientations et des problématiques du mouvement hip-hop.

La pratique du DJing est à rapprocher, dans la culture hip-hop, de l'aspect de composition musicale, tandis que le rap s'apparente plus au volet de l'écriture et de l'expression. Ainsi, le DJ a une posture de musicien, dont les instruments sont les platines, la boîte à rythme et la table de mixage. La particularité de cette composition réside dans le concept d'appropriation d'éléments déjà existants. Il s'agit là de la pratique du « *sampling* », c'est à dire l'échantillonnage d'un son préexistant afin de le modifier, d'en extraire certains éléments ou de les mélanger à d'autres. Cette nouveauté totale en terme de création musicale permet aux DJ de confirmer différentes attaches musicales du hip-hop telles que le funk, la soul et le jazz, tout en s'en distinguant par le travail qui y est opéré. Les DJ ont ainsi l'occasion de véritablement innover dans une finalité artistique en créant une nouvelle identité musicale.⁶⁶ En ce sens, la pratique du DJ est considérablement marquée par ce renouvellement à partir de bases déjà existantes. Comme l'affirme Grandmaster Caz, rappeur et DJ New-Yorkais faisant partie des pionniers de cette culture, « *Le hip-hop n'a rien inventé. Mais il a tout réinventé!* »⁶⁷

L'autre volet de la musique, celui de l'expression via l'écriture et la scansion de rap, est ainsi devenu l'aspect le plus visible au niveau musical, souvent présenté aujourd'hui comme l'unique volet musical du hip-hop.

Malgré le fait que les rappeurs revendiquent eux aussi un héritage sur la forme de leur expression, notamment issue de la tradition de l'oralité africaine⁶⁸ et du *spoken word*⁶⁹, ils ont

65 Op. Cit. GBAKA, 2012

66 BELIVEAU Aude, « Le hip-hop comme affirmation de l'espace urbain et de la communauté qui s'y constitue », *Urban Culture*, n°4, Décembre 2010. Consultable sur <http://issuu.com/urban-culture-magazine/docs/urban-culture-mag-4>

67 « *Hip-hop didn't invent anything. Hip-hop reinvented everything* » in MARROW « Ice-T » Tracy (réal.), *Something from nothing : The art of rap*, 2012

68 On peut retrouver dans le rap l'influence de la figure du griot africain, dont le rôle était de transmettre la mémoire de la communauté par l'intermédiaire de déclamations improvisées et rimées. Source: BARRIO Sebastien, *Sociologie du rap: Etat des lieux (2000 – 2006)*, Thèse Sociologie. Paris : Université Paris 8, 2007, 326 p.

69 Forme de poésie orale popularisée par le groupe « The Last Poets » et le chanteur Gil-Scott Heron. Souvent assimilée aux scènes de slam, le spoken word peut connaître un accompagnement musical dès lors que celui-ci ne sert pas de base rythmique et que l'accent reste sur les mots de l'artiste.

indéniablement changé la donne, par la dimension urbaine et résolument sociale inscrite au cœur même de la pratique du rap. En effet, dans la logique du premier titre de Grandmaster Flash and the Furious Five « *The Message* » sorti en 1982, le rap se développa très vite dans l'idée d'un engagement de la part de ses auteurs, ce qui marqua considérablement l'expression du hip-hop, définissant son originalité dans le paysage musical.

Le rappeur se voit en effet attribuer, d'une certaine manière, le rôle de porte-parole d'un mouvement, mais aussi d'une génération et d'un milieu social ou géographique. L'expression par le rap se fait donc en tant que représentation ; cela induit la transmission d'un message et la diffusion d'une énergie. L'identification du public au rappeur passe par le partage de valeurs communes, donnant ainsi un sens à cette expression orale. Le rappeur, en tant que personne publique, ne peut donc considérer son activité sans l'adresse d'un message aux autres et le rap ne peut donc être pensé sans cet aspect de porte-voix du mouvement et de la culture hip-hop⁷⁰.

Autant au niveau artistique qu'au niveau social, les paroles tiennent un rôle primordial dans le rap. En effet, les rappeurs endossent forcément à la fois les fonctions d'auteur et d'interprète, car dans la logique de représentation expliquée ci-dessus, il est impensable qu'un MC n'écrive pas lui-même ses propres textes. De plus, ces derniers sont également, la plupart du temps, protagonistes de leurs œuvres. Cela correspond à une règle inédite dans l'histoire de la chanson car il n'y a plus de distanciation opérée entre l'auteur et son œuvre. Le rap a cette particularité qui induit une proximité forte entre le chanteur et l'auditeur car toute médiation est éliminée dans cette relation : le rappeur, s'exprimant directement en son nom (« je ») s'adresse sans intermédiaire à une ou plusieurs personnes (« tu », « vous »). Cette caractéristique, appelée le « performatif » du rap⁷¹, implique donc une responsabilité et un engagement sans précédent des rappeurs vis-à-vis de leurs paroles. Bien entendu, la posture peut également être fictionnelle, mais cela reste une exception dans le discours des rappeurs.

Du fait du lieu et du contexte de naissance du hip-hop, l'engagement adopté par les rappeurs prendra bien souvent la forme d'un militantisme à contre-courant de la situation politique et sociale des quartiers les plus défavorisés. Les thèmes principalement abordés dans ces chansons sont donc les décisions politiques, le racisme, la place de certains groupes sociaux

70 Op. cit. BAZIN, 1995

71 PECQUEUX Anthony, *Un rap (in)justiciable?*, Conférence donnée le 22 Mars 2012 à Grenoble. Podcast disponible sur: http://cyan1.grenet.fr/podcastmedia/midisciences-web/20120322_midisciences_anthony-pecqueux_un-rap-in-justiciable.m4v

dans la société, les rapports humains, l'éducation et le contexte de la rue. Cependant, malgré cet engagement fort et en-dehors de quelques cas médiatisés, les rappeurs cherchent pour la plupart à se distancier du monde politique et politicien en général, au profit du seul message politique de leurs textes.

Chaque thème abordé par un rappeur s'inscrit tout de même dans une logique personnelle et évolutive, si bien que le rap, musique engagée par essence, délivre une multitude de messages.⁷² De nombreux discours et de nombreux styles différents cohabitent ainsi – et s'opposent parfois – parmi les artistes, sans pour autant que l'un puisse appuyer plus de légitimité qu'un autre. Comme l'explique Dee Nasty⁷³, « *le rap soft légitime le rap hardcore**, et inversement. Chaque facette est importante, l'une ne pourrait pas exister sans l'autre. »

En partant de ces différenciations dans le style de rap et la manière de concevoir le rôle du rappeur, la plupart d'entre eux s'associent en groupes généralement assez larges et souples, plus ou moins défini par affinités et réseaux de connaissance. Il s'agit des « *posse** »⁷⁴, sorte de collectifs réunissant généralement un groupe de rap et les personnes gravitant autour telles que l'équipe de production ou d'autres artistes proches, quel que soit l'art pratiqué. Dans l'esprit du hip-hop, les posse se forment selon des conceptions partagées de leurs activités artistiques, mais également sur des principes de solidarité, de soutien et d'entraide ; par ce biais, les posse s'inscrivent aussi dans un rôle de réponse aux questions identitaires souvent portées par les jeunes, et plus particulièrement dans les milieux défavorisés.⁷⁵

Forte de son succès, la danse, qui est le quatrième pilier de la culture hip-hop, s'est considérablement développée et diversifiée. De fait qu'il est possible de recenser près d'une dizaine de styles différents, se revendiquant tous du hip-hop. Aussi, l'appellation la plus connue qui est celle du « breakdance » ne peut être adoptée comme dénomination générale du volet de l'expression corporelle du hip-hop, car cette forme de danse est celle qui se cantonne uniquement à la pratique au sol. Il convient donc de parler de la danse hip-hop comme un ensemble d'expressions artistiques corporelles qui ont généralement en commun la musique sur laquelle ces dernières sont pratiquées, les événements dans lesquels ils sont présents, mais

72 Op. cit. BARRIO, 2007

73 *Terminal*, n°56, 1991

74 Prononcer [posi]. A l'origine, ce terme désignait les groupes recrutés aux États-Unis par les sheriffs pour accomplir une tâche ponctuelle. Il fut ensuite adopté par les gangs jamaïcains, qui l'imposèrent par la suite dans le milieu hip-hop.

75 MARTIN Denis-Constant, *Quand le rap sort de sa bulle*, Bordeaux : Seteun, 2010, 188 p.

au-delà de cela, le point commun le plus important de ces diverses danses est l'attachement social et identitaire à la culture hip-hop, et à ses valeurs.

La danse hip-hop est particulièrement propice à la logique de la Zulu Nation, c'est à dire à la canalisation de l'agressivité dans une occupation positive et créatrice. En effet, en tant qu'activité physique nécessitant une grande rigueur, du travail et de la concentration, la danse est le médium du hip-hop généralement le plus mis en avant pour arriver à ces fins. De plus, outre la performance physique, les danseurs s'inscrivent également dans une recherche d'expression artistique. C'est pour cela que de nombreux b-boys ont commencé à s'intéresser au hip-hop en premier lieu pour ce que permet la danse comme expression et utilisation d'énergie, avant d'inscrire cela dans un registre plus large, celui du mouvement et de la culture hip-hop.⁷⁶ Aussi, la danse hip-hop s'est très rapidement intégrée aux logiques propres à la danse en général, en créant de véritables spectacles chorégraphiques et en accédant aux scènes de théâtre, ainsi qu'en bénéficiant d'une reconnaissance rapide du milieu professionnel de la danse. L'aspect créatif de la danse hip-hop se vérifie également dans la manière qu'ont les danseurs de s'inspirer fréquemment de références culturelles, de personnages fictifs ou de scènes de la vie quotidienne afin de les transposer dans la danse.⁷⁷ Il convient alors de l'envisager selon les interprétations traditionnelles de la danse, à la croisée de l'art et du sport, mais tout en gardant en tête la spécificité apportée par le mouvement hip-hop et ses logiques, notamment dans ce cas la pratique urbaine, la grande part laissée à l'improvisation et au défi, et la place importante du collectif.⁷⁸

En effet, sauf rare exception, chaque danseur fait partie d'une troupe, qui peut être construite institutionnellement au rang de compagnie ou bien de manière plus informelle, en tant que crew. Faire partie d'un collectif implique dès lors, évidemment de l'expérience technique, mais surtout un état d'esprit correspondant aux valeurs du hip-hop comme le respect et l'authenticité qui prennent ici une place importante⁷⁹. Par exemple, durant un battle, il est extrêmement mal vu de provoquer son adversaire en le touchant ou de reproduire un enchaînement créé par un autre b-boy.

Cependant, dans ces collectifs, le but pour chacun des danseurs est de développer un style de danse qui lui est propre, en se plaçant très régulièrement dans une position d'autodidacte. Le

76 Op. cit. BAZIN, 1995

77 Il est possible de citer des exemples aussi variés que les sports de combat, les instruments de chantier ou bien le mime Marceau. Source: Op. cit. FAURE et GARCIA, 2005

78 Ces thèmes sont développés plus bas, notamment dans la seconde partie de ce chapitre.

79 Op. cit. Théâtres en Dracénie

but recherché est la personnalisation des mouvements de base, nécessaire pour l'appropriation de cette danse. C'est notamment dans ce cadre-là que la notion de « *freestyle** » est très importante dans la danse hip-hop, car elle permet à chacun de s'exprimer librement et individuellement, même lors d'un exercice pratiqué au sein d'un groupe.

Le graffiti, le DJing, le rap et la danse sont ainsi les quatre expressions artistiques sur lesquelles repose la culture hip-hop. Cependant, en adoptant un point de vue plus large, il est possible de lier certaines autres formes d'expression artistique au hip-hop, bien que ces dernières soient apparues plus tard suite à l'évolution des techniques, au mélange des cultures ou bien au développement du hip-hop en lui-même.

Le human beat-box est ainsi très régulièrement présenté comme le cinquième élément du hip-hop, faisant partie du volet musical de cette culture. Pratique trouvant ses prémices dans le jazz, elle consiste à imiter des rythmes et des passages instrumentaux à l'aide de sa bouche et de sa gorge. C'est avec le hip-hop que cette expression a pu se développer dans sa forme actuelle, les pratiquants s'adonnant à reproduire les techniques du DJ et notamment le *scratch**, au début des années quatre-vingt à New York, par des personnes se réclamant du hip-hop.⁸⁰ D'une certaine manière, il est possible de rapprocher le human beat-box du DJing dans la catégorie d'ensemble de « composition musicale », tandis que le rap correspondrait à l'aspect d'« expression musicale ». L'intérêt de cette pratique qui peut en partie expliquer son développement, en-dehors des aspects de performance technique et musicale, réside dans son universalité : elle peut être réalisée à tout moment, dans toute condition, et afin de permettre aux rappeurs de s'exprimer a capella. De plus, elle représente une alternative à la création musicale pour les personnes n'ayant pas les moyens techniques et financiers de s'adonner au DJing.

Par ailleurs, dans une vision plus large de l'expression musicale de la culture hip-hop, il est possible d'allier au rap d'autres formes de musique en étant voisines, non seulement musicalement, mais également sur des aspects sociaux et identitaires. C'est le cas du *spoken word** et du mouvement *slam** qu'il est possible de retrouver de plus en plus dans le milieu du hip-hop. Bien qu'il s'agisse de pratiques liées historiquement au jazz et à la poésie, la scansion de paroles proche du rap et les milieux sociaux dans lesquels ils se sont implantés ont entraîné

80 Les principales figures de ce mouvement sont également des rappeurs. Il est possible de citer Doug E. Fresh, Biz Markie ou Rahzel.

un rapprochement des deux univers, pouvant aller jusqu'à l'intégration du slam dans l'ensemble hip-hop. Par exemple en France, le rappeur Abd Al Malik a très vite été associé au mouvement slam de la part des médias et du grand public.

Il en va de même pour le « *ragga dancehall* », style musical mêlant consonances hip-hop et sonorités reggae, apparu dans les années quatre-vingt en Europe, après quelques prémices jamaïcains. Ses artistes sont ainsi dans une situation de double appartenance, l'une vis-à-vis du mouvement reggae, l'autre vis-à-vis du hip-hop, lui-même trouvant une partie de ses origines parmi des éléments de reggae. Aussi, il n'est pas rare que des artistes de ragga dancehall soient associés au rap en raison de la proximité musicale mais également « cognitive » des deux univers ; il arrive que ces derniers fassent partie de posse de rappeurs.

Enfin, c'est également le cas du *R'n'B*, version moderne du Rythm n'Blues auxquels ont été ajoutés des mélodies et du rythme hip-hop, tranchant d'avec la soul traditionnelle. Ici aussi, la proximité des artistes est très forte et les collaborations sont fréquentes, tant et si bien que le *R'n'B* apparaît parfois aux oreilles du grand public comme la version chantée et « mélodieuse » du hip-hop en contraste d'avec le rythme bien plus saccadé du *flow** des rappeurs.

En effet, sur le plan musical, le hip-hop ne se définit généralement pas de manière exclusive vis-à-vis des autres genres musicaux, mais plutôt inclusive, dans l'acceptation de différents styles musicaux portant un rapport au hip-hop et en respectant les valeurs. Cela est principalement dû à la place importante qu'ont les DJ dans la création musicale, faisant preuve d'un éclectisme et d'une culture musicale généralement plus élevés que la moyenne des pratiquants du hip-hop.⁸¹

Dans cette même logique d'aborder les formes d'expression du hip-hop dans une vision plus large, il est possible d'y inclure certaines autres techniques graphiques, en plus du graff et du tag. Le développement du mouvement graffiti entraîna l'apparition de nouvelles méthodes pour s'exprimer sur les murs, différant du dessin à la bombe ou au marqueur. Il s'agit de l'utilisation de pochoirs, et du collage de réalisations, préalablement réalisées sur papier. Ces pratiques répondent aux mêmes règles, et donc au même univers que le graffiti, la différence résidant principalement dans la technique. Elles ont ainsi été développées par l'activité de graffeurs cherchant d'autres moyens d'expression, leur permettant par ailleurs d'accomplir leurs tâches plus vite et à une plus grande échelle. L'ensemble de ce mouvement peut

81 op. cit. BAZIN, 1995

répondre à l'appellation « *street art* », que l'on peut donc associer, dans la mesure des règles propres au graffiti, à la culture hip-hop.

Cette extension des pratiques appartenant à la culture hip-hop ne peut cependant se faire que si celles-ci s'accordent également sur les logiques et les valeurs de ce mouvement.

2. Un mouvement à part entière

Une définition stricte du mouvement hip-hop serait difficile à donner car il est régi par des règles souvent implicites, parfois liées à son histoire et pouvant paraître assez floues. De plus, il semblerait que la plupart des principes sur lesquels repose le hip-hop sont également plutôt généraux, ce qui explique en partie la diversité de styles et d'opinions – sur les règles à adopter et la manière de les interpréter – présente dans les différentes activités, et au sein même de celles-ci. Cependant, si l'on s'en tient aux principes qui régissent le hip-hop, il est possible de donner la définition d'un mouvement à part entière, générant ses propres règles et logiques, et avec des aspects présents dans l'ensemble de ses disciplines. Un article du magazine Urban Culture propose la définition de « *mouvement de cohésion et d'affirmation d'un contexte urbain, par un processus de concrétisation de cet espace et une mise en valeur de sa population.* »⁸²

Ainsi, le premier aspect que l'on retrouve en commun aux différentes disciplines du hip-hop, et qui a été à la base de leur association est bien évidemment celui de création. Cette caractéristique, que l'on retrouve dans toutes les formes d'expression artistique quelles qu'elles soient, a dans le hip-hop une certaine particularité, qui est l'aspect de création « positive ». Comme il l'a été dit précédemment, le hip-hop ne peut se comprendre que dans le contexte de décomposition sociale et de revendications grandissantes qui a marqué son lieu et son époque d'émergence. Pensé et développé comme alternative à la violence des gangs, c'est la combinaison entre une activité artistique et un message qui donne au hip-hop cette particularité dans sa créativité. Cela permet à de nombreux acteurs, qu'ils soient issus ou non de ce milieu, de définir et d'encenser le hip-hop en premier lieu pour ce qu'il transmet et non ce qu'il représente de manière plus concrète. Il a notamment pu s'agir de journalistes,

82 Op. cit. BELIVEAU, 2010.

d'universitaires et de travailleurs sociaux, mais également des personnes du milieu hip-hop tel que le pionnier du rap américain KRS-One.

Paradoxalement, les acteurs du hip-hop, graffeurs, DJ, rappeurs et danseurs ne s'investissent que rarement dans ces activités pour le message qu'il y a derrière mais bel et bien pour l'expression artistique en elle-même. Plutôt que de se présenter d'emblée comme une alternative non-violente, le hip-hop va finalement devenir par la suite, de fait, une « issue » pour les pratiquants qui étaient d'abord intéressés par la simple activité. Aussi, et de la même manière, les principes et les valeurs du hip-hop ont, la plupart du temps, été progressivement assimilés *a posteriori* par le biais des pratiques, avant d'être présentés et revendiqués par les artistes.

Au même titre que les compétitions sportives⁸³, le hip-hop et ses différentes composantes ont joué un certain rôle de pacification des conflits entre groupes ou entre personnes. L'idée de base étant de détourner ces conflits à travers la créativité et des défis artistiques, pouvant par la suite être générateurs de fierté, mais également d'un sentiment d'appartenance.

Aussi, malgré une revendication d'universalité et d'ouverture, le hip-hop donne une grande place à la confrontation directe et à l'esprit de défi, que ce soit lors de battles de danse⁸⁴, de rap ou de DJing, mais également dans le graff, par la quête de visibilité et de prouesse technique vis-à-vis des autres graffeurs. En ce sens, les affrontements, qui étaient autrefois réels entre les différents gangs de New York, sont repensés ici sous la forme d'un défi s'entourant de règles, qui peuvent être implicites ou énoncées selon l'activité pratiquée. L'enjeu principal de ces défis réside dans la reconnaissance de la part de ses pairs et des membres du mouvement hip-hop en général. Ils sont basés sur la créativité et la qualité d'exécution, quelle que soit la discipline ; c'est pour cela que le hip-hop est régi par une recherche de dépassement, voire de perfection, ce qui explique également une place importante du renouvellement des styles, que ce soit en danse, en musique ou en art graphique.

83 ELIAS Norbert et DUNNING Eric, *Sport et civilisation, la violence maîtrisée*, Paris : Fayard, 1994, 392 p.

84 Les plus importantes compétitions au niveau mondial, Battle Of The Year et Redbull BC One, qui ont le plus de visibilité et sont considérées comme faisant loi, fonctionnent ainsi sur ce principe.

Selon Hugues Bazin, cet esprit de défi présente également une différence d'avec l'esprit de compétition traditionnel, dans le sens où il est seulement lié à la créativité et non à la quête d'un statut social et économique pour lequel des acteurs entreraient en concurrence⁸⁵.

La pacification des conflits par le hip-hop va même au-delà de ce sens d'affrontement symbolique par les pratiques artistiques, car ces rencontres intègrent également consciemment des règles cherchant à diffuser de la manière la plus efficace les valeurs positives de la culture hip-hop telles que définies par Afrika Bambaataa : *Peace, unity, love and having fun*.⁸⁶ Par exemple, le salut et le respect des règles – temps de passage, interdiction de s'appropriier le mouvement ou les paroles d'un autre etc. – tiennent une place centrale dans ces défis.

Il arrive évidemment que les conflits soient plus offensifs et moins tenus par des règles, notamment dans le rap – on parle alors de « *clash** »⁸⁷ – ou dans le graff, lorsqu'un artiste ne respecte pas le travail d'un autre en le toyant.⁸⁸ Cependant, la majorité des affrontements dans le hip-hop le sont dans une logique de défi, dans lesquels compte considérablement la notion de respect envers les autres membres du mouvement hip-hop, mais également de manière plus générale envers ceux qui partagent les mêmes valeurs.

Un autre des aspects que l'on retrouve dans chacune des expressions de la culture hip-hop est l'utilisation importante de l'improvisation. L'appellation anglo-saxonne « *freestyle* » est d'ailleurs très présente, que ce soit dans l'imaginaire hip-hop ou dans les événements.

C'est ainsi cet aspect qui régit, à un degré plus ou moins élevé, les battles organisés en danse ou en musique. Il est en effet de plus en plus fréquent que lors de battles de danse, de rap ou de DJing, les groupes ou artistes placent des enchaînements, des rimes ou des techniques élaborées au préalable, ce qui vient nuancer la notion de freestyle dans ces rencontres, bien qu'elle soit encore présente. Dès lors, le jugement de ces défis, qui peut être rendu soit par le public, soit par un jury de professionnels, se base sur la performance technique, mais laisse également une place importante à la spontanéité et à l'adaptation au contexte, selon la musique ou l'action du concurrent.

85 Op. cit. BAZIN, 1995

86 « La paix, l'amour, l'unité et s'amuser ». Cette devise fera l'objet d'une collaboration musicale entre Afrika Bambaataa et James Brown.

87 Certains ont pu marquer l'histoire du rap et du hip-hop comme KRS-One vs MC Shan en 1987 ou bien Tupac Shakur vs Biggie Smalls entre 1995 et 1996.

88 cf. page 29 pour l'explication de ce terme

Cependant, le freestyle est également utilisé en-dehors de ces affrontements, dans la pratique de toutes les expressions artistiques du hip-hop. Ainsi, en danse, un cercle est souvent formé par les personnes et chaque personne entre à son tour au milieu de ce cercle pour danser un passage improvisé. Dans le rap sont fréquemment organisées des sessions d'improvisation dans ce genre, notamment lors d'émissions de radio ou plus basiquement dans la rue, a cappella. Dans ce cadre-là de freestyle, que l'on appelle « *cypher* »⁸⁹, l'expression de chacun peut devenir un moment d'échange et de création en lien avec autrui.

Concernant le DJing et le graff, le freestyle se fait de manière plus individuelle, dans la logique de ces deux pratiques vis-à-vis des deux autres composantes du hip-hop. Le graffeur va ainsi construire son lettrage directement sur le support, sans esquisse préalable ni maquette. Le DJ, quant à lui, cherchera à improviser sur ses platines en *turntablism** et avec des enchaînements musicaux. A chaque fois, ces improvisations se font dans des logiques de liberté et de spontanéité. Cela représente ainsi pour les artistes une façon de s'exprimer directement dans un contexte et une ambiance, en partageant ou non avec les autres.

L'importance du freestyle dans le mouvement hip-hop vient également du besoin de se construire, qui est présent chez chacun des acteurs, cherchant à développer un style qui leur est propre, dans n'importe laquelle de ces expressions. Ainsi, après s'être initié aux bases, les pratiquants, DJ, rappeurs, danseurs ou graffeurs, s'approprient ces formes d'expression pour en faire quelque chose de personnel.

Il y a en effet dans le hip-hop une importance de l'affirmation et de la construction de l'individu, même lorsque ce dernier évolue dans un groupe.

Ce besoin d'affirmation met dès lors à contribution les différents aspects du mouvement hip-hop décrits précédemment : l'aspect de création artistique est bien évidemment au centre de ce processus étant donné que la définition même du mot réside dans le fait de « *créer une œuvre ou une production originale* »⁹⁰, qui n'a donc jamais été produite auparavant et qui est propre à l'auteur. Dans le hip-hop, cette idée de propriété de l'œuvre est considérable, bien qu'elle puisse varier selon les différentes pratiques et le contexte. Par exemple, un rappeur ne peut

89 Dans la numéologie de la Nation of Islam, organisation politique et religieuse basée sur le nationalisme afro-américain, « ciphher » renvoie au zéro, c'est à dire à l'accomplissement d'un cercle de 360 degrés. Cette appellation a été reprise pour désigner le cercle formé par les b-boys. Source : <http://www.urbandictionary.com/>

90 Dictionnaire Larousse en ligne, définition consultable sur <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/cr%C3%A9ation>

qu'être l'auteur de ses propres textes et non simplement l'interprète, au risque de ne plus être crédible dans le milieu hip-hop. De la même manière, une chorégraphie créée par un b-boy ou par un crew de danseurs pourra difficilement être dansée par d'autres, à moins d'être réinventée. Dès lors, au sein des composantes du hip-hop – qu'il s'agisse du volet musical, graphique ou corporel – la reprise n'est pensée que dans le sens de la réinvention, c'est à dire qu'elle doit toujours contenir un aspect de création comme lorsqu'un DJ opère une technique de sampling.⁹¹

La confrontation permet également de nourrir cette idée de développement d'un style propre aux pratiquants, permettant à ces derniers de se distinguer par leur performance, mais aussi et surtout par leur originalité face à d'autres pratiquants. Les battles nécessitent alors beaucoup de préparation de la part des concurrents, d'une part pour progresser dans l'expression artistique consacrée, mais également pour construire sa propre identité et son propre style. En effet, les artistes peuvent par exemple adopter des signes distinctifs et facilement identifiables, tel que le *gimmick** d'un rappeur ou la combinaison d'un crew. Cette construction peut même être poussée jusqu'à la recherche de nouvelles méthodes, toujours dans la volonté de se distinguer parmi les compétiteurs.

Le mouvement hip-hop se caractérise également, aussi bien dans la pratique des disciplines que dans la manière de penser, par son ancrage résolument urbain.

Le terme anglais « *street* » est toujours aujourd'hui présent de manière considérable dans les appellations hip-hop⁹². En effet, le rapport à la rue et la question de la réappropriation de l'espace public est présent dès la création du hip-hop dans les *block parties*. A l'époque, il était même impossible d'imaginer cette culture en-dehors de ce contexte et toutes les premières tentatives de « désamorçage » furent sujettes à controverses, qu'il s'agisse du graffiti dans les galeries d'art, des soirées dans les clubs de New York ou bien de l'enregistrement de rap en studio, au détriment des concerts.

Cependant, cette naissance dans la rue était principalement due, à la base, au manque de moyens et d'opportunités des premiers pratiquants. Cette manière de créer à partir de presque rien, si ce n'est un espace de trottoir, va ainsi faire l'originalité du mouvement. Cette idée va

91 cf. page 31 pour l'explication de ce terme

92 Il est possible de citer, entre autres, le « *streetwear* » désignant la manière de s'habiller, la « *street dance* », autre nom de la danse hip-hop, ou bien la « *street credibility* », que l'on peut définir comme l'expérience de la rue, pouvant attester du respect des autres.

même être érigée en principe dans l'idée que cela représente, pour les acteurs, un libre accès à tous et une égale possibilité de développer ces pratiques. En ce sens, le hip-hop est parfois désigné par l'appellation « culture urbaine » ou « art de rue » ; cependant, ce terme, très souvent utilisé dans le milieu institutionnel, est plutôt censé désigner un ensemble bien plus large de pratiques dont le point commun est la rue comme lieu d'exécution, cela peut également concerner les sports urbains ou bien le théâtre de rue.

Malgré des moyens beaucoup plus développés, l'attachement à la rue constitue toujours aujourd'hui une des bases pour comprendre les logiques de la culture hip-hop. La pratique urbaine peut s'analyser en suivant la manière que les pratiquants ont de modifier ces ensembles géographiques et sociaux, comme un moyen de s'approprier l'espace public. C'est dans le graffiti que cette caractéristique se présente comme la plus évidente étant donné que l'espace urbain en est le lieu de création et de diffusion quasi-exclusif. Il en va de même pour les autres formes d'expression, qui sont régulièrement pratiquées dans la rue, notamment à l'occasion de répétitions ou d'évènements.

Dès lors, au-delà du simple lieu dans lequel un artiste peut s'exprimer, la rue est également, pour les pratiquants et le public du hip-hop, un lieu de rencontres tel qu'il peut l'être lors des « *jams* », évènements plus ou moins organisés sous le signe de l'improvisation, croisant parfois différentes pratiques. Ces rencontres permettent pour les artistes une certaine transmission, l'espace urbain peut ainsi également devenir un lieu d'apprentissage. De plus, la rue reste un lieu d'inspiration pour chacune des expressions de la culture hip-hop : les rappeurs s'inspirent des scènes de leur vie quotidienne pour écrire leurs textes ; les graffeurs sont sans cesse dans l'exploration de la ville afin de trouver de nouveaux endroits où poser leurs pièces, et les danseurs ainsi que les DJ créent en s'inspirant du rythme urbain.⁹³

C'est en partie par l'utilisation et l'appropriation de cet espace urbain que le mouvement hip-hop permet une affirmation de ses membres, en retournant les stigmates de l'exclusion sociale et spatiale que ces derniers – pour la plupart – ont pu connaître.⁹⁴ Bien que le hip-hop se soit désormais étendu à l'ensemble des sphères de la population, ses pratiquants et son public restent cependant très majoritairement urbanisés en raison de cet imaginaire de la rue et du quartier.

93 op. cit. BAZIN, 1995

94 op. cit. BELIVEAU, 2010

Le hip-hop peut ainsi être vu comme un ensemble culturel, regroupant diverses expressions artistiques, qu'elles soient musicales, graphiques ou corporelles. Celles-ci se rejoignent de fait par leur contexte de naissance et de développement, la proximité de leurs pratiquants – même entre des formes d'expression différentes – et des synergies mises en place entre les disciplines, chacune nécessitant ou supportant une autre.⁹⁵ Mais cette association se fait également, et primordialement, par des principes généraux et des logiques transversales à ces différentes formes d'expression, au-delà de leurs fonctionnements propres. Si bien qu'en plus d'être une culture, le hip-hop constitue donc un véritable « *mouvement de conscience* » pour reprendre l'appellation d'Hugues Bazin.⁹⁶ D'une certaine manière, il est possible d'associer la plupart des valeurs de ce mouvement à une forme de rébellion contre le statu quo, qu'il s'agisse de retourner les stigmates d'un lieu et d'une population par de nouvelles formes d'expression, ou bien de réaffirmer son identité par la construction personnelle, tout en s'attachant aux principes de liberté et de spontanéité. Ces expressions artistiques, et par là même, le « mouvement de conscience » du hip-hop ont acquit une très grande audience à l'échelle mondiale, et notamment parmi la jeunesse. Dès lors, le hip-hop en France en tant que culture mais également en tant que sujet de société a rapidement fait son entrée dans les politiques publiques ; les pratiques et les valeurs de la culture hip-hop ayant su trouver un écho dans les objectifs des institutions, comme par exemple l'animation socioculturelle auprès de la jeunesse et des quartiers les plus défavorisés. Cependant, cette entrée du hip-hop dans les institutions s'est fait dans une logique de parcours, ayant du faire face à un certain nombre de difficultés avant de s'y imposer. Ce processus a présenté des causes aussi bien générales liées aux mouvements culturels, que spécifiquement liées au hip-hop. Nous allons donc dans une deuxième partie nous intéresser à la rencontre du hip-hop et des institutions à travers le cas de l'agglomération grenobloise.

95 Op. cit. BAZIN, 1995. Ainsi par exemple, la danse ou le rap sont indissociables du DJing. De plus, aucun événement « public » hip-hop n'est exclusivement consacré à une seule pratique ; au contraire, la plupart d'entre eux tente d'aborder toutes les facettes de cette culture.

96 Ibid.

PARTIE II : Le hip-hop face aux institutions à Grenoble

Afin de rendre compte des logiques du rapport porté entre les institutions et les membres de la culture hip-hop, une enquête dans le cadre de ce mémoire a été réalisée sur l'agglomération grenobloise, choisie comme terrain d'enquête. En effet, de prime abord, Grenoble semblait être un lieu propice à l'étude de la culture hip-hop car celle-ci y est relativement bien développée et assez ancienne. De plus, certaines collectivités, et notamment la Région Rhône-Alpes, ont très vite mis en place des programmes à destination du hip-hop ; l'intérêt de la rencontre entre le mouvement et les institutions s'inscrivait ainsi en partie dans un aspect historique. Cependant, dans une volonté d'appréhender le sujet à plusieurs échelons, plusieurs rencontres ont été effectuées en-dehors de l'agglomération : tout d'abord à Chambéry, dans le cadre d'une enquête préliminaire, ainsi qu'à la Direction Régionale des Affaires Culturelles de Lyon dans l'objectif d'étudier les logiques institutionnelles à plusieurs niveaux.

L'angle d'attaque choisi pour cette enquête était de principalement aborder le terrain par les pratiquants et les personnes venant du mouvement hip-hop. D'une part pour avoir des éléments de l'histoire du hip-hop dans l'agglomération grenobloise, et d'autre part dans le but de recueillir leurs représentations sur les dispositifs institutionnels et leurs conséquences sur le terrain. Aussi le but était de rencontrer des profils aussi divers que possibles, issus des quatre principaux éléments de la culture hip-hop, et au sein même de ces expressions artistiques, des pratiquants agissant selon des logiques différentes. Par exemple concernant le graffiti, il m'a été donné de rencontrer une association de professionnels, un « vandale »⁹⁷ reconnu, ainsi qu'un pratiquant se gardant de se positionner dans un débat entre graff légal et graff vandale. L'idée était ainsi de récolter les avis à la fois des personnes travaillant avec les institutions, mais aussi de celles agissant en marge de ces dispositifs.

Au-delà de cette division, parmi ces acteurs devaient être représentées des personnes investies depuis de nombreuses années dans la culture hip-hop et sa promotion, dans le but de récolter

⁹⁷ Le terme n'est pas péjoratif car adopté par les graffeurs eux-mêmes. Il désigne simplement les artistes agissant de manière purement illégale.

des avis aboutis et réfléchis sur le processus d'institutionnalisation de cette culture. C'est à partir de cette volonté que j'ai également décidé de rencontrer des représentants d'associations et de collectifs œuvrant en lien avec des collectivités pour le développement de la culture hip-hop.

Bien évidemment, compte tenu de la place centrale qu'occupent les institutions dans la question, des rencontres avec des représentants institutionnels ont également été prévues autour de l'agglomération grenobloise, à plusieurs niveaux et dans des services différents. Le but étant ainsi d'étudier les différents dispositifs pouvant être mis en place ou financés par des politiques publiques. Outre le fonctionnement de ces dispositifs, ces rencontres devaient également permettre l'étude de leurs logiques de mise en place, ainsi que des acteurs, en amont comme en aval, de ces projets.

En raison du sujet, les informations demandées aux personnes, acteurs du hip-hop comme représentants d'institutions, relèvent d'un caractère objectif, voire personnel. Aussi, afin de pouvoir étudier les visions de ces personnes sur le milieu du hip-hop grenoblois et le rapport entretenu entre culture hip-hop et institutions, les méthodes d'enquête se sont limitées à celles de type qualitatif. Trois guides d'entretiens semi-directifs, principalement élaborés à partir des lectures sur des travaux précédents, ont donc été à la base de cette enquête⁹⁸ : avec les institutions d'une part, afin de comprendre leur vision de la culture hip-hop et les logiques les amenant à mettre en place ou non un soutien. Un deuxième guide d'entretien a été créé pour les « structures » du mouvement hip-hop, c'est à dire les collectifs et les associations, principaux intermédiaires entre cette culture et les partenaires publics et, dans le cas grenoblois, principaux garants du dynamisme hip-hop sur le terrain. L'intérêt de ces entretiens résidait dans l'explication des organisations sur le lien les unissant aux institutions, notamment concernant leurs attentes et leurs objectifs. Enfin, le dernier guide d'entretien a été orienté vers les pratiquants, véritables acteurs de la culture hip-hop, afin de recueillir leurs visions du rapport à entretenir avec les institutions, ainsi que leur analyse du milieu grenoblois.

L'identification des personnes à interroger s'est amorcée de manière plutôt « naïve », c'est à dire que les premières rencontres de pratiquants relevaient d'opportunités, il s'agissait ainsi de personnes déjà croisées en-dehors du cadre de cette recherche. Les prises de contact

98 cf. Annexe n°3

avec les pratiquants et les collectifs se sont établies, par la suite, au fur et à mesure de l'exploitation des réseaux des acteurs préalablement rencontrés. Ainsi, en expliquant la démarche aux personnes rencontrées, ces dernières m'ont fréquemment orienté vers d'autres acteurs, détenteurs d'informations ou de points de vue pouvant se révéler intéressants.

Au niveau des pratiquants, la principale importance résidait dans l'idée précédemment exposée, d'interroger des acteurs témoignant de différentes pratiques et de différentes logiques vis-à-vis des institutions. Aussi, en-dehors de ce point et compte tenu du nombre élevé d'acteurs de la culture hip-hop à Grenoble, il n'y eut pas d'acteur identifié comme « indispensable » pour le déroulement de cette enquête. En revanche, concernant les organisations, une identification a été faite afin de pouvoir rencontrer les plus importantes d'entre elles, étant donné qu'elles sont peu nombreuses sur l'agglomération grenobloise. Les institutions, quant à elle, ont été contactées selon des critères assez simples, c'est à dire les services jeunesse et culture des différents échelons locaux pouvant présenter un lien avec le hip-hop, et plus particulièrement chez les partenaires cités par les collectifs, associations ou pratiquants, dans le but de confronter les différentes visions pouvant exister à propos d'une même relation.

Au bout du compte, il n'a pas été possible de rencontrer tous les profils prévus, notamment parmi les institutions en raison d'un manque de réponses ou de disponibilités. Au final, douze entretiens ont pu être menés, principalement dans l'agglomération grenobloise, parmi lesquels quatre administrateurs, trois membres associatifs et cinq pratiquants⁹⁹. Il s'agit d'ajouter à ce travail de terrain plusieurs échanges de mails, notamment avec un quatrième membre associatif, ainsi que l'observation de certains événements ponctuels, organisés au cours de l'année universitaire 2011-2012.

En s'appuyant principalement sur ces travaux, mais également sur d'autres sources, nous allons donc pouvoir analyser la situation grenobloise. Nous dresserons ainsi dans un premier temps la forme qu'a pris, au fil des ans, ce mouvement dans l'agglomération et au sein des institutions, avant de nous attacher au processus de l'institutionnalisation de cette culture, qu'il va falloir rapprocher à d'autres cas plus ou moins similaires. Enfin, nous étudierons les conséquences que ce processus a pu avoir sur les pratiques et chez les pratiquants dans le cas de Grenoble.

⁹⁹ Cf Annexe n°2

Chapitre I. Le mouvement à Grenoble

La culture hip-hop a une histoire plutôt singulière dans l'agglomération grenobloise, qui bien évidemment a une influence sur les liens et les rapports observés entre les porteurs du mouvement et les institutions locales. Le poids du passé, et notamment celui du collectif CH2 qui a été déterminant, est en effet encore extrêmement prégnant chez les acteurs du hip-hop et des institutions actuellement.

1. Histoire du terrain

La culture hip-hop s'est développée dans un terrain assez propice à Grenoble et notamment dans son agglomération. En effet, la région Rhône-Alpes a connu, dès la fin des années quatre-vingt, un essor particulièrement important de la culture hip-hop en comparaison avec le reste de la province. Bien que largement derrière les deux pôles que constituent Paris et Marseille, Lyon fut un vivier considérable en termes de graffiti et de danse. La proximité de cette ville explique donc également le développement précoce de la culture hip-hop à Grenoble.

D'après la plupart des acteurs du mouvement, il y eut d'abord une vague importante au départ, suivi cependant d'un passage à vide jusqu'à la fin des années quatre-vingt-dix.¹⁰⁰ Ainsi, selon Pierre Delva, c'est en 1999 que « *le mouvement hip-hop semble seulement commencer à mobiliser les institutions locales et le public* »¹⁰¹. La culture hip-hop n'a donc percé que relativement tard à Grenoble malgré la présence d'éléments depuis les années quatre-vingt, mais le mouvement y est aujourd'hui bien implanté et plutôt actif.

Cette vitalité s'explique en partie par la population grenobloise, pouvant être considérée comme un vivier de personnes enclines à la culture hip-hop : démographiquement, Grenoble est une ville relativement jeune, dans laquelle la part des 15-29 ans représente près de 32% des habitants contre une moyenne nationale d'environ 18%¹⁰² ; cela est principalement dû à

100 SOREL Laurie, *L'évolution du mouvement hip-hop à Grenoble, enjeux identitaires et mécanismes de socialisations des jeunes*, Mémoire. Grenoble : IEP, sous la direction de MANSANTI Dominique, 2010

101 DELVA Pierre, « Hip-hop, de la pratique en amateur à la structuration économique », *Les cahiers du DSU*, juin 1999

102 En 2009 à Grenoble: 33,4% des hommes et 30,9% des femmes. En France : 19,4% des hommes et 18% des femmes. Source : Insee, *Recensement de la population 2009 exploitation principale*

la part importante d'étudiants parmi la population grenobloise.¹⁰³ Or, cette catégorie de la population est également la plus réceptive au hip-hop, que ce soit en termes d'écoute musicale ou de fréquentation de manifestations culturelles.¹⁰⁴ Le mouvement hip-hop de Grenoble a donc su trouver une base dynamique sur laquelle se développer, notamment par l'organisation d'évènements.

Cependant, ce n'est pas par les étudiants que le mouvement fut lancé, mais plutôt par des acteurs de l'agglomération, à Grenoble mais aussi Fontaine, Echirolles ou Voiron, présentant des contacts avec les pionniers parisiens ou d'autres acteurs lyonnais.

En graffiti, les artistes précurseurs commencent à pratiquer durant cette période, sur des lieux qui deviennent rapidement des repères de graffeurs tels que le squat « La Barak » ou bien les locaux de la pépinière d'association Cap Berriat.¹⁰⁵ Certains parmi eux, tels que SENE2, NESSE, SREK ou le crew TNR, se montrent particulièrement actifs dans la ville, notamment sur les quais de l'Isère le long des rails de chemin de fer, et sur les murs de la Rocade Sud.

En parallèle au milieu des années quatre-vingt-dix, la ville de Grenoble développe une politique de sécurité plus stricte à l'égard des graffitis, en matière de surveillance et de nettoyage. De nombreux crews vont se former néanmoins, comme par exemple OWR'S ou FLY, et assurer un dynamisme important au mouvement graffiti grenoblois.

La danse à Grenoble va connaître, à peu de choses près, le même parcours qu'à Lyon et, d'une manière générale, qu'en France. Les premiers danseurs apparaissent dans les années quatre-vingt et se réunissent dans des endroits spécifiques de la ville pour improviser et répéter les pas vus à la télévision. A Grenoble, il s'agit de l'espace culturel Bachelard ou de l'espace 600 dans le quartier de la Villeneuve, puis plus tard de la MJC Lucie Aubrac :

« C'était le fief de la danse hip-hop à Grenoble, tout le monde allait danser à la MJC Lucie Aubrac, y'avait des cours qui étaient pleins, y'avait des gens qui venaient de Tchèque... C'était le vrai monde de la danse hip-hop »¹⁰⁶

103 Près de 65000 étudiants en 2011, pour 404000 habitants dans toute l'agglomération grenobloise. Source : Agence d'Etudes et de Promotion de l'Isère, *Chiffres clés Grenoble Isère*, 2011

104 DONNAT Olivier, *Les pratiques culturelles des Français à l'ère du numérique*, Paris : La Découverte, coédité par le Ministère de la culture et de la communication, 2008, 288 p. Voir également les chiffres donnés page 13 dans la note de bas de page n°11

105 <http://quaranta.chez.com/>

106 Extrait de l'entretien n°5 avec Cristèle, danseuse et coordinatrice du collectif C-Nous.

Une des figures du hip-hop à l'époque était le danseur Redouane Nour, membre de la Zulu Nation française et formateur de nombreux autres b-boys. Après quelques années et une relative période « creuse », deux de ces premiers danseurs, Habib Adel et Landrille « Bouba » Tchouda vont créer en 1995 la compagnie « Afro Culture Arts » (ACA), dans la volonté de confronter le hip-hop à d'autres danses et de se renouveler. Après quelques compositions, notamment une en collaboration Jean-Claude Gallotta¹⁰⁷, la compagnie obtient une certaine notoriété dans le milieu de la danse au niveau régional.¹⁰⁸

La danse hip-hop va ensuite notamment se développer par le biais des MJC où un nombre notable d'ateliers et de cours sera mis en place. A partir de la fin des années quatre-vingt-dix, une danse plus sportive, basée sur l'improvisation et les battles va toutefois faire un retour en force et supplanter à Grenoble les créations chorégraphiques comme image de la danse hip-hop. C'est à partir de 1998 que ce changement s'opère avec l'organisation de la première édition du festival « Total Session », qui deviendra petit à petit structurant pour la scène hip-hop grenobloise. En effet, Total Session fut, jusqu'à son arrêt en 2010, le principal événement de la culture hip-hop à Grenoble. Le volet « danse » de ce festival, principalement développé, se manifestait par des battles de breakdance internationale, ainsi que des battles de *danse debout** sur les dernières éditions. Depuis, et au vu de l'ampleur du festival, la plupart des événements de danse hip-hop à Grenoble ont pris la forme de battles, à l'exemple des « Soul Circle » organisés depuis 2005 :

« On a eu un échange y'a pas si longtemps que ça avec un des fondateurs de la compagnie ACA (...) et quand il revenait à Grenoble, lui son constat c'est que y'avait pas beaucoup de création en hip-hop, y'avait que des battles, y'avait très peu de création. »¹⁰⁹

Sur le plan musical, il est possible de dire que le rap et le DJing, à Grenoble, ont su témoigner d'une certaine vitalité, sans toutefois percer au-delà d'un cercle d'initiés.

A partir des années quatre-vingt-dix, une scène amateur s'est développée dans l'agglomération grenobloise, notamment dans les quartiers populaires, c'est à dire les secteurs 4, 5 et 6 de

107 Danseur et chorégraphe français, reconnu comme l'un des principaux représentants de la nouvelle danse française, courant de la danse contemporaine. Il est également directeur du centre chorégraphique national de Grenoble.

108 <http://www.compagnie-aca.fr/aca/compagnie.html>

109 Extrait de l'entretien n°4 avec Melanie de Maury, chargée de la mission jeunesse à la ville de Grenoble

Grenoble,¹¹⁰ ainsi que dans les villes d'Echirolles et de Fontaine. Des groupes et des rappeurs se révèlent par ailleurs être particulièrement actifs dans ces quartiers, c'est par exemple le cas de « B.O. Cube », « Collal Shit » ou bien « L'Assource », et de nombreux projets, sous la forme de concerts ou d'enregistrements furent lancés par ces artistes. Le milieu du rap grenoblois se compose donc de véritables activistes, comme le prouve le collectif de rappeurs « Première ligne » qui fut à l'initiative d'un fanzine, « Grenoble en mode urbain », puis d'un DVD, « Ghetto Province volume 1 », sur le rap à Grenoble.

Cependant, ces pratiques sont, pour la plupart, restées isolées et ont souffert d'un manque de légitimité. En effet, malgré un fort potentiel de développement, les initiatives restent dispersées dans les quartiers, et n'utilisent que très peu de moyens de communication, tendant à cantonner la musique hip-hop à Grenoble, à une pratique toujours amateur et marginale, bien que très active. L'un d'entre eux, Jeff le Nerf, a cependant réussi à se lancer dans une carrière professionnelle en 2005 en signant sur le label IV My People¹¹¹, tenu par le rappeur Kool Shen, membre du groupe NTM.

Certains des DJ de Grenoble sont également dans ce cas de figure vis-à-vis de leur pratique, puisqu'ils appartiennent à ces groupes amateurs. Cependant, compte tenu d'un nombre notable d'évènements hip-hop et par le biais d'émissions sur les radios locales¹¹², ces derniers disposent de plus d'opportunités de pratiquer, d'autant plus qu'ils sont moins nombreux que dans le milieu du rap. Comme l'explique l'un d'entre eux, « *dans le DJing c'est un peu particulier parce qu'on n'est pas beaucoup dans la même ville, et puis quand on se voit, on parle pas trop de notre métier, ça reste assez une notion de territoire.* »¹¹³

Ce n'est donc qu'à la fin des années quatre-vingt-dix que la culture hip-hop s'est véritablement révélée à Grenoble, devenant un enjeu impossible à ignorer pour les pouvoirs publics. Cela se manifesta alors par le biais du collectif CH2.

2. La particularité CH2

110 La ville de Grenoble est divisée en 6 secteurs géographiques, chacun dirigé par une antenne de l'hôtel de ville. Les secteurs 4, 5 et 6 correspondent au Sud-Est de l'agglomération comprenant notamment les quartiers de La Capuche, Teisseire, Malherbe et La Villeneuve.

111 Qui est désormais détenu par le label AZ, membre du groupe Universal

112 Notamment New's FM, Radio Grésivaudan et Radio Campus

113 Extrait de l'entretien n°11 avec Goodka, DJ hip-hop et ancien disquaire à Grenoble

En 1998, des activistes de longue date de la culture hip-hop sur Grenoble lancèrent le collectif CH2, pour « Connexion Hip- Hop ». Les membres fondateurs, intéressés par toutes les différentes formes du mouvement, avaient pris l'objectif de développer l'ensemble de cette culture sur l'agglomération grenobloise, et de promouvoir le hip-hop sous tous ses aspects. L'idée était de faire avancer ce mouvement par les personnes issues du hip-hop, activistes et pratiquants, en tant qu'acteurs ; « *pour et par ceux qui sont et font avancer ce mouvement* » comme l'exprime leur slogan.¹¹⁴

Leurs actions se sont développées sur trois axes : dans un premier temps la formation et la professionnalisation des artistes, par le biais de cours, de stages et de modules de découvertes ; le deuxième objectif était le soutien à la création, principalement par l'accompagnement de projets et la mise à disposition de matériel ; enfin, le troisième volet correspondait à la promotion et la diffusion d'évènements hip-hop, notamment via l'organisation du festival Total Session.¹¹⁵ Ce festival, pensé lorsqu'aucune rencontre hip-hop n'avait été recensée en Isère, était principalement basé sur le concept de battle, avec un volet danse particulièrement développé. Au cours de ses diverses éditions, entre 1999 et 2010, Total Session acquit peu à peu une forte renommée à Grenoble, mais aussi au niveau national et international, avec des participants venants du Japon, des États-Unis ou de l'Europe de l'Est.

La volonté du collectif était également de fédérer le plus grand nombre d'acteurs de la culture hip-hop, par la constitution d'un réseau local et départemental qui, au plus fort, a compté 47 associations, groupes et artistes des quatre disciplines du hip-hop, ainsi que 600 adhérents.

Dans un premier temps rattaché au secteur hip-hop de Cap Berriat,¹¹⁶ le collectif a pris son autonomie en 2001 pour la mise en place d'un conventionnement pluriannuel dont les principaux financeurs étaient la ville de Grenoble, le conseil général de l'Isère et le conseil régional de Rhône-Alpes. Identifiés et reconnus par leurs partenaires institutionnels, le CH2 n'a cependant pas réussi à s'imposer comme véritable acteur culturel de la ville, recevant ses subventions sur des projets de jeunesse ou d'animation socioculturelle. Suite à une réduction des réserves, des dissensions internes et un soutien finalement timide des institutions, le collectif a été placé en redressement judiciaire avant de disparaître consécutivement à une décision du tribunal de grande instance de Grenoble, en septembre 2009.

114 op. cit. SOREL, 2010

115 <http://www.passeursdeculture.fr/Collectif-CH2.html>

116 L'une des principales structures socio-culturelles de Grenoble et pépinière d'associations, visant à l'accompagnement des projets jeunes.

Un article sur le site de Cap Berriat explique qu'« *Il est possible qu'un jour quelqu'un fasse une recherche sur l'impact qu'aura eu CH2 sur le développement et la reconnaissance du hip hop dans la cuvette*117. *Si ça se fait, ce quelqu'un ne devra surtout pas oublier que si aujourd'hui il peut observer cours, battle, « festivals », graffs, avant, sur tout ça, il y a eu des actions de CH2.* »118 En effet, le collectif CH2 a eu, pendant ses années d'existence, un rôle important pour la présence et la vitalité de la culture hip-hop à Grenoble.

Mais ce qui est encore plus notable, c'est que le collectif a également joué un rôle qui a été déterminant quant au rapport aux institutions. Au moment de sa disparition, la manière dont le CH2 avait travaillé avec les collectivités territoriales, et notamment la ville de Grenoble, a eu des répercussions considérables sur le hip-hop dans l'agglomération grenobloise, aussi bien du côté des pratiquants que du côté institutionnel :

« *Y'a eu cette histoire entre le CH2, qui a été importante quand ça s'est passé, et qui a été déterminante quand elle s'est déliquescé, quand le CH2 s'est déliquescé. Et qui a laissé des traces, très fortes, encore jusqu'à maintenant dans le milieu du hip-hop grenoblois. (...) En fait dans le rapport entre le hip-hop et les institutions à Grenoble, cette histoire c'est un des facteurs qu'il faut avoir en tête.* »119

En effet, l'importance prise par le collectif, aussi bien en terme de nombre de personnes affiliées qu'en terme de diversité d'action, avait contribué à son identification comme responsable quasi-exclusif du hip-hop sur l'agglomération grenobloise de la part des institutions, et ce malgré une difficulté notable à entrer dans la sphère culturelle. En ce sens, le CH2 a « *monopolisé un peu toutes les demandes de subventions, et monopolisé du coup le hip-hop sur Grenoble et sur l'agglomération.* »120

Il est possible de trouver deux causes supplémentaires à cette situation privilégiée : tout d'abord, le CH2 a pu représenter un acteur identifié, comme « sortant du lot » pour les institutions, dans un terrain particulièrement flou. Comme nous l'avons vu, le mouvement hip-hop laisse, dans ses principes, une grande place à la spontanéité et témoigne d'un certain attachement à la rue et à la logique « underground ». Aussi, d'un point de vue institutionnel, il peut être difficile d'opérer un travail de terrain pour identifier les différents acteurs de ce mouvement ; d'autant plus qu'il ne pourraient se permettre de trop diviser leurs subventions en

117 « La cuvette » désigne ici l'agglomération grenobloise, bâtie sur une vallée entre les massifs montagneux de la Chartreuse, le Vercors et Belledonne.

118 <http://www.cap-berriat.com/index.php/articles/355>

119 Extrait de l'entretien n°4 avec Melanie de Maury

120 Extrait de l'entretien n°5 avec Cristèle

soutenant un trop grand nombre de partenaires pour une catégorie aussi particulière que celle de la culture hip-hop. En se remémorant les premières démarches de CH2 pour demander des subventions à la ville de Grenoble, un graffeur explique : « *C'est beaucoup plus facile à gérer [pour les institutions] d'avoir un interlocuteur (...) Mets-toi à leur place s'ils se disent « P... mais j'ai 25 assoc' dans la ville, s'ils viennent tous me voir comme ça à 10 dans mon bureau c'est pas possible! », c'est vachement tentant pour eux d'avoir un interlocuteur qui, en gros, gère son truc comme il peut derrière.* »¹²¹

La deuxième raison que l'on peut mettre en avant pour expliquer, de 1998 à 2008, l'unicité du collectif CH2 comme partenaire de la municipalité vis-à-vis de la culture hip-hop, se trouve dans l'évènement Total Session. En effet, le festival, fort de son succès, a assuré, année après année, un certain rayonnement de la ville de Grenoble dans les cultures urbaines, du moins au niveau régional. De plus, cela peut permettre de mettre bien plus facilement en avant le dynamisme de l'institution et son implication dans le hip-hop que, par exemple, un soutien à la création ou à la professionnalisation. Pour cela, le festival a toujours reçu le soutien de la mairie – mais également de la Direction Départementale Jeunesse et Sports, du Conseil Général et du Conseil Régional – même lorsqu'il a été organisé en 2009 et en 2010, par l'association « Total Session », qui a désormais pris le relais du CH2 pour la mise en place de cet évènement.

*« Quand même, ils voient l'intérêt du hip-hop, mais eux ils ont envie de financer les évènements. Ils ont financé pendant plus de 10 ans un évènement qui s'appelle Total Session qui a super bien marché, (...) parce qu'ils veulent des rassemblements, du nombre, du chiffre. »*¹²²

Avec la disparition du CH2, la mairie de Grenoble, ainsi que la plupart des institutions locales ont dès lors perdu leur principal interlocuteur en matière de cultures urbaines. De plus, cette place prise par le CH2 avait défini les logiques qui avaient été appliquées par les administrateurs de la ville avec la culture hip-hop et qui, dans une certaine mesure, le sont encore aujourd'hui, 3 ans après la liquidation du collectif. C'est ainsi que le milieu hip-hop grenoblois est toujours rattaché à cette histoire.

121 Extrait de l'entretien n°6 avec NESTA et BAZAR, graffeurs et fondateurs de l'association Workspray

122 Extrait de l'entretien n°5 avec Cristèle

3. Le paysage actuel

Une des particularités du mouvement hip-hop à Grenoble réside dans la place relativement importante des associations, fortement présentes dans l'agglomération. Ce nombre d'associations et de collectifs constitués fait en partie écho aux dissonances qui se sont manifestées au sein du CH2 :

*« Y'a pleins d'associations qui se sont créées dans les 2007, 2008 à côté du CH2 et qui n'ont jamais eu de soutien, qui ont été complètement exclues du monde institutionnel, qui ont jamais eu de reconnaissance. »*¹²³

Ainsi, les organisations qui sont désormais au devant du mouvement hip-hop à Grenoble sont, pour la plupart, assez jeunes puisqu'elles datent principalement de cette période. Ces dernières ont soit été créées en réaction à la disparition du collectif, soit pour s'en démarquer. En effet, de nombreux « dissidents » du CH2 se sont présentés à la mairie et notamment au service culture, dès lors que la situation a commencé à s'aggraver à la fin des années deux mille, ce qui joua certainement un rôle dans le soutien moindre des instances institutionnelles.¹²⁴

Elles semblent cependant toutes se baser sur le même principe de faire agir les pratiquants ; c'est à dire de diriger leurs actions pour les gens qui sont « dans » le hip-hop, décidant ces orientations. De plus, les organisations les plus actives sont également, comme l'était le CH2, celles orientées vers l'ensemble des éléments du hip-hop ; bien que certaines se concentrent plus sur la danse ou sur le graffiti, elles cherchent toutefois à inclure l'ensemble des pratiques.

Par conséquent, le paysage hip-hop à Grenoble a cela de particulier que ses acteurs principaux ne sont ni des compagnies de danse, ni des groupes de rap, ni même des individus isolés, artistes ou formateurs. Bien que ces derniers restent les principaux garants de la culture et soient placés au cœur des décisions, les principales entités du mouvement hip-hop sont ainsi des associations, utilisant leurs réseaux pour tenter de croiser toutes les disciplines et s'organiser collectivement, ce qui se démarque de l'aspect originel du mouvement hip-hop, imprégné des notions d'indépendance et de spontanéité :

« Dans les associations, t'as encore des activistes et tout, mais finalement l'interlocuteur le plus évident aujourd'hui c'est une association, et le hip-hop c'était tout sauf ça quoi. Au contraire, c'est fait par des gamins, les gens ils ont même pas l'âge de créer une association »

123 Extrait de l'entretien n°5 avec Cristèle

124 « Hip-hop : comment le CH2 est mort », *GreNews*, 26/10/2009. Consultable sur <http://www.citylocalnews.com/grenoble/2009/10/26/hip-hop-comment-le-ch2-est-mort>

encore, c'est l'indépendance aussi, c'est la liberté, c'est à toi de faire ce que tu veux, de le faire avec qui t'as envie de faire ou pas, et les associations, tout de suite ça te met un cadre, et tu vois en 2012 à Grenoble tu veux parler de hip-hop tu rencontres des associations! »125

Ce processus d'associationnisme peut s'expliquer par la volonté, de la part des pratiquants, d'être les propres décideurs de la manière dont le hip-hop se manifeste à l'échelle de l'agglomération. Ainsi, c'est à eux que reviennent, de fait, le développement de la culture hip-hop, en lien avec les institutions. Cela résulte donc d'une volonté de s'auto-organiser, dans une démarche collective, autant sur des projets de création que de transmission ou d'évènements plus ponctuels. La création d'une association correspond donc à la solution idéale pour répondre à cette volonté, car comme l'explique un rappeur membre d'une association, « *tout seul tu peux pas avoir accès à des choses publiques, à moins qu'on t'appelle, mais c'est souvent par de l'associatif que tu peux toucher le public parce que t'as une structure qu'est organisée pour ça quoi.* »126

De plus, sur un plan moins théorique, la constitution en association donne aux acteurs du hip-hop la possibilité de dégager des financements pour leur fonctionnement et leurs actions. Aussi, un deuxième membre, parmi les fondateurs de cette même association avoue qu'« *A la base, en fait, c'était pour choper des subventions, donc voilà on a fait style de créer une assoc', pour avoir la possibilité de toucher des trucs, qui étaient liés à un projet jeune.* »127

Ces regroupements se sont alors opérés par réseau d'affinités, mais aussi parfois selon la manière de penser le développement de la culture hip-hop et la manière dont s'est terminée l'aventure CH2. Ainsi, il est possible de parler, au sein même de l'agglomération grenobloise, de plusieurs « écoles » du hip-hop, selon des critères principalement générationnels.

Dans leur enquête consacrée à la danse hip-hop dans la région Rhône-Alpes¹²⁸, les sociologues Sylvia Faure et Marie-Carmen Garcia dénotent un conflit de générations parmi les pratiquants, lié à l'histoire et au rapport entretenu avec les dispositifs institutionnels. Elles distinguent dès lors une première génération faite de « pionniers », qui ont su tirer profit de l'aide des institutions, se professionnaliser et trouver leur place dans le domaine artistique, et de l'autre côté, une plus jeune génération de danseurs ne reconnaissant pas les pratiques et les

125 Extrait de l'entretien n°6 avec NESTA et BAZAR

126 Extrait de l'entretien n°12 avec Kespar, rappeur et membre de la Contratak Prod.

127 Extrait de l'entretien n°7 avec Mako, graffeur, vidéaste et membre fondateur de la Contratak Prod.

128 op. cit. FAURE et GARCIA, 2005. Cette enquête a été réalisée entre 2000 et 2003 dans les départements du Rhône, de l'Ain et de la Loire.

valeurs de la logique institutionnelle.

Cette opposition, plus ou moins conflictuelle, se retrouve en partie à Grenoble. Il y a effectivement deux principales générations, l'une regroupant les « anciens », pionniers du mouvement et désormais professionnalisés, l'autre plus jeune, exerçant principalement le hip-hop comme loisir ou comme passion, et étant moins attachée aux racines du hip-hop.¹²⁹ Cependant, chez les pratiquants de Grenoble, la différenciation des générations est déterminée dans un premier temps selon l'histoire et la situation vis-à-vis du CH2, avant de se confirmer ensuite sur le regard porté aux institutions.

« Y'a les anciens, y'a la vieille garde en fait, (...) qui ont porté des choses très importantes à Grenoble, et qui aujourd'hui ont encore une place, sans savoir exactement laquelle et se questionnent sur la suite, et y'a la relève qui du coup regardent les vieux historiques en se demandant quelle est la place qui va leur être laissée. »¹³⁰

Il est donc possible de noter deux principales structures appartenant à la première génération, qui se sont tout de suite créées dans la vague de la disparition du CH2, pour « pallier » en quelque sorte à ce vide laissé dans le tissu associatif et structurel. Il y a, d'une part, l'association Total Session qui rassemble une partie des activistes impliqués dans l'ancien collectif, notamment sur l'organisation d'événements tel que le festival, qui a été reconduit en 2009 et 2010. Leur objectif principal consiste en effet à mettre en place « une série d'actions permettant aux différents acteurs de la culture Hip Hop de se regrouper et d'échanger sur leur pratique »¹³¹, via l'organisation du festival Total Session, de nombreuses éditions de jams¹³² rassemblant musique, graff et danse, ainsi qu'un soutien à la création chorégraphique.

La deuxième principale structure, faisant partie de « l'ancienne génération » du hip-hop sur Grenoble, est le collectif C-Nous, qui est un regroupement d'associations amorcé en 2010 par « les associations, qui étaient plus dans le CH2 depuis longtemps. »¹³³ Ils ont ainsi repensé cette idée de fédérer les acteurs et de constituer un réseau qui était déjà présent dans l'activité du CH2, principalement dans une volonté affichée de professionnalisation :

« L'objet du collectif c'était créer une plate-forme associative pour développer les

129 Parmi les personnes qu'il m'a été donné de rencontrer sur Grenoble, cinq d'entre elles appartiennent à la première génération et trois autres font partie de la seconde génération. Un dernier semble être à cheval entre les deux, ayant vécu l'époque du CH2 mais s'étant impliqué un peu plus tard dans le mouvement hip-hop.

130 Extrait de l'entretien n°4 avec Melanie de Maury

131 Document de travail sur la démarche de Total Session datant de 2011

132 Cf. page 42 pour la définition de ce terme

133 Extrait de l'entretien n°5 avec Cristèle

*associations de culture hip-hop. Et c'est aussi donner des aides, que ce soit administratif mais aussi le réseau professionnel tout ça, aider et gérer les associations. »*¹³⁴

Leur principale activité étant ainsi un soutien au développement des associations et des projets jeunes, mais également la mise en place d'ateliers de perfectionnement pour les professionnels ou bien d'évènements plus ponctuels dans les pratiques amateurs.

Ces deux structures regroupent ainsi une part importante des premiers activistes de la scène hip-hop de Grenoble, et présentent des logiques différentes, notamment dues à leur vision divergentes de développer la culture hip-hop. Il est toutefois possible de distinguer de nouvelles organisations, lancées durant la même période c'est à dire entre 2008 et 2011, ne présentant pas ou peu de liens avec l'ancien CH2 et ne « portant » pas cette histoire.¹³⁵ Face aux pionniers du mouvement, les nouvelles associations sont dans une recherche de leur place, notamment vis-à-vis des dispositifs institutionnels, ce qui risquerait de mener à un certain conflit de générations :

*« il y a des conflits de génération qui se tendent, les gens juste derrière qui sont pas forcément sur les même lignes que ceux qui touchent le truc [les subventions], et celui qui touche le truc, ça fait 10 ans qu'il rame pour l'avoir ce truc-là, il a pas forcément envie de le redistribuer au mec qui vient d'arriver non plus! »*¹³⁶

Cependant il ne semble pas, à l'heure d'aujourd'hui, que cette nouvelle génération se pose en opposition face aux anciens du mouvement hip-hop grenoblois. En effet, ils semblent moins se soucier des considérations politiques et des réflexions de fond sur la manière dont doit être envisagée la culture hip-hop. Leurs activités se manifestent essentiellement pour leur propre développement et leurs propres pratiques artistiques, au-delà de ce qu'on pourrait appeler une stratégie de la « meilleure marche à suivre » pour le développement de la culture hip-hop, telle que peuvent l'avoir Total Session ou C-Nous.

Se présentant également sous la forme de collectifs ou d'associations regroupant plusieurs expressions artistiques, la plupart se sont regroupés par réseaux de connaissances ou d'affinités.

La principale de ces organisations est le collectif Contratak Prod, créé en 2009, rassemblant principalement des graffeurs et des rappers se connaissant déjà auparavant, « *plein de potes*

134 Ibid.

135 Entretien n°4. Il est en effet possible de remarquer que parmi les acteurs rencontrés, les personnes appartenant à cette deuxième génération n'ont jamais évoqué l'histoire du CH2.

136 Extrait de l'entretien n°6 avec NESTA et BAZAR

qui font plein de trucs dans plein de disciplines différentes, qui étaient tous axés hip-hop »¹³⁷. Ces derniers se manifestent notamment par des rassemblements ponctuels et non réguliers, selon les opportunités qui leur arrivent, dans le même genre que les jams de Total Session. Ils sont également présents dans des ateliers d'initiations à l'écriture ou au graff, à destination de jeunes enfants et en collaboration avec des MJC. Cependant, leur activité se manifeste de manière forte sur la production et la promotion d'une nouvelle scène rap montante à Grenoble, avec le groupe « Monkey Theorem » et la formation « Contratakerz ».¹³⁸

Parmi la nouvelle génération, il est également possible de citer l'association Waza Crew, réunissant de nombreux rappeurs de Grenoble et son agglomération. Spécialisée dans le domaine de la musique, le Waza Crew organise régulièrement des soirées hip-hop et aide à la création musicale. D'autres collectifs existent, à l'exemple de Galaktik-S qui regroupe rappeurs, chanteurs R'n'B et danseurs, mais ont une influence un peu plus effacée sur l'agglomération grenobloise.

Cette prolifération des structures promouvant la culture hip-hop a cependant eu un impact négatif sur la visibilité du mouvement. Ainsi, le lancement de plusieurs associations partageant un même objet a eu comme conséquence involontaire la multiplication d'initiatives isolées, ne dépassant pas des cercles d'initiés, parmi le milieu grenoblois. Sans toutefois entrer dans une logique « clanique » où les organisations seraient montées les unes contre les autres, le mouvement semble parfois manquer de cohésion. Ainsi, les actions organisées n'ont qu'une ampleur relativement faible en comparaison du potentiel que représentent Grenoble et la scène locale, ce que ne manque pas de remarquer une administratrice de la ville de Grenoble :

*« C'est du coup assez morcelé, alors que la force, parfois, d'un travail plus collectif c'est justement que ce soit plus simple (...) Le fait de réunir des forces des fois ça fait qu'on a plus de puissance quoi. Y'a un levier plus fort aussi, de pression, auprès des institutions. »*¹³⁹

De plus, même si de nombreux évènements et de nombreuses actions peuvent être identifiés, ceux-ci disposent de peu de communication. Par conséquent, cela peut permettre le développement de la pratique des acteurs, mais bloque celui de la culture hip-hop dans son ensemble, notamment la constitution d'un public sur une base solide, et les aspects de

137 Extrait de l'entretien n°7 avec Mako

138 Entretien n°7 avec Mako

139 Extrait de l'entretien n°4 avec Melanie de Maury

transmission du mouvement. Le hip-hop grenoblois aurait ainsi tendance à se « refermer » sur lui-même et sur ses acteurs déjà identifiés et intégrés dans les réseaux.

« Par exemple en ce moment, je sais que y'a Total Session qui organise des jams tu vois. C'est super bien de faire des jams, moi je trouve ça très bien. Mais je trouve ça super désobligeant vis-à-vis de la culture hip-hop et graffiti en général, en 2012, de faire des jams là où ils le font. Au milieu des cailloux, dans un terrain vague où personne va aller. Alors c'est bien pour le kif des acteurs entre eux, mais c'est super réducteur quoi! »¹⁴⁰

Cette idée est d'autant plus forte que le festival Total Session n'existe plus depuis 2010.¹⁴¹ C'est en effet cet événement qui assurait une réelle visibilité de la culture hip-hop dans l'agglomération, aussi bien du côté des activistes que parmi le public et les partenaires institutionnels.

Cependant, ce manque de visibilité n'empêche pas un réel dynamisme et une réelle activité de la culture hip-hop à Grenoble. Le fait est qu'il persiste une idée de réseau plutôt « souterrain », mais cette caractéristique rejoint finalement l'attachement à la rue et l'aspect underground propre au mouvement hip-hop qui a été développé précédemment. Il y a donc une véritable vitalité de cette culture avec un certain nombre d'événements et d'artistes confirmés, dans la lignée de ceux qui y ont lancé le mouvement dans les années quatre-vingt. Le paysage actuel du hip-hop grenoblois a donc pris une autre forme que celle qui avait été développée par le collectif CH2. Il est ainsi notable de remarquer une disparition progressive des événements organisés sous forme de battle, au profit de rencontres plus pacifiées et basées sur le freestyle et la collaboration. Moins impressionnants et participatifs pour le public, c'est en toute logique que ces événements rassemblent moins de néophytes et se font plus au sein de cercles de connaissance. La logique de ces événements, principalement organisés par Total Session et Contratak Prod, semble résider dans la volonté de revenir au principe des block parties new-yorkaises en créant des temps d'échange et de rencontres entre des artistes hip-hop pratiquants différentes formes d'expression.

« On fait du son, voilà, on ramène quelquefois des danseurs, c'est convivial. »¹⁴²

Le hip-hop se manifeste aujourd'hui, à Grenoble, également par de la formation, qui peut être soit dirigée à l'égard des plus jeunes, soit dans une volonté de professionnalisation comme le

140 Extrait de l'entretien n°6 avec NESTA et BAZAR

141 L'association « Total Session » ayant décidé en 2011 de se concentrer sur la « mise en place d'actions fondamentalement hip hop, les jam » Source: dossier Total Session 2011, à destination de leurs partenaires.

142 Extrait de l'entretien n°7 avec Mako

fait le collectif C-Nous. Dans le cadre de la transmission, les MJC représentent des acteurs à part entière de la vitalité du hip-hop sur l'agglomération en menant des ateliers d'initiation aux cultures urbaines, et notamment au graffiti, à la danse, et à l'écriture pour le rap. Cela représente ainsi, pour le collectif Contratak Prod, un moyen de profiter indirectement de l'action publique pour développer la culture hip-hop, qui ne leur paraît pas assez appuyée : « *En vrai la ville de Grenoble elle donne beaucoup de moyens aux MJC, (...) et nous on utilise ces moyens pour faire nos trucs, tu vois.* »¹⁴³

En effet, les subventions allouées à la culture hip-hop par les institutions à Grenoble ne suffisent pas forcément pour les associations et les collectifs. Les logiques et la forme des actions institutionnelles peuvent représenter l'explication principale de cette situation.

143 Extrait de l'entretien n°7 avec Mako

Chapitre II. Les logiques institutionnelles

La « confrontation » de la culture hip-hop et des institutions ne s'est pas faite naturellement. Elle a, en effet, connu certaines difficultés, liées à des causes spécifiques, mais également générales, et a soulevé plusieurs interrogations. Le rapport des acteurs du hip-hop aux institutions peut, dans une certaine mesure, être rapproché à ce que d'autres formes d'expression et d'autres mouvements culturels ont pu connaître.

Après nous être intéressés à la problématique de l'institutionnalisation des cultures émergentes, nous nous pencherons plus en détail sur les logiques institutionnelles vis-à-vis du hip-hop à Grenoble.

1. L'institutionnalisation des cultures « émergentes »

En France, la politique culturelle étatique fut dans un premier temps bâtie sur l'action d'André Malraux, premier ministre des Affaires Culturelles en 1959. L'une des principales orientations de celle-ci était le droit à la culture pour tous c'est à dire la notion de démocratisation de la culture. Ainsi, le but affiché était de « *rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français.* »¹⁴⁴ Cette volonté de confronter le peuple à la haute culture et aux arts nobles fut appliquée dans les domaines du théâtre, de la danse, de la musique et du cinéma. Un déploiement territorial conséquent fut mis en place avec la création des Maisons de la Culture¹⁴⁵ et des premières Directions Régionales des Affaires Culturelles (DRAC).

« *Notre rôle, à la DRAC, est d'appliquer sur le territoire les politiques culturelles mises en place au niveau du gouvernement, en s'adaptant au terrain, aux acteurs* »¹⁴⁶

Cependant, cette ambition de rassembler tous les Français autour de la culture connut un certain échec en raison de barrières sociales toujours prégnantes, et à cause d'un manque de pluralisme dans la culture encensée. Des critiques de ce concept émergèrent à la fin des années soixante à l'encontre d'une culture élitiste et d'un art officiel sélectionné par l'État, en

144 Texte issu du décret du 24 Juillet 1959 créant le Ministère des Affaires Culturelles

145 Telles que la MC2 à Grenoble

146 Extrait de l'entretien n°3 avec Benoît Guillaumont, conseiller pour l'action culturelle et la politique de la ville à la DRAC de Rhône-Alpes

décalage avec la société.

La vision de Malraux sur la culture a néanmoins posé le fondement des réflexions autour de la culture en France. C'est à partir de cette vision que les concepts ayant trait à la culture institutionnelle furent pensés par les politiques publiques ou analysés en sciences sociales.¹⁴⁷

Il est possible d'identifier deux principales orientations qui marquèrent, par la suite, le rapport entre institutions et acteurs culturels. Ces deux processus, développés en opposition aux idées de Malraux, permirent d'établir et d'installer le cadre de ce qu'il convient d'appeler « institutionnalisation » de la culture.

La première de ces évolutions correspond au phénomène de décentralisation culturelle, c'est à dire de transfert des compétences culturelles de l'État aux échelons territoriaux. Ce phénomène se manifesta en partie officiellement, avec des textes de lois¹⁴⁸ donnant aux collectivités territoriales certains compétences obligatoires. Cependant, la décentralisation culturelle s'est principalement actée « de fait » par la prise d'engagements des acteurs politiques locaux en matière culturelle, entre autre après les élections municipales de 1977. Cette montée en puissance des collectivités locales, et notamment des municipalités s'est accompagnée d'un recul financier progressif de l'État. Ainsi, une étude de 1996¹⁴⁹ indiqua que l'État ne couvrait plus que 50% du financement public de la culture, contre 38% pour les communes, 8% pour les conseils généraux et 4% pour les conseils régionaux. La place des institutions locales, et notamment des mairies, est ainsi devenu de plus en plus importante dans ce domaine et les collectivités ont désormais un rôle phare dans les politiques culturelles, dans ses différents axes de choix culturels, d'engagement local, de découvertes, de partenariats et de financements.

Le rapport entre institutions publiques et monde de la culture fut en effet marqué par la montée en puissance d'une volonté d'ouverture au sein des services culturels dès le début des années quatre-vingt, avec un intérêt porté vers la création et les nouvelles formes d'expression artistique. Cette pensée, développée à l'encontre de l'académisme de Malraux, prit le nom de « démocratie culturelle ». Elle s'est traduite, en application, par la réhabilitation des cultures

147 FABIANI Jean-Louis, *Après la culture légitime, Objets, publics, autorités*, Paris : L'Harmattan, 2007, 260 p.

148 Notamment les lois Defferre en 1982 et 1983, la loi Voynet et la loi Chevènement en 1999, ainsi que l'Acte II de la décentralisation en 2005

149 Source : LEFEBVRE Alain, *Sur et sous la décentralisation culturelle*, intervention lors du Festival de Vic-Fezensac le 26 Juillet 2003. Résumé consultable sur <http://couac.org/Sur-et-sous-la-decentralisation>

émergentes et populaires, ainsi qu'un rapprochement du culturel avec le socioculturel.¹⁵⁰

« Une grande attention était portée à l'ouverture culturelle, une ouverture des domaines culturels, mais également des publics, en essayant de toucher un maximum de personnes. »¹⁵¹

C'est cette nouvelle forme de politique culturelle, soucieuse de la diversité culturelle et en partie ancrée à une échelle locale, qui permit une entrée des nouveaux mouvements culturels dans l'action publique, impliquant par ailleurs une forme d'institutionnalisation de ces derniers.

C'est en 1981 avec l'alternance politique, l'arrivée de Jack Lang au ministère de la culture et les premières lois de décentralisation qu'un intérêt commença à être porté par les politiques publiques aux « musiques actuelles », notamment le jazz et le rock. En réalité, ces mouvements existaient depuis plusieurs dizaines d'années et témoignaient déjà d'une reconnaissance importante parmi les médias et le public. La qualification d'« actuelle » ou bien d'« émergente » correspond donc plus à leur prise en considération par les institutions publiques qu'aux expressions elles-mêmes.

Ainsi, cette année-là fut créé un service de l'action musicale parmi les instances du ministère de la culture, et une part du budget fut affectée pour la première fois aux subventions allouées « au jazz au rock, à la chanson et aux variétés ». ¹⁵² En 1982, l'organisation de la Fête de la Musique témoigne du soutien porté aux pratiques amateurs et révèle l'importance de la scène rock en France. Si le jazz s'est relativement très vite institutionnalisé, notamment avec la création d'un orchestre national de jazz subventionné par l'État en 1985, le rock et les « musiques amplifiées* » ont eu plus de difficultés à se faire reconnaître comme partenaires légitimes de la culture institutionnelle, auprès de l'État ou bien des collectivités territoriales. Ces difficultés furent à leur tour vécues par le hip-hop, ainsi que la plupart des autres formes artistiques nouvellement reconnues telles que le cirque ou la bande dessinée.

Il est possible d'inscrire la confrontation de la culture hip-hop aux institutions en France dans une logique plus ancienne de différentes dynamiques d'institutionnalisation qu'ont connu d'autres mouvements artistiques. L'on peut ainsi distinguer trois étapes dans le

150 op. Cit. LAFARGUE DE GRANGENEUVE, 2008

151 Extrait de l'entretien n°3 avec Benoît Guillaumont

152 BRANDL Emmanuel, *L'ambivalence du rock : entre subversion et subvention, une enquête sur l'institutionnalisation des musiques populaires*, Paris : L'Harmattan, 2009, 284 p.

parcours de ces courants culturels « émergents » vers l'institutionnalisation.¹⁵³

Dans un premier temps face aux institutions, le courant n'est pas réellement identifié comme un objet culturel en soi par les acteurs institutionnels, mais est plutôt considéré comme un phénomène de société. Cependant, compte tenu de l'ampleur qu'a pu, par exemple, avoir le rock amateur dans les années quatre-vingt ou le hip-hop une décennie plus tard, les premières actions publiques apparaissent. Ces dernières ont toutefois la particularité de croiser différents secteurs d'interventions, et de présenter des objectifs finalement assez éloignés de la culture tels que les questions de jeunesse pour le rock¹⁵⁴, ou bien la politique de la ville pour le hip-hop.¹⁵⁵ L'objectif principal pour les acteurs culturels est alors de simplement pouvoir pratiquer leur activité, via les aides et les programmes institutionnels.

Ce premier temps de l'institutionnalisation peut également connaître certaines formes de résistance et des divisions, à propos de cette rencontre entre mouvements culturels et institutions. Ces résistances peuvent se manifester aussi bien du côté des pratiquants, voulant protéger leur indépendance, que du côté des acteurs institutionnels ou du public, ne reconnaissant pas l'aspect culturel du mouvement consacré.

Le deuxième temps de l'institutionnalisation de ces nouvelles cultures se caractérise par une identification des acteurs et une connaissance déjà plus accrue des partenariats, d'un côté comme de l'autre des dispositifs. Les pratiquants cherchent dès lors à se positionner au même rang que les autres mouvements, dans l'échelon des politiques culturelles. Parallèlement aux moyens de financement, les artistes sont donc dans une attente de reconnaissance et de légitimation de la part des institutions. Par exemple concernant le rock, ce deuxième temps se manifesta par l'organisation des rencontres nationales « Politiques publiques et musiques amplifiées » à Agen en 1995.¹⁵⁶ Il est possible de noter qu'à ce deuxième niveau-là, les acteurs culturels sont dans une démarche assez cadrée, et agissent en tant qu'acteurs de leur insertion dans les logiques institutionnelles.

Il existe une troisième étape, mais cette dernière n'est pas nécessairement développée, et ne trouve pas la même ampleur selon le mouvement concerné. Ainsi, une fois reconnus et

153 CASTAGNAC Gilles, *Le développement des musiques actuelles et leur entrée en politiques publiques*, intervention pour la FNCC le 15 Novembre 2006. Résumé consultable sur <http://www.irma.asso.fr/IMG/pdf/HistoriqueMA-1.pdf>

154 TEILLET Philippe, « Publics et politiques des musiques actuelles », in DONNAT Olivier, TOLILA Paul, *Le(s) public(s) de la culture*, Paris : Presses de Sciences Po, 2003, 400 p.

155 Op. cit. LAFARGUE DE GRANGENEUVE, 2008

156 Op. cit. CASTAGNAC, 2006

identifiés comme partenaires culturels, les artistes peuvent avoir comme nouvel objectif, dans la logique de l'institutionnalisation, d'entrer dans les politiques publiques et d'influer sur la manière dont celles-ci sont menées. Il est possible de citer, par exemple, la création du Syndicat des Musiques Actuelles (SMA) à l'initiative de deux fédérations du secteur des musiques actuelles, la Fédurok et la Fédération des Scènes de Jazz et de Musiques Improvisées (FSJ).

Bien évidemment, les trois temps décrits ici concernent les acteurs ayant choisi de s'intégrer dans ces logiques d'institutionnalisation. Dans chacun des différents mouvements culturels, il y a une partie des pratiquants qui refusent de se plier à ces logiques-là souvent dans une volonté de résistance, une envie de liberté mais aussi à cause d'une méconnaissance des arcanes institutionnelles.

La culture hip-hop en France n'est pas véritablement présente au troisième niveau d'institutionnalisation – encore qu'il est possible de trouver deux danseurs de hip-hop à la tête de centres chorégraphiques nationaux.¹⁵⁷ La majorité des acteurs du mouvement hip-hop insérés dans des processus institutionnels se situent en effet, à l'heure actuelle, plutôt aux premiers et deuxième niveaux décrits précédemment. Cependant, il est nécessaire de considérer ce modèle comme général, visant à une approche d'ensemble et n'étant en rien déterministe dans le phénomène d'institutionnalisation, particulièrement pour la culture hip-hop qui accorde une place considérable à la liberté d'action dans ses principes.

Dans cette institutionnalisation, le hip-hop se différencie tout de même des autres mouvements par la diversité des éléments qui le composent. En effet, il serait presque plus aisé de considérer chacun de ses volets comme un mouvement culturel à part entière tellement les pratiques sont différentes face aux institutions. Cela dépend aussi, de façon importante des acteurs, et en toute logique, des représentants institutionnels. Aussi, et compte tenu de l'importance des politiques culturelles locales, la situation est différente selon le lieu observé, ce qui nous amène à étudier le cas de Grenoble.

2. Rôles et actions des institutions à Grenoble

157 Mourad Merzouki à Créteil et Kader Attou à La Rochelle

Cette partie s'appuie principalement sur des entretiens réalisés auprès d'administrateurs à la culture et à la jeunesse, aux échelons municipaux et nationaux : mairie de Grenoble, mairie de Fontaine et DRAC. Bien qu'il existe d'autres services mettant en place une politique publique touchant indirectement le hip-hop, il s'agit là des principaux partenaires institutionnels évoqués par les acteurs et les collectifs interrogés. Ce sont donc ces différents services publics qui soutiennent la culture hip-hop grenobloise selon des critères relativement définis. En effet, dans leurs définitions mêmes, la mise en place de ces politiques publiques doivent justifier leur existence, en répondant à des objectifs plus ambitieux que de simplement développer le hip-hop sur une zone.

Ainsi, l'action que l'on trouve plus fréquemment impulsée par les institutions à Grenoble s'inscrit dans une logique de projets. Cette démarche s'explique par l'activité des services jeunesse municipaux par lesquels gravitent de nombreuses actions en faveur du hip-hop : « *les questions de cultures urbaines, de fait, elles nous percutent, on les trouve sur notre chemin.* »¹⁵⁸ explique la chargée de la mission jeunesse de Grenoble. La principale action institutionnelle dans ce domaine, sur l'agglomération grenobloise, correspond à un accompagnement, technique et financier, dans le but de concrétiser un projet. L'objectif, pour les institutions, est « *d'accompagner une mise en mouvement des jeunes* »¹⁵⁹ afin de les aider à se réaliser. L'idée sous-jacente à ces actions est également, en parallèle de ce soutien aux initiatives, le fait qu'il puisse y avoir des retombées pour la ville :

« *Dans ce dispositif y'a un contrat moral de faire un retour sur Fontaine parce qu'ils ont reçu une bourse.* »¹⁶⁰

Dès lors, bien que cela ne se cantonne pas au hip-hop, de nombreux projets en lien avec la danse, la musique ou le graff vont être sollicités dans ces services. Le hip-hop à Grenoble, par son rapport aux institutions, est donc considérablement marqué par cette logique de projet ponctuel, qu'il s'agisse de l'organisation d'un concert comme de la réalisation d'une fresque.

Ce rapprochement du hip-hop aux politiques de jeunesse s'explique également par une absence de financement de la Direction des Affaires Culturelles (DAC) de la mairie de Grenoble pour la culture hip-hop.

« *Nous on a des rapports avec la ville, avec le service jeunesse, eux effectivement lors de*

158 Extrait de l'entretien n°4 avec Melanie de Maury

159 Ibid

160 Extrait de l'entretien n°2 avec Codjo Quashie, informateur général jeunesse de Fontaine

*notre première année ils nous ont bien soutenu. Mais du coup, percer la culture ça marchait pas. »*¹⁶¹

Dès lors, étant donné qu'aucune subvention n'est accordée au hip-hop par le service culturel de la mairie de Grenoble, la mission jeunesse représente, pour les associations et les collectifs, un moyen d'obtenir tout de même des financements de la municipalité. Dans ce cadre-là, les pratiquants et les structures de la culture hip-hop paraissent en quête de reconnaissance, car ils ne se sentent finalement toujours pas reconnus comme des partenaires culturels, tout du moins au niveau de la ville de Grenoble. Cette situation est d'autant plus problématique qu'elle empêche l'application au hip-hop de programmes ne pouvant relever que du domaine culturel, tels que les questions de création, de professionnalisation et d'enseignement :

*« C'est nous qui savons pas du coup ce sur quoi ils veulent qu'on se penche parce que finalement on est dans la culture, on fait de la création, on fait des cours et tout ça mais ils vont pas nous financer. Parce que c'est ça la culture c'est la transmission, c'est le partage, on est dedans mais ils attendent de voir, je sais pas ce qu'ils attendent. »*¹⁶²

Concernant cette absence de reconnaissance de la part de la DAC de la mairie de Grenoble, il n'existe pas de véritable justification officielle, en-dehors de l'argument budgétaire. Il y a donc un flou concernant la position de la ville sur les cultures urbaines et sur le hip-hop, s'expliquant en partie par le manque de moyens attribués à ce service :

*« Je sais que la DAC aujourd'hui, y'a des contraintes financières qui sont majeures quoi. (...) une des questions c'est celle des moyens, et là-dessus c'est une vraie difficulté, c'est pas de la mauvaise volonté. »*¹⁶³

Aujourd'hui, cette situation serait néanmoins en phase d'évolution, en raison de l'arrivée récente d'un nouveau directeur des affaires culturelles à la ville, *« plutôt sensible à ces questions-là »*¹⁶⁴.

En-dehors du cadre municipal, il existe toutefois une certaine reconnaissance par les institutions du hip-hop à Grenoble en tant que culture à part entière, notamment par le biais de la DRAC de Rhône-Alpes, qui fut précurseur dans le soutien à la danse hip-hop. Les logiques d'actions de cette institution se trouvent dans l'aide à la création et l'aide à l'action culturelle : Il ne s'agit donc pas *« d'encourager l'expression artistique des personnes, mais de soutenir*

161 Extrait de l'entretien n°5 avec Cristèle

162 Extrait de l'entretien n°5 avec Cristèle

163 Extrait de l'entretien n°4 avec Melanie de Maury

164 Ibid.

*des processus de création et des confrontations avec des professionnels. »*¹⁶⁵

A Grenoble, cela s'est traduit par un conventionnement opéré avec le collectif C-Nous pour financer les créations chorégraphiques. Ce soutien mis en place par la DRAC envers la culture hip-hop s'inscrit toutefois dans une logique d'action plus politique qu'un simple soutien à un mouvement culturel, qui est celui « *d'encourager les actions dans la Cité* ». ¹⁶⁶ En d'autres termes, l'objectif est d'inscrire cet aspect de création dans la logique de la politique de la ville, obligatoirement rattachée à la préoccupation des publics et des territoires.

Les services fournis par les institutions envers la culture hip-hop relèvent également des partenariats et des conventionnements qui sont mis en place avec d'autres organisations, lesquelles peuvent présenter un lien au hip-hop, dans leurs actions, de manière générale ou ponctuelle. Comme expliqué précédemment, des cours ou des ateliers, nécessitant des intervenants, sont fréquemment organisés par les MJC dans l'agglomération grenobloise. Ces structures jouent ainsi un rôle considérable dans la formation et la transmission, d'autant plus que « *y'a de la demande, ce serait idiot de pas leur répondre* »¹⁶⁷ pour reprendre les termes d'un graffeur intervenant régulièrement dans ces stages. Un soutien au hip-hop peut également se concrétiser via le prêt des locaux à des danseurs ou bien la mise à disposition de murs pour les graffeurs. Or, les MJC, bien que n'étant pas un service institutionnel, sont la plupart du temps liées aux collectivités territoriales par des conventionnements d'objectifs et de moyens.

*« C'est une association la MJC, néanmoins y'a une convention avec le ville de Fontaine, donc c'est un partenariat. Donc eux, ils ont eu à accompagner souvent et à répondre à ces types de sollicitation-là, de locaux. »*¹⁶⁸

Ainsi, les MJC représentent une sorte de lien pouvant être tendu entre les institutions et la culture hip-hop car ces structures se situent à la croisée de ces deux catégories d'acteurs : l'on y retrouve le souci d'un ancrage territorial et les objectifs de service public propres aux collectivités territoriales, mais également la structure associative et l'engagement culturel pouvant les rapprocher des acteurs du hip-hop. Les MJC de l'agglomération grenobloise semblent par ailleurs plus efficace que les institutions pour travailler ponctuellement avec les artistes et les collectifs :

165 <http://www.culture.gouv.fr/culture/div-culturelle/8-guillomont.html>

166 Extrait de l'entretien n°3 avec Benoît Guillaumont

167 Extrait de l'entretien n°6 avec NESTA et BAZAR

168 Extrait de l'entretien n°2 avec Codjo Quashie

«On fait pas mal de scènes (...) par rapport à des contacts qu'on a eu, tu vois avec le travail qu'on a fait en MJC, en faisant des ateliers quoi. En vrai, la ville de Grenoble t'as vu, t'as du mal à communiquer avec ces mecs-là. »¹⁶⁹

Par la mise en place de conventionnements avec les MJC, les collectivités territoriales ont donc pu déléguer, dans une moindre mesure, la prise en charge de la culture hip-hop, notamment sur les aspects de transmission et d'animation socioculturelle. Cependant, il convient de remarquer une différenciation assez nette entre le secteur culturel et les MJC, relevant historiquement de l'éducation populaire et dépendant du secteur de la jeunesse et des sports. Ainsi, le hip-hop ne peut que difficilement être développé par les MJC sur des logiques de développement culturel. La culture hip-hop est donc principalement envisagé, dans ce cadre, comme une offre d'animation, notamment sous forme de stages.¹⁷⁰

Des partenariats sont toutefois instaurés par les institutions avec d'autres structures relevant bien du domaine culturel. La DRAC Rhône-Alpes travaille ainsi avec « un réseau de SMAC [Scènes de Musique Actuelles] sur la Région qui sont conventionnées, et qui ont donc des obligations. »¹⁷¹ En effet, il n'y a pas de collaboration directe qui est mise en place par les services de la DRAC avec des groupes de musique. Le soutien à la création musicale et à l'action culturelle passe donc par un financement des structures d'organisations telles que le festival lyonnais « L'Original », ainsi que les SMAC. En contrepartie, ces dernières assurent la mise en place d'aides à la création et l'accueil de groupes ou d'artistes en résidence.

Concernant le graff et le street art, la mairie de Fontaine a ouvert un partenariat depuis une dizaine d'années avec le centre d'art contemporain « Le VOG » dans le but de pouvoir exposer des artistes fontainois, issus ou non des arts urbains.¹⁷²

Enfin, la dernière action des institutions envers la culture hip-hop dans l'agglomération grenobloise, correspond à des requêtes ponctuelles de la part de ces services adressées aux acteurs et aux associations. Bien que cette situation ne soit que peu fréquente, les collectivités territoriales ont, de temps en temps pour des occasions particulières, fait appel à des collectifs ou des acteurs identifiés comme partenaires, pour la participation à des événements ou bien la mise en place d'animations.

169 Extrait de l'entretien n°7 avec Mako

170 Entretien n°2 avec Codjo Quashie

171 Extrait de l'entretien n°3 avec Benoît Guillaumont

172 Entretien n°2

*« ils nous commandent par exemple de faire des fresques pour des événements, ou par exemple l'été au parc Paul Mistral, on fait des ateliers ou des performances. »*¹⁷³

Cette action témoigne de la mise en place d'un système de réseau par les institutions, ayant identifiés des acteurs comme partenaires dans le cadre de la culture hip-hop. Il y a en effet des reconnaissances qui sont effectuées au niveau personnel entre acteurs institutionnels et acteurs pratiquants. Ces identifications sont vues par les pratiquants comme des opportunités, d'une part car cela leur offre des conditions ponctuelles de s'exercer, et d'autre part car ils peuvent ainsi pénétrer les réseaux institutionnels, dans une recherche de soutien et de reconnaissance de leur action. Ainsi, ils semblent vouloir cultiver ces contacts dans les institutions.

*« C'est pas comme une entreprise où tu vas contacter directement le patron. (...) On a tous nos petits réseaux, et on cumule nos réseaux quoi. Et bon, il y a des têtes qui sont connues tu vois, c'est plus convaincant. »*¹⁷⁴

La plupart des processus sont cependant à l'initiative des acteurs du hip-hop et non l'inverse. Cela s'explique bien évidemment par le fait que la plupart des soutiens accordés le sont dans une logique de projets alloués à la jeunesse, c'est à dire de l'accompagnement d'initiatives dont les jeunes doivent être investigateurs et acteurs.

*« On a toujours fonctionné à partir des sollicitations des jeunes, au niveau du service jeunesse j'entends hein, pour poser un projet »*¹⁷⁵

Cela dit, cette initiative de la part des acteurs du hip-hop afin de récupérer des financements correspond à la norme, même dans d'autres services que la jeunesse et à d'autres échelons territoriaux. Ainsi à la DRAC, un travail de repérage des compagnies de danse et des danseurs hip-hop sur la région avait été lancé dans le cadre des premières subventions attribuées à ce secteur. Cependant, très vite, une fois l'opportunité repérée, les acteurs sont venus d'eux-mêmes pour bénéficier de ces financements.

*« La plupart de nos partenaires viennent directement nous voir, ce sont eux qui font la démarche, (...) les compagnies ont rapidement identifié un intérêt à venir nous solliciter. »*¹⁷⁶

Le rapport qu'ont les institutions au hip-hop ne dépend ainsi pas de position clairement définie et arrêtée vis-à-vis de ce mouvement. La décision d'attribuer ou non une aide ou un accompagnement est prise principalement en fonction des projets présentés, ainsi que de leur

173 Extrait de l'entretien n°6 avec NESTA et BAZAR

174 Extrait de l'entretien n°12 avec Kespar

175 Extrait de l'entretien n°2 avec Codjo Quashie

176 Extrait de l'entretien n°3 avec Benoît Guillaumont

correspondance avec les objectifs que se fixent ces services.

Comme il l'a été avancé, les actions publiques liées au hip-hop, spécifiquement à Grenoble, présentent plusieurs objectifs, ne se cantonnant pas au développement d'un mouvement culturel. Dans son ouvrage principal, Loïc Lafargue de Grangeneuve¹⁷⁷ explique que le rapprochement des institutions étatiques et locales vers le hip-hop, à Bordeaux et à Marseille, a été pensé dans des dispositifs de la « politique de la ville », dans une motivation de pacification sociale. Suivant la logique des principes fondateurs du mouvement, les subventions, notamment à l'égard de la danse, furent allouées afin d'encourager une conduite alternative à la violence urbaine. Dès lors, ces dispositifs ont également été marqués par une volonté de mêler le hip-hop à des cultures autrement plus légitimées, et de déplacer le hip-hop en-dehors de ses lieux habituels pour une conquête d'espaces culturellement légitimes.

A Grenoble, la politique de la ville fait également partie des axes sur lesquels certains dispositifs institutionnels sont orientés, il s'agit notamment de ceux de la DRAC. Cependant, il s'agit d'une politique différente, qui est celle de s'orienter en direction des publics et des territoires les plus isolés.¹⁷⁸ La mission jeunesse de Grenoble rejoint par ailleurs cet objectif, présentant le souci d'aller « *en priorité vers les publics qui soit cumulent un certain nombre de difficultés, soit ceux qui sont le moins en lien avec l'institution.* »¹⁷⁹ En ce sens, les services de la DRAC et de la municipalité de Grenoble ont développé un travail sur le terrain, par une identification des acteurs du côté de la DRAC – avec la publication en 1992 de l'ouvrage « Danse, ville, danse ». Le travail de terrain instauré par les services municipaux de Grenoble se définit par le déploiement d'« *une partie de la mission jeunesse qui travaille sur les territoires, sur des quartiers, sur les secteurs 4, 5 et 6, qui sont en fait des professionnels de proximité.* »¹⁸⁰ et dont le but est de rétablir, un lien entre ces jeunes et les institutions, ce qui a notamment pu passer par des projets liés à la culture hip-hop.

Le hip-hop est donc soutenu, dans les services municipaux de Grenoble et de Fontaine, pour ce qu'il peut apporter dans l'objectif d'une mise en mouvement et comme axe de socialisation des jeunes. Il convient cependant de noter que de fait, les acteurs déjà identifiés du mouvement hip-hop se sont également dirigés vers ces services en raison de leur difficultés à

177 op. cit. LAFARGUE DE GRANGENEUVE, 2008

178 <http://www.culture.gouv.fr/culture/div-culturelle/8-guillomont.html>

179 Extrait de l'entretien n°4 avec Melanie de Maury

180 Ibid

intégrer la sphère culturelle. La plupart des financements municipaux à l'attention du hip-hop passent donc par le service jeunesse, entraînant les associations¹⁸¹ à concentrer leurs activités sur l'organisation d'évènements et de projets ponctuels.

L'une des principales problématiques de la rencontre entre mouvement culturel et institution réside dans le risque de la récupération politique des expressions, du mouvement, ou des acteurs, notamment lorsque cette rencontre est inédite ou nouvelle. Selon le conseiller pour l'action culturelle et la politique de la ville à la DRAC de Rhône-Alpes, une récupération d'un mouvement culturel consisterait à « *ne faire qu'encenser les activités, encenser les artistes et, à partir de là, s'en servir pour l'image de sa politique ou de sa collectivité* »¹⁸² sans véritablement penser à aider, de quelque manière que ce soit, les pratiquants. Au-delà de cette récupération à des fins de promotion, le problème soulevé est celui d'une utilisation au détriment des pratiquants, c'est à dire pour des fins extérieures à l'expression artistique et n'en présentant plus aucun rapport. Le hip-hop peut ainsi rapidement connaître cette récupération, notamment en raison de l'apparition, dans les années quatre-vingt, de nouvelles problématiques concernant la jeunesse et les quartiers les plus défavorisés, alors qu'il s'agit là des publics majoritaires de la culture hip-hop. Le mouvement hip-hop, nous l'avons vu, porte un engagement social assez marqué, ainsi qu'une forte idée d'indépendance. Ainsi, lorsque les premières politiques furent instaurées, notamment dans les banlieues parisiennes et lyonnaises, à des fins d'apaisement de ces quartiers qui avaient connu des vagues de soulèvements dans les années quatre-vingt¹⁸³, cette « utilisation » du hip-hop contre le gré des acteurs, fut en général mal accueillie car identifiée comme hypocrite, ne se souciant que très peu des acteurs et des expressions artistiques en elles-mêmes.

*« Le problème, parfois, c'est que les institutions vont utiliser le hip-hop sans vraiment respecter le hip-hop, c'est ça qu'est un peu gênant de temps en temps, il y a des trucs qui se passent mal parce que les acteurs ont l'impression d'avoir été un peu utilisés dans un but auquel eux ils adhèrent pas quoi. »*¹⁸⁴

Aujourd'hui, cette problématique de la récupération politique et de l'utilisation semble moins prégnante dans le hip-hop. En effet, malgré la présence de plusieurs objectifs, comme dans nombre de politiques publiques, le hip-hop est tout de même reconnu comme mouvement en

181 Notamment C-Nous, Total Session et Waza Crew

182 Extrait de l'entretien n°3 avec Benoit Guillaumont

183 Op. cit. FAURE et GARCIA, 2005

184 Extrait de l'entretien n°12 avec Kespar

tant que tel par la plupart des institutions, et non plus comme un simple objet qu'il est utilisé uniquement pour rajeunir l'image d'un service ou résoudre un problème de banlieues.

*« Après, petit à petit les choses prennent leur juste place, et aujourd'hui le hip-hop c'est rentré dans les mœurs »*¹⁸⁵

Il existe toujours cependant une dimension politique dans le rapport qui est porté entre la culture hip-hop et les institutions pouvant parfois, dans certains cas, se révéler problématique. En effet, même lorsque la culture est reconnue d'un côté, et l'institutionnalisation acceptée de l'autre, il peut toujours se poser la question du public et des riverains se retrouvant confrontés à des expressions liées à la culture hip-hop, et notamment le graffiti, prenant place dans l'espace public. Dès lors, les acteurs institutionnels, même en étant dans une logique de soutien à la culture hip-hop, peuvent recevoir des critiques de la part des habitants, ce qui ne facilite pas la mise en place d'une véritable entente vis-à-vis de ces formes d'expression.

*« Ils sont beaucoup plus frileux à donner des murs que des sous, parce que les sous en fait ça se voit pas, alors que les murs y'a toujours des gens qui se plaignent, même si y'a beaucoup de gens qui sont plus contents de voir des fresques, mais c'est jamais eux qui appellent la mairie. Et donc forcément, c'est politiquement pas très simple »*¹⁸⁶

Cet aspect politique ne concerne qu'un certain type d'acteurs institutionnels : d'une part, il s'agit d'une préoccupation qui est beaucoup plus portée par les élus que par les administrateurs, qui semblent par ailleurs se placer dans une recherche de solution, afin de résoudre cet aspect problématique. D'autre part, cette question se pose beaucoup plus dans les collectivités locales de proximité – municipalités, communautés d'agglomération et conseil généraux – dont les élus sont en contact plus étroit avec les populations qu'au niveau des régions et de l'État. Il existe ainsi toujours une certaine frilosité de la part de certains acteurs vis-à-vis du hip-hop, principalement en raison des retombées que ces dispositifs peuvent avoir parmi les électeurs.

*« Même l'élu à la culture, il se dit toujours « Qu'est ce qu'ils vont dire les habitants? Est-ce qu'ils accepteront bien un truc comme ça en pleine ville? » »*¹⁸⁷

Dans l'ensemble, les rapports sont relativement bien entretenus entre les acteurs du milieu hip-hop et les acteurs institutionnels à Grenoble et dans l'agglomération. Il est possible

185 Extrait de l'entretien n°2 avec Codjo Quashie

186 Extrait de l'entretien n°6 avec NESTA et BAZAR

187 Extrait de l'entretien n°2

de qualifier les relations qu'ils portent entre eux comme des rapports de « partenaires », dans la mesure des actions qui sont menées.

Les représentants institutionnels semblent reconnaître et prendre en compte la particularité de la culture hip-hop dans les actions qui sont menées. Ainsi, malgré des orientations dessinées dans les politiques publiques, la culture hip-hop est bel et bien comprise comme une culture à part entière avec des logiques qui lui sont propres qu'ils essaient donc de prendre en compte. C'est le cas de l'autonomie du mouvement et des acteurs, qui semble être appréhendée, tout comme la diversité d'opinions qui existe parmi les pratiquants, en reconnaissant que tout le hip-hop n'est pas institutionnalisable.

*« Bien évidemment il peut y avoir des choses dans le hip-hop qui existent sans l'État, sans une autorité quelconque, il peut même y avoir des choses qui existent contre ces autorités »*¹⁸⁸

Cette forme d'acceptation se traduit par l'absence de directives véritablement imposée aux artistes et associations appartenant à la culture hip-hop, dans leurs moyens d'expression et de diffusion. L'idée de respecter cette autonomie est finalement confortée par la méthode d'accompagnement des projets par les services jeunesse, dans le sens où ce sont les acteurs qui définissent leur sollicitation et qui la modèlent selon leurs attentes. En-dehors du cadre de projet, les programmes institutionnels pouvant être mis en place à Grenoble ou à Fontaine n'ont que peu de contraintes imposées aux jeunes.

*« Nous on leur impose pas de truc, en revanche, nous ce qui nous intéresse c'est qu'ils trouvent des sujets qui leur donne envie d'se développer et de trouver leur place (...) Alors qu'à la DAC, y'aura probablement une exigence supplémentaire sur les contenus, sur le niveau, des critères artistiques. »*¹⁸⁹

Les soutiens qui sont donc mis en place correspondent en partie à ce qui a été voulu au départ par les acteurs, sans que trop d'obstacles ni trop d'orientations ne soient mis en travers de ce parcours institutionnel, alors qu'il s'agit là d'un risque non négligeable dans le milieu du hip-hop. De plus, cette forme de partenariat entre institutions et culture hip-hop a permis une identification des acteurs de part et d'autre du processus, ce qui s'est donc traduit par des rapports « *de personne à personne* »¹⁹⁰ créés entre ces deux mondes, ainsi qu'une meilleure connaissance des logiques et des attentes de ces acteurs.

188 Extrait de l'entretien n°3 avec Benoit Guillaumont

189 Extrait de l'entretien n°4 avec Melanie de Maury

190 Extrait de l'entretien n°5 avec Cristèle

Ainsi, en guise d'auto-évaluation, l'administratrice chargée de la mission jeunesse à Grenoble explique avoir « *l'impression que les acteurs en général, ils sont assez satisfaits de ce qu'ils font. Ça veut pas dire qu'ils sont satisfaits toujours des moyens qui leur sont octroyés pour le faire, mais [elle a] l'impression qu'ils se sentent plutôt... assez légitimes sur ce qu'ils mettent en œuvre.* »¹⁹¹ Bien que la concrétisation des projets et les rapports entretenus avec les administrateurs semblent être considérés comme satisfaisants, il y a donc toujours des attentes, notamment chez les principaux acteurs du hip-hop grenoblois que sont Total Session, C-Nous et Contratak Prod. L'ensemble des représentants institutionnels s'accordent pour dire que les artistes et associations du milieu hip-hop à Grenoble sont dans une recherche notable de reconnaissance via leurs services.

« *Y'a un besoin d'être reconnu par les services de la DRAC en tant qu'acteur culturel, au même titre que les autres. Y'a ce besoin car ça leur permet d'avoir du sens, d'intégrer un réseau aussi, et ça leur reconnaît un certain rôle social.* »¹⁹²

Cette volonté d'être reconnus et légitimés comme acteurs du développement culturel dans l'agglomération grenobloise représente en effet le principal nœud de critiques identifié sur la confrontation aux institutions. Les acteurs du mouvement grenoblois veulent ainsi redéfinir les relations qu'ils entretiennent avec les institutions, cherchant à se faire légitimer comme partenaires culturels à part entière. Ils se placent en ce sens dans la deuxième étape du processus d'institutionnalisation tel qu'il a été décrit précédemment.¹⁹³ Malgré un certain dynamisme et une bonne mise en place des politiques publiques qu'ils reconnaissent volontiers, il subsiste un ressentiment fort des associations, ne se sentant finalement pas assez soutenus culturellement en comparaison de leurs attentes. Ce ressentiment se base sur la vision que, malgré plusieurs années d'activisme et une relative entrée parmi les institutions, le hip-hop n'est toujours pas envisagé selon l'importance qui devrait lui être accordée, notamment dans le domaine de la culture, mais également dans le monde politique et institutionnel en général.

« *Y'a jamais d'appréciation, les appréciations sont jamais réfléchies et jamais à la hauteur du truc. Ça va toujours être pris pour de l'art de seconde zone, un truc de racailleux, un truc de banlieusard.* »¹⁹⁴

Cette vision est toutefois entendue et identifiée par les responsables institutionnels qui sont

191 Extrait de l'entretien n°4 avec Melanie de Maury

192 Extrait de l'entretien n°3 avec Benoit Guillaumont

193 Cf. page 64

194 Extrait de l'entretien n°7 avec Mako

déjà en lien avec les acteurs du hip-hop, et qui ne peuvent qu'agir à l'échelle de leur service.

*« Moi je pense que les pratiquants doivent penser qu'ils sont pas assez écoutés et pas assez suivis. Y'a pas d'audience au niveau de la politique, l'audience qu'ils méritent. C'est pas au niveau de ce qu'ils attendent. Y'a pas assez de réponses adéquates à leurs sollicitations, à leurs envies, pour répondre à leurs projets, à leurs besoins tout ça, je pense qu'ils doivent penser ça. »*¹⁹⁵

La question des personnes est donc primordiale dans le rapport entretenu entre hip-hop et institutions. Il n'est en effet pas possible de personnifier l'un comme l'autre de ces concepts, qu'il s'agisse aussi bien du mouvement que des structures institutionnelles. Aussi, les politiques publiques mises en place n'ont elles que peu d'impact sur la culture hip-hop en général. Cependant, et dans l'étude du terrain grenoblois, il est possible d'identifier des conséquences considérables sur les pratiques et chez les pratiquants.

Chapitre III. Des conséquences sur les pratiques et chez les pratiquants

En se mêlant à des processus institutionnels qui étaient réfléchis, présentant des objectifs et une mise en place définis, le milieu du hip-hop a connu des changements à plusieurs niveaux. Ces répercussions peuvent avoir été voulues par les institutions ou bien en résulter indirectement, du fait de leur mise en place.

Nous allons donc étudier les conséquences de ce rapport du hip-hop aux institutions à Grenoble, dans un premier temps au niveau des objets de la culture hip-hop, c'est à dire les pratiques et les manières de les développer, qui connaissent une certaine hiérarchisation. Puis nous nous intéresserons aux acteurs du mouvement hip-hop, artistes et associations, parmi lesquels l'institutionnalisation a entraîné l'apparition de certaines oppositions, bien qu'il faille toutefois relativiser cet aspect.

1. Une hiérarchisation des pratiques

Les pratiques du hip-hop se retrouvent en effet confrontées à des objectifs et des attentes différentes des leurs. Étant donné que chacune des expressions du hip-hop a également des logiques de fonctionnement qui lui sont propres¹⁹⁶, les réactions et les évolutions de chacune d'entre elles face à l'action publique présentent certaines différences. Pour les mêmes raisons, ces dernières sont appréciées différemment des acteurs institutionnels. Ainsi, les éléments de la culture hip-hop ne sont pas traités de la même manière par les institutions dans l'agglomération grenobloise. Les raisons s'expliquent bien évidemment par la différence qui existe entre ces expressions ainsi que leurs acteurs et leur place sur le terrain, mais d'autres raisons sont également identifiables.

Une certaine hiérarchisation des pratiques est ainsi possible à identifier selon leur facilité à s'insérer dans les parcours et la préférence qui en est faite par les partenaires institutionnels. Compte tenu de la notion de service public et du caractère plus ou moins politique du soutien à ce mouvement, les choix qui seront mis en avant sont identifiés, par les acteurs du hip-hop, comme les aspects les plus consensuels de la culture et de ses composantes.

196
artistiques » p. 28

Cf la partie « Des formes d'expression

« J'pense que la manière qu'ils ont de soutenir c'est ce qui ferait le plus consensus, ce qui peut faire le plus plaisir à tout le monde »¹⁹⁷

La plupart des acteurs sur Grenoble s'accordent en ce sens pour dire que la danse est l'élément de la culture hip-hop le mieux accepté et le plus suivi par les institutions. Cet aspect peut être en partie causé par l'histoire du hip-hop à Grenoble et la place importante qu'a eu la danse, notamment par le biais du festival Total Session. Mais il semblerait que cela ne soit pas une exclusivité grenobloise. En effet, la danse fut l'objet des premières politiques publiques liées au hip-hop en France, et des enquêtes menées dans d'autres villes de France remarquent également l'avance qu'a la danse dans des politiques publiques par rapport aux autres expressions du hip-hop.¹⁹⁸ La danse hip-hop est donc, en général, particulièrement appréciée des acteurs institutionnels, ce qu'il est possible d'expliquer par le caractère en effet plus consensuel de cette activité.

« La danse, c'est toujours ce qui est passé le mieux, ça c'est le truc qui reviens souvent. C'est ce qui passe le mieux au niveau public quoi, souvent ils veulent de la danse et pas autre chose parce que la danse c'est une performance sportive et du coup c'est plus neutre quoi »¹⁹⁹

Cette préférence s'explique de plus par l'idée que la danse hip-hop s'inscrit plus facilement dans une démarche institutionnalisée, dans le sens où les codes de fonctionnement traditionnels sont plus présents. En effet, la danse hip-hop peut tout à fait se pratiquer dans les mêmes conditions que la danse classique ou contemporaine et très facilement s'y mélanger, ce qui est beaucoup moins le cas des autres éléments du hip-hop.

Le DJing n'étant que très peu mêlé aux processus institutionnels, la musique hip-hop soutenue par les institutions ne correspond quasiment qu'aux artistes et groupes de rap. Le rap et le graffiti sont ainsi les deux formes d'expression que l'on retrouve, dans la « hiérarchie institutionnelle » des pratiques du hip-hop, en-dessous de la danse. On retrouve, en ce sens, plusieurs points communs dans ces pratiques les amenant à être acceptés plus difficilement dans les politiques publiques. A l'inverse de la danse, ces expressions ont en effet toutes deux bouleversé les codes traditionnels de leur pratique respective : le rap a changé la donne de la chanson par l'emploi du « performatif »²⁰⁰ et le graffiti a transgressé la notion de propriété du support artistique. En ce sens, il est plus difficile de les intégrer dans des logiques

197 Extrait de l'entretien n°6 avec NESTA et BAZAR

198 Par exemple dans l'agglomération lyonnaise: op. cit. FAURE et GARCIA, 2005 ou bien à Bordeaux et Marseille: op. cit. LAFARGUE DE GRANGENEUVE, 2008

199 Extrait de l'entretien n° 12 avec Kespar

200 Op. cit. PECQUEUX, 2012

d'institutionnalisation classique, car il y a une certaine opposition fonctionnelle. De plus, il est possible de rapprocher rappeurs et graffeurs par l'engagement et l'aspect revendicatif qui est tout même inhérent à leurs pratiques, plus qu'aux danseurs et aux DJ :

« Y'a quand même des choses comme le rap, le graff, qui sont contestataires, qui dérangent les gens, c'est pas des DJs en soirée ou des danseurs sur scène qui vont vraiment vraiment déranger »²⁰¹

A cet aspect contestataire, les représentants institutionnels vont naturellement préférer une activité « simplement » créatrice comme la danse, pouvant se rapprocher plus aisément des logiques institutionnelles.

Dans la hiérarchisation des éléments du hip-hop, il est possible de dire que le graffiti est la forme d'expression la moins sollicitée par les acteurs institutionnels. Il y a en effet une dichotomie dans le rapport entretenu entre les collectivités et le graffiti, parfois vu comme une forme d'expression à encourager dans les services culturels et de jeunesse, mais également comme une dégradation par les services d'urbanisme. La définition du graffiti est donc difficile d'un point de vue institutionnel car il mêle expression artistique, qu'il convient d'encourager et de financer, et illégalité, qui doit être condamnée. Aussi, compte tenu de ce double aspect et d'un esprit des graffeurs *« marqué par la rébellion, et un certain individualisme »²⁰²*, le graffiti est l'aspect du hip-hop le moins apprécié des politiques publiques.

Cette hiérarchisation se retrouve donc entre les différentes formes d'expression du hip-hop, mais également au sein de chacune d'entre elle, car il y a bien évidemment différentes manières d'appréhender et de pratiquer une même activité. Ainsi, une action publique en faveur du graffiti ou en faveur de la danse hip-hop ne peut prendre en compte toutes les facettes de ces pratiques, et doit donc opérer un tri au sein même celles-ci, en choisissant d'encourager une certaine version de ces expressions.

Concernant le milieu du graffiti, cette idée de tri est particulièrement mise en avant. Les formes de soutien direct à cette expression qui sont les plus fréquentes sont principalement la mise à disposition de lieux où le graffiti peut être exercé légalement, ainsi que la mise en place d'animations. Sur ces dispositifs s'érige un fondement des différentes formes du graffiti,

201 Extrait de l'entretien n°6 avec NESTA et BAZAR

202 Extrait de l'entretien n°3 avec Benoît Guillaumont

qui est celle de la différenciation entre le « légal » et « l'illégal ». Au-delà de cette base légaliste, il est possible d'identifier des aspects graphiques différents selon que l'activité soit réalisée en lien avec une institution ou bien en-dehors.

« Concrètement, pour le commun des mortels, c'est beaucoup plus beau un personnage de décor que des lettres. Parce que c'est beaucoup plus abordable, parce qu'on comprend, et parce que justement au contraire quand on voit des lettres, notre culture fait qu'on essaie de lire et comme on comprend rien, ça nous agresse (...) Donc après effectivement, quand ils font une commande ils préfèrent quand tu fais un ciel bleu et des palmiers que quand tu fais ton blaze »²⁰³*

Il est en effet possible de noter une plus grande propension aux dessins dans les graffs effectués de manière légale qu'en général. Ce critère esthétique instauré par les institutions et lié à la compréhension visuelle tend également à rejeter le tag, en même temps que les styles d'écriture complexes, et à réserver cette activité aux graffeurs « vandales ». Les acteurs institutionnels témoignent également de cette forme de préférence en raison d'un rapprochement du graffiti à un art plus traditionnel, *« pour amener le graffiti dans les galeries. »²⁰⁴*

Dans la musique, le DJing se pose, comme nous l'avons souligné, encore une fois « à l'écart » de cette problématique, en premier lieu car cette pratique est peu insérée dans les dispositifs institutionnels : en raison de leur position d'« entrepreneurs indépendants », les DJs ne sont que très peu en lien avec les acteurs publics, exerçant leur activité en tant que prestataires, principalement dans le domaine privé. D'autre part, en raison du faible nombre d'acteurs présents sur un même terrain, il n'est pas réellement possible d'identifier une différenciation forte des pratiques qui aurait pu être induite par la relation portée aux institutions.

L'expression musicale du rap, en revanche, connaît elle aussi une certaine forme de tri et de hiérarchisation des pratiques en raison de l'image qui en est faite des acteurs institutionnels. La première des différences qui est mise en avant est liée à l'engagement politique et social porté par les rappeurs. Ce côté revendicatif, qui ne concerne pas seulement le rap mais aussi d'autres genres musicaux, pourrait ainsi avoir tendance à les défavoriser quant à la programmation musicale institutionnelle.

203 Extrait de l'entretien n°6 avec NESTA et BAZAR

204 Extrait de l'entretien n°3 avec Benoît Guillaumont

« Les artistes engagés qui sont assez revendicateurs et qui dans leurs revendications mettent en même temps la police, les institutions... Bon, c'est vrai que ça peut contribuer à ne pas programmer certains groupes »²⁰⁵

Il y a ainsi une sorte de défiance d'un côté comme de l'autre des dispositifs, dans le sens où il arrive que les rappeurs les plus virulents dénoncent ou bien attaquent les instances de pouvoir, tandis qu'en face, les acteurs institutionnels chercheraient à soutenir un autre style de rap.

« C'est clair, que les mairies elles sélectionnent leur groupes de toutes façon, elles prennent pas n'importe qui (...) nous ça va quoi, on passe pas trop mal parce qu'on est connus sur les institutions, plus par le Monkey Theorem, c'est souvent les interlocuteurs, et eux font vraiment un rap vraiment assez passe-partout quand même. Un rap assez intello, qu'est pas frontalement anti-institutionnel »²⁰⁶

Une deuxième division dans le rap est également considérée par les institutions, les amenant à opérer un tri dans la sélection de leurs partenaires, selon des critères n'ayant plus trait ni à la culture, ni à la politique, mais au social. En effet, il est arrivé que soient mis en avant certains rappeurs ou certains groupes de rap pour encenser une pratique issue des quartiers populaires de l'agglomération grenobloise. Dès lors, une différenciation géographique et sociale a été pensée dans le cadre des orientations institutionnelles.

« Les mecs ils ont des critères, tu leur parles de rap, ils disent « Non mais les trucs de Villeneuve où y'a des gens qui font du rap » (...) tu vois, un peu la mentalité SOS Racisme quoi : il faut mettre du rap parce qu'il faut mettre du rap. »²⁰⁷

En danse, l'enquête de Sylvia Faure et Marie-Carmen Garcia dans la région Rhône-Alpes en 2005²⁰⁸ met en évidence l'influence des politiques publiques dans l'identification d'une danse « de création », chorégraphiée et soutenue par les institutions dans une logique d'accès à la culture légitime, et d'un autre côté, une danse « sportive », moins encadrée et présentant moins d'intérêt pour les acteurs institutionnels. A Grenoble, il semble que cette hiérarchisation ne soit que peu présente. En effet, malgré la présence de ces deux formes de danse, la danse hip-hop a plutôt été envisagée par les collectivités de l'agglomération grenobloise comme un ensemble à part entière, des financements ayant été accordés aux créations chorégraphiques comme à l'organisation de battles, sans que l'une de ces actions soit désignée plus intéressante que l'autre pour les institutions. Cependant, l'on remarque dans le

205 Extrait de l'entretien n°2 avec Codjo Quashie

206 Extrait de l'entretien n°12 avec Kespar

207 Extrait de l'entretien n°7 avec Mako

208 op. cit. FAURE et GARCIA, 2005

champ de la danse une différenciation assez marquée, d'un point de vue institutionnel, entre hip-hop et autres formes de danse.

*« Ils ont un problème avec le hip-hop, clairement. Moi c'est sur ça que je porte votre attention, sur la discrimination qu'il y a entre la danse hip-hop et les autres danses. Le montant qu'ils donnent aux danse classique-conservatoires-danse contemporaine, et en danse hip-hop. »*²⁰⁹

Ainsi, malgré une reconnaissance globale nette de la danse hip-hop par les institutions dans l'agglomération grenobloise, celle-ci est beaucoup moins considérée que les autres danses. Par conséquent, les aspects de création et de formation sont soutenus dans la danse classique et la danse contemporaine, mais ont majoritairement été occultés des financements publics dans la danse hip-hop. Paradoxalement à l'enquête menée par Sylvia Faure et Marie-Carmen Garcia, le soutien à cette danse, à Grenoble, est bien plus axé sur des événements ponctuels et des battles que sur des processus tendant à les rapprocher d'une culture « légitime ».

Les événements représentent en effet à Grenoble une partie considérable des soutiens financiers à la culture hip-hop de la part des institutions, jouant ainsi également sur les pratiques, et leur hiérarchisation. Comme il nous a été amené de voir, la ville de Grenoble et les collectivités territoriales locales ont témoigné d'un soutien important au festival Total Session durant son organisation, entre 1999 et 2010.²¹⁰ Cet accompagnement relativement fort s'est cependant fait au détriment d'autres pratiques, ce qui caractérise toujours aujourd'hui les politiques publiques mises en place dans l'agglomération grenobloise en faveur de la culture hip-hop. Le festival a assuré pendant des années de la visibilité et un certain dynamisme aux collectivités locales ayant apportant leur soutien à cette action. Cependant, ces événements restent dans un cadre ponctuel concernant les pratiques amateurs, renvoyant notamment aux services jeunesse des institutions. En-dehors de ces événements, les activités ayant trait à la culture hip-hop dans des projets de professionnalisation ou s'inscrivant sur une plus longue durée ont ainsi été mis à l'écart des politiques publiques, en-dehors d'un soutien timide dans le cadre de la politique de la ville. Cette logique est aujourd'hui toujours en place dans la manière dont le hip-hop est développé à Grenoble par les institutions. En évoquant le soutien mis en place par le service jeunesse de la mairie de Grenoble pour l'organisation d'un battle, la coordinatrice du collectif C-Nous explique :

209 Extrait de l'entretien n°5 avec Cristèle

210 Cf. page 53

« Ils nous ont financé sur cet événement, et toutes les activités d'accompagnement des associations, toutes les activités de créations, d'ateliers de perfection et tout ça, ils ont pas financé. Parce qu'ils veulent des rassemblements, du nombre, du chiffre. Bon ça a un intérêt aussi parce que ça fait découvrir la danse hip-hop à plein de monde... Mais y'a rien à la base, les enfants, les jeunes ils ont rien, à part les MJC mais c'est tout. Pour le fonctionnement tout ça, y'a rien, ils sont à la rue »²¹¹

Ainsi, les pratiques soutenues par les institutions dans l'agglomération grenobloise semblent être avant tout celles qui sont réalisables dans le cadre de rassemblements tels que les festivals : de fait, la hiérarchisation des pratiques du hip-hop s'est donc opérée au profit des battles et des improvisations, c'est à dire des performances réalisables sans beaucoup de travail préalable. En revanche, les actions inscrites sur une plus longue durée, telles que la création d'un spectacle chorégraphique, l'enregistrement d'un album ou bien des projets de professionnalisation ne trouvent que peu d'écho parmi les services institutionnels.

Malgré une volonté que nous avons observé, de la part des acteurs institutionnels, de ne pas trop interférer dans les logiques de la culture hip-hop en prenant en compte certains aspects de sa spécificité²¹², l'on remarque qu'il y a donc quand même des préférences, ce qui a des répercussions sur les pratiques observées dans les actions institutionnelles.

Cependant, il convient de ne pas exagérer l'incidence du processus d'institutionnalisation sur les pratiques et sur le choix des pratiquants. En effet, les acteurs individuels des différents éléments du hip-hop s'engagent avant tout dans leur pratique selon leurs propres choix et leurs propres envies. Il n'y a pas de déterminisme de l'action publique sur le nombre de danseurs ou bien sur le nombre de graffeurs peignant des personnages plutôt que des lettres. D'autant plus que dans de nombreux cas, les pratiquants ne se cantonnent pas qu'aux actions faites en collaboration avec les institutions. Dans la logique du hip-hop de pratiquer sans cesse afin de développer son propre style et son propre parcours, les acteurs réellement investis dans le mouvement hip-hop considèrent chaque occasion de pratiquer comme bonne, qu'elle soit encouragée ou non par les acteurs institutionnels.

« je pense qu'il faut faire de tout, faut pas s'en tenir qu'à faire du vandale ou qu'à faire du légal parce que dans l'un ou dans l'autre, c'est dommage pour toi. Y'a des trucs intéressants dans les deux camps quoi. »²¹³

211 Extrait de l'entretien n°5 avec Cristèle

212 Cf page 73

213 Extrait de l'entretien n°9 avec ORAZ, graffeur

La hiérarchisation des pratiques joue toutefois un rôle sur les pratiques, dans le sens où elle va en rendre certaines plus visibles, par le biais des soutiens accordés. La manière dont sont mis en place ces soutiens va tout de même par la suite avoir des conséquences chez les pratiquants, où l'on remarque à Grenoble une relative apparition de tensions.

2. Des oppositions entre les acteurs?

L'observation du paysage hip-hop grenoblois à travers le prisme de l'institutionnalisation démontre en effet la présence d'un certain morcellement et d'oppositions parmi les acteurs du hip-hop. Il ne s'agit pas ici d'une ambiance générale dans laquelle est pris l'ensemble du mouvement, mais il est possible de repérer des oppositions à propos de la rencontre entre les institutions et la culture hip-hop.

La tension la plus importante et la plus prégnante pour le hip-hop à Grenoble résulterait ainsi du dépôt de bilan du CH2. Suite à la disparition du collectif, nous avons vu que des voix dissonantes au sein de ce dernier s'étaient révélées²¹⁴, en se présentant notamment aux institutions. En 2009, l'adjointe à la culture de la ville de Grenoble, Eliane Baracetti expliquait au journal GreNews : « *Pour nous il fallait comprendre comment s'est créé ce lourd problème de déficit, d'une part, et quels étaient la structure et le projet de l'association d'autre part. (...) Cette année, j'ai reçu beaucoup de dissidents de l'association.* »²¹⁵ A partir de cette situation, il est possible de relever deux éléments qui tendront à des tensions entre les structures de culture hip-hop : d'une part, ces associations, issues de « l'ancienne génération », se sont constituées avec une position forte et réfléchie vis-à-vis de leurs orientations, car montée en réaction à la faillite du CH2. D'autre part, la ville de Grenoble et les institutions locales s'étaient mises dans la recherche d'un partenaire pouvant reprendre le rôle du CH2. Dans le cadre de cette volonté, les associations nouvellement créées, en l'occurrence Total Session et C-Nous, s'étaient vus proposer une mutualisation par les services municipaux soucieux de fédérer les acteurs, mais ces associations ont refusé en raison des divergences d'opinions sur les orientations à mener pour développer la culture hip-hop grenobloise.²¹⁶ Les tensions se sont alors traduites par une forme de concurrence entre ces associations.

214 Cf. page 54

215 Op. cit. *GreNews*, 26/10/2009

216 Entretien n°5 avec Cristèle

*« Un des trucs qui est frappant pour ce secteur-là, c'est qu'il est quand même assez concurrentiel, c'est à dire que les acteurs ne travaillent pas ensemble, et qu'ils sont en concurrence les uns avec les autres. »*²¹⁷

Cette concurrence observée par les acteurs institutionnels se manifeste ainsi sur la recherche des financements, mais également sur une forme de recherche de reconnaissance des institutions au préjudice de l'association concurrente.

*« En fait le besoin de reconnaissance, il peut passer par le fait, à un moment, de se valoriser au détriment d'autrui, le fait d'imposer sa légitimité à soi par rapport à un autre collectif (...) Quand on bosse pour une collectivité c'est ce qu'on voit parfois, c'est à dire que pour justifier leur financement, on a besoin de montrer et de faire comprendre qu'on est meilleurs par rapport à l'autre. »*²¹⁸

Ainsi, cette concurrence entre les deux principales associations de l'ancienne génération du hip-hop grenoblois est principalement liée aux institutions, étant donné qu'il s'agit là du point de départ de la mésentente, dans la volonté de « remplacer » le CH2, et du terrain sur lequel se déroule le conflit. C'est notamment cette opposition qui peut faire penser, dans une certaine mesure, à un paysage morcelé du hip-hop à Grenoble : les collectifs n'agissant pas – ou plus – dans une logique de synergie pour œuvrer au développement de la culture hip-hop mais s'organisant plutôt de manière personnelle, et s'orientant principalement vers des réseaux déjà constitués.

De manière plus générale, il est également possible de remarquer certaines oppositions parmi les pratiquants, construites à propos de la relation des acteurs aux institutions. Il faut cependant noter que ces oppositions ne constituent pas véritablement des sources de tensions, exception faite de certains cas de figures, mais plutôt de divergences d'opinions. Cette opposition parmi les acteurs part de la diversité des pratiques, en se basant notamment sur la différenciation qui est opérée par l'institutionnalisation et que nous avons étudiée dans la partie précédente. Ainsi, le rapport devant être entretenu aux institutions fait l'objet d'idées divergentes parmi les pratiquants. Le débat semble plutôt nourri par les personnes cherchant à résister à l'institutionnalisation, mettant en avant des questions de principe avec notamment les notions d'indépendance et de liberté. D'un autre côté, les acteurs ayant pris place dans les dispositifs institutionnels semblent moins attachés à ce débat, et avancent plutôt l'idée d'une

217 Extrait de l'entretien n°4 avec Melanie de Maury

218 Extrait de l'entretien n°4 avec Melanie de Maury

décision axée sur des choix plutôt personnels. Au contraire, ces derniers voient plutôt, dans la prise en charge du hip-hop par les politiques publiques, un avantage indéniable et une forme de reconnaissance des institutions envers la culture hip-hop.

« Dans la manière de faire c'est déjà une proposition. Dans la vie, avoir une proposition, ben c'est cool parce que c'est de la reconnaissance déjà, donc c'est bien, c'est une avancée. (...) y'a déjà une évolution. C'est une grande avancée culturelle. »²¹⁹

Ce rejet des politiques publiques, de la part de certains pratiquants du hip-hop, s'explique principalement par la volonté de se garder d'une éventuelle récupération de la part des institutions.

« De toute façon ce que j'ai remarqué, c'est que quand la mairie récupérait le hip-hop ça déplaisait à certains intégristes du hip-hop. Ben pour ça, je dirais qu'il faut de tout, et que les intégristes ont le droit de dire non »²²⁰

L'expression artistique sur laquelle les acteurs s'accordent pour dire que cette opposition est la plus marquée correspond au mouvement du graffiti. Cela peut se comprendre à partir du fait que le graffiti est l'élément du hip-hop pour lequel le rapport porté aux institutions est le plus complexe. Étant majoritairement lié à l'illégalité, le graffiti peut aisément être pensé comme opposé et condamné par la sphère publique, ce qui se confirme sur certains aspects. Partant du fait que le monde politique et institutionnel sanctionne le graffiti, les acteurs opposés à l'institutionnalisation réfutent donc le lien que d'autres ont pu créer avec une institution.

« Ces gens-là en fait, plus le système²²¹ les réprime par rapport à ça, plus ils se sentent opprimés contre le système, complètement. Et quand ils voient un mec qu'est en train de graffer un truc légal (...) en fait ça les incite à rester encore plus hardcore tu vois. »²²²

A l'inverse, les graffeurs ayant développé un rapport avec une institution expliquent être dans une démarche leur permettant simplement de se structurer et de progresser, dans des conditions meilleures, ce qui reste leur principale attache au hip-hop. Cependant, il n'est pas possible de parler d'un débat sur cette différence d'opinion, car les personnes les plus radicalement opposées au monde institutionnel semblent également fermées à une quelconque recherche de dialogue.

« Des fois ouais, on a des gens qui sont fermés d'esprit et qui viennent délibérément détruire

219 Extrait de l'entretien n°11 avec Goodka

220 Extrait de l'entretien n°11 avec Goodka

221 Il est intéressant de noter l'emploi du mot « système », renvoyant à un ensemble peu défini mais considéré comme « ennemi », entre institutions politiques, représentants de la culture légitime etc.

222 Extrait de l'entretien n°7 avec KUNI, graffeur « vandale »

nos fresques en laissant des messages justement contre le fait qu'on réalise des graffs dans la légalité quoi. (...) Mais là on parle de gens, la plupart de ces gens-là, à Grenoble en tout cas, c'est des gens ils ont 15 ou 20 ans de moins que nous donc c'est aussi tout simplement une question d'âge et d'avis quoi. »²²³

De plus, le terme de débat ne peut réellement s'appliquer à cette question dans le hip-hop en général, car il semble que chaque acteur différent, individus ou groupe, semble avoir son idée et sa démarche personnelle. Il faut donc se garder de parler d'écoles qui s'opposent à propos du rapport aux institutions, mais plutôt de simples différences d'opinions, du moins dans le cas du terrain qui est celui de l'agglomération grenobloise.

« Au niveau vraiment des institutions, il y a pas d'écoles quoi, chacun fait son truc (...) il y a des groupes qui seront plus conciliants que d'autres quoi. Chacun fixe ses limites jusqu'où il veut aller »²²⁴

En fin de compte, l'institutionnalisation ne semble pas, à Grenoble, soulever énormément de tensions entre les acteurs. Il y a bien sûr des avis différents, voire opposés, mais la principale idée que les pratiquants avancent à ce propos est le caractère personnel de ces opinions, dans la logique voulant que chacun soit à l'initiative de son propre parcours. Aussi, il y a autant de points de vue que d'acteurs et cette diversité d'opinions est, pour la majeure partie, comprise et respectée.

« Y'a une notion de respect quand même. Parce que quelqu'un qui est dans le hip-hop à la base, il doit se respecter. Dans le hip-hop ça a toujours été comme ça, tu respectes les autres, tu te respectes toi. »²²⁵

Ainsi, en-dehors de la mésentente de certains activistes de la première génération, qui est principalement liée à l'histoire du collectif CH2 et à des questions de rapports plus personnels, le milieu du hip-hop à Grenoble semble plutôt pacifié concernant le rapport aux institutions.

Nous l'avons vu, la culture hip-hop à Grenoble présente certaines particularités dans son histoire depuis les années quatre-vingt-dix en comparaison aux évolutions nationales. Le principal élément de cette histoire, le collectif CH2, a eu une influence jusqu'à aujourd'hui dans la constitution du paysage actuel et des structures œuvrant pour le développement de la culture hip-hop, ainsi que parmi les acteurs et les pratiques. Cependant, il aura aussi et surtout joué dans la façon, qu'ont désormais les acteurs du mouvement, de se positionner vis-à-vis des

223 Extrait de l'entretien n°6 avec NESTA et BAZAR

224 Extrait de l'entretien n°12 avec Kespar

225 Extrait de l'entretien n°11 avec Goodka

institutions locales et dans les attentes de ces institutions.

La rencontre opérée entre les services culture et jeunesse de l'agglomération grenobloise d'une part, et les associations de culture hip-hop d'autre part, peut être rapprochée de ce qu'il s'est passé pour d'autres mouvements culturels en France, nouvellement pris en charge par une partie des pouvoirs publics, et expérimentant par là un processus d'institutionnalisation. Il est possible de dire qu'à Grenoble, le hip-hop a relativement bien été pris en considération par les acteurs institutionnels mobilisés, mais qu'il y a certaines limites dans la prise en charge globale de cette culture, que ne manquent pas de déplorer les acteurs. Enfin, si le hip-hop a modifié, d'une certaine manière, le travail des institutions dans certains de leurs services, la dynamique est également vérifiable en sens inverse avec des conséquences aussi bien sur les pratiques que chez les pratiquants.

Conclusion

Au final, il semble difficile de parler encore aujourd'hui, au niveau de l'ensemble d'une culture telle que la culture hip-hop, en raison de l'immense diversité des formes d'expressions renvoyant aujourd'hui à celle-ci. La multidiffusion et les recherches de développements personnels ont entraîné une hétérogénéité considérable dans l'ensemble du mouvement. Cependant, toutes ces formes d'expression gardent en commun un « esprit » hip-hop fait de références historiques et de considérations sociales immuables.

Le hip-hop, en tant que culture, mouvement et ensemble d'expressions artistiques, est présent dans les politiques publiques en France depuis maintenant plus de trente ans. La place importante de ce socle théorique, même parfois inconscient, fait de valeurs constructives, et de volonté de pacifier la société, a très certainement joué dans l'apparition rapide de dispositifs d'aide publique à l'égard de cette culture, croisant des objectifs notamment avec la politique de la ville. Les préoccupations portées par les pionniers américains des années soixante-dix sont ainsi restées comme références définissant les enjeux toujours soulevés par les acteurs et mis en avant dans le cadre des relations aux politiques publiques.

Cependant, d'autres caractéristiques sociales liées au mouvement, ont également influé de manière négative sur le rapport entre institutions et hip-hop. Parmi celles-ci, les aspects de rébellion contre le statu quo ont parfois pu dresser le hip-hop à l'encontre de l'action publique. Il est également possible de souligner le fait que ce mouvement, assimilé à la jeunesse et à un manque de structuration, a pu ne pas être pris au sérieux par les représentants institutionnels. Ces aspects négatifs s'inscrivent toutefois dans la veine de ce qu'ont pu connaître d'autres mouvements culturels, notamment le rock, qui sont désormais très majoritairement considérés au sein des institutions.

Ainsi, à la question qui était posée au départ, « comment un mouvement comme celui du hip-hop s'est-il intégré dans une logique d'institutionnalisation, sur le terrain de Grenoble? », il semble que plusieurs éléments de réponse soient apparus au fil de ce mémoire. Il faut tout d'abord souligner un l'influence d'un mouvement de pensée à l'échelle nationale, qui par la production de travaux sur la culture, ont entraîné une considération importante des

arts non-académiques dans les institutions culturelles. A cela, il convient de rajouter au même moment l'arrivée de nouveaux enjeux politiques autour desquels le hip-hop a pu, à certain moment, graviter ; il s'agit notamment de la politique de la ville qui a trouvé un intérêt notable dans le hip-hop en raison des valeurs exposées précédemment.

Sur un plan plus local, l'institutionnalisation du hip-hop, à Grenoble, s'est mise en place suite aux volontés de certains acteurs issus du hip-hop de développer les dynamiques de ce mouvement, en s'appuyant donc notamment sur les processus institutionnels. C'est dans une situation d'abord assez pacifiée, au niveau des pratiquants, que le hip-hop grenoblois a su s'intégrer dans une idée d'institutionnalisation. Ce faisant, cela lui a permis de développer une scène et un public local, par l'organisation d'évènements réguliers en lien avec les partenaires institutionnels. Cependant, ces dernières ont finalement pu causer certains tords au mouvement en restant dans la valorisation d'une pratique ponctuelle et amateur, n'étant que peu reconnue dans les sphères culturelles. Dès lors que des dissensions sont apparues au niveau des pratiquants du hip-hop, les limites de l'institutionnalisation grenobloise se sont faites ressentir via l'arrivée de critiques vives. Il faut toutefois se garder d'essayer de tout expliquer par le prisme des institutions qui n'ont, sur certains points, que peu d'influence. C'est à dire que les services de l'État et des collectivités territoriales ont parfois une responsabilité et/ou une marge de manœuvre limitée dans les caractéristiques du mouvement hip-hop, comme nous l'avons vu à propos des pratiques et des pratiquants.

Pour les années à venir, il semblerait qu'une considération plus grande au niveau culturel soit en train de se profiler. De la même manière que le rock l'a connu il y a maintenant quelques années, il est ainsi possible de voir, à Grenoble comme de manière générale, des prémisses de l'arrivée du hip-hop au cœur même des institutions. Les personnes prenant progressivement place dans ces espaces décisionnelles témoignent en effet d'une sensibilité et d'une ouverture plus grande envers le hip-hop, et ce depuis que cette culture s'est démocratisée et étendue à la plupart des sphères de la société à la fin des années quatre-vingt-dix. Dès lors, il serait éventuellement possible de profiler une nouvelle forme d'institutionnalisation de la culture hip-hop d'ici quelques années, en lien avec les collectifs de Grenoble, à condition bien évidemment que ces derniers le décident et que les partenaires institutionnels reconnaissent l'intérêt de soutenir le hip-hop en tant que culture :

« J pense que les institutions elles devraient vraiment démocratiser, faire participer les gens, ce qu'on retrouve vraiment dans les activités hip-hop. Parce que c'est la base de la diversité et de la mixité sociale, y'a que dans le hip-hop que tu le retrouves. Pour moi y'a pas une culture qui est aussi respectueuse des uns et des autres. On est tous différents, mais on pratique tous ensemble. En France si les gens veulent s'intéresser à la diversité, ils doivent s'intéresser au hip-hop »²²⁶

Bibliographie

Ouvrages :

BAZIN Hugues, *La culture hip-hop*, 4ème ed. Paris: Desclée de Brouwer, 1995, 305 p.

BECKER Howard S., *Outsiders. Études de sociologie de la déviance*, Paris: Métailié, 1985, 249 p., traduit de l'anglais par BRIAND J.-P. et CHAPOULIE J.-M. (1ère ed. 1963)

BETHUNE Christian, *Pour une esthétique du rap*, Paris: Klincksieck, 2004, 167 p.

BLUM Bruno, *Le rap est né en Jamaïque*, Le Castor Astral, 2009, 237 p.

BOCQUET José-Louis et PIERRE-ADOLPHE Philippe, *Rap ta France, Les rappeurs français prennent la parole*, Paris: J'ai Lu, 1997, 252 p.

BOUDREAULT Pierre-W et PARALEZZI Michel (dir.), *L'imaginaire urbain et les jeunes. La ville comme espace d'expérimentations identitaires et créatrices*, Sainte-Foy: Presses de l'Université du Québec, 2004, 354 p.

BRANDL Emmanuel, *L'ambivalence du rock : entre subversion et subvention, une enquête sur l'institutionnalisation des musiques populaires*, Paris : L'Harmattan, 2009, 284 p.

CHANG Jeff, *Can't stop won't stop. Une histoire de la génération hip-hop*, 3ème ed. Paris: Allia, 2006, 665 p., traduit de l'anglais par ESQUIE Héloïse

DONNAT Olivier, *Les pratiques culturelles des Français à l'ère du numérique*, Paris : La Découverte, coédité par le Ministère de la culture et de la communication, 2008, 288 p.

DURKHEIM Emile, *Les règles de la méthode sociologique*, Chicoutimi : Université du Québec, 2002, 80 p. Produit en version numérique par TREMBLAY Jean-Marie. Consultable sur http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim_emile/regles_methode/durkheim_regles_methode.pdf

ELIAS Norbert et DUNNING Eric, *Sport et civilisation, la violence maîtrisée*, Paris : Fayard, 1994, 392 p.

FABIANI Jean-Louis, *Après la culture légitime, Objets, publics, autorités*, Paris : L'Harmattan, 2007, 260 p.

FAURE Sylvia et GARCIA Marie-Carmen, *Culture hip-hop, jeunes des cités et politiques publiques*, Paris : La Dispute, 2005, 190 p.

FELONNEAU Marie-Line et BUSQUETS Stéphanie, *Tags et grafs, les jeunes à la conquête de la ville*, Paris: L'Harmattan, 2001, 205 p.

FRANCOIS Pierre (dir.), *La musique, une industrie, des pratiques*, La Documentation Française, 2008, 147 p.

LAFARGUE DE GRANGENEUVE Loïc, *Politique du hip-hop, Action publique et cultures urbaines*, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2008, 239 p.

MARTIN Denis-Constant, *Quand le rap sort de sa bulle*, Bordeaux : Seteun, 2010, 188 p.

PEREIRA Sandrine, *Graffiti*, Paris: Fiway, 2005, 120 p.

POSCHARDT Ulf, *DJ Culture*, Paris: Kargo, 2002, 489 p. Traduit de l'allemand par HENQUEL J-P et SMOUTS Emmanuel

TEILLET Philippe, « Publics et politiques des musiques actuelles », in DONNAT Olivier, TOLILA Paul, *Le(s) public(s) de la culture*, Paris : Presses de Sciences Po, 2003, 400 p.

Revue et articles :

Rap Mag, Hors Série N°04, 2010

Terminal, n°56, 1991

BELIVEAU Aude, « Le hip-hop comme affirmation de l'espace urbain et de la communauté qui s'y constitue », *Urban Culture*, n°4, Décembre 2010. Consultable sur <http://issuu.com/urban-culture-magazine/docs/urban-culture-mag-4>

DELVA Pierre, « Hip-hop, de la pratique en amateur à la structuration économique », *Les cahiers du DSU*, juin 1999

« Hip-hop : comment le CH2 est mort », *GreNews*, 26/10/2009. Consultable sur <http://www.citylocalnews.com/grenoble/2009/10/26/hip-hop-comment-le-ch2-est-mort>

Travaux universitaires :

BARRIO Sebastien, *Sociologie du rap: Etat des lieux (2000 – 2006)*, Thèse Sociologie. Paris : Université Paris 8, 2007, 326 p.

SOREL Laurie, *L'évolution du mouvement hip-hop à Grenoble, enjeux identitaires et mécanismes de socialisations des jeunes*, Mémoire. Grenoble : IEP, sous la direction de MANSANTI Dominique, 2010

Interventions publiques :

CASTAGNAC Gilles, *Le développement des musiques actuelles et leur entrée en politiques publiques*, intervention pour la FNCC le 15 Novembre 2006. Résumé consultable sur <http://www.irma.asso.fr/IMG/pdf/HistoriqueMA-1.pdf>

LEFEBVRE Alain, *Sur et sous la décentralisation culturelle*, intervention lors du Festival de Vic-Fezensac le 26 Juillet 2003. Résumé consultable sur <http://couac.org/Sur-et-sous-la-decentralisation>

PECQUEUX Anthony, *Un rap (in)justiciable?*, Conférence donnée le 22 Mars 2012 à Grenoble. Podcast disponible sur: http://cyan1.grenet.fr/podcastmedia/midisciences-web/20120322_midisciences_anthony-pecqueux_un-rap-in-justiciable.m4v

Publications :

Théâtres en Dracénie, *Dossier pédagogique: La culture hip-hop* (document de travail à l'attention des professeurs), 2008 Consultable sur http://www.theatresendracenie.com/educ_09_10/DP/DPhiphop.pdf

Films et documentaires :

AHEARN Charlie (réal.), *Wild Style*, 1982

CORDEBA Mike (réal.), *Hip Hop Urban Legends*, Sony BMG, 2004, DVD Vidéo, 88 min.

GBAKA « Mister Rocket » Stéphane (réal.), *Smells Like Hip-hop*, 2012, web-documentaire consultable sur <http://canalstreet.canalplus.fr/arts/smells-like-hip-hop/hip-hop>

MARROW « Ice-T » Tracy (réal.), *Something from nothing : The art of rap*, 2012

SILVER Tony (dir.), *Style Wars*, 1983

Sites internet :

<http://www.cap-berriat.com/index.php/articles/355>

<http://www.compagnie-aca.fr/aca/compagnie.html>

<http://www.culture.gouv.fr/culture/div-culturelle/8-guillomont.html>

<http://www.legifrance.gouv.fr/>

<http://www.zulunation.net/eng/rulez.html>

<http://www.urbandictionary.com/>

<http://www.passeursdeculture.fr/Collectif-CH2.html>

<http://quaranta.chez.com/>

<http://zulunation.unblog.fr/2007/05/13/lhistoire-du-hiphop-en-france/>

Table des matières

Introduction	6
PARTIE I : Approche historique et sociologique de la culture hip-hop	13
Chapitre I. Origines et développement du hip-hop.....	15
1. Les origines d'une culture.....	15
2. Arrivée et développement d'une spécificité en France	21
Chapitre II. Une culture et un mouvement.....	28
1. Des formes d'expression artistique	28
2. Un mouvement à part entière.....	37
PARTIE II : Le hip-hop face aux institutions à Grenoble	44
Chapitre I. Le mouvement à Grenoble	47
1. Histoire du terrain.....	47
2. La particularité CH2.....	50
3. Le paysage actuel.....	54
Chapitre II. Les logiques institutionnelles	61
1. L'institutionnalisation des cultures « émergentes »	61
2. Rôles et actions des institutions à Grenoble.....	65
Chapitre III. Des conséquences sur les pratiques et chez les pratiquants	77
1. Une hiérarchisation des pratiques	77
2. Des oppositions entre les acteurs?.....	84
Conclusion.....	89
Bibliographie.....	92
Table des matières	96

ANNEXES :

Table des annexes :

Lexique	97
Liste des personnes rencontrées	100
Guide d'entretiens	102
Extrait du dossier 2011 de l'association Total Session	104

ANNEXE 1 : Lexique

Battle: Terme anglophone pour « bataille », désigne un affrontement avec des règles spécifiques, pouvant être organisé dans n'importe laquelle des disciplines du hip-hop (graff, DJing, rap, danse).

Beatmaker: Compositeur d'un « beat », c'est à dire de la partie instrumentale d'un morceau de rap.

Blaze: Pseudonyme, nom de l'artiste, notamment dans le milieu du graffiti.

Block party: Littéralement « fêtes de quartiers », il s'agit des rassemblements, pour la plupart illégaux, organisées à New York dans les années soixante-dix, où venaient se réunir dans la rue les acteurs de toutes les disciplines du hip-hop.

Break (musique): Passage instrumental où n'apparaissent que la batterie et la ligne de basse du morceau, c'est à dire les seuls marqueurs du rythme. Très apprécié des danseurs, ce terme est à la racine des appellations de « breakdance » et de « break-boys » ou, en abrégé, « b-

boys ».

Breakdance: Parfois assimilé à l'ensemble de la danse hip-hop, il s'agit en réalité seulement de son volet le plus impressionnant, fait d'acrobaties et de figures au sol. Les plus connues sont la coupole, le thomas ou le headspin.

Capoeira: Art martial afro-brésilien très acrobatique, dont s'inspirent parfois les danseurs.

Clash: Affrontement plus ou moins ouvert entre deux artistes (plus fréquemment des rappers), suite à l'attaque de l'un d'entre eux. Il se différencie d'un battle par son caractère beaucoup plus offensif et une absence de règles.

Crew: Groupe de personnes réunis autour d'une pratique commune de la musique, de la danse ou du graffiti.

Danse debout: Il existe de nombreux styles de danse, dans le hip-hop, qui se pratiquent debout. Il s'agit notamment du funkstyle, du locking, du popping et du boogaloo (également appelé « smurf » en France)

DJing (Deejaving): Au sens large, l'activité d'un DJ, incluant donc principalement les aspects de composition, de mix et de turnablism.

Flow: Façon dont le rappeur pose sa voix sur le rythme de la musique, ce qui implique son débit, son élocution, sa fluidité, et sa musicalité.

Freestyle: Littéralement « style libre », improvisation totale de la part d'un DJ en soirée, d'un rappeur ou d'un danseur sur de la musique, ou bien d'un graffeur face à son support de dessin.

Gimmick: Phrase ou expression courte, employée comme une signature par un rappeur afin de marquer la mémoire de l'auditeur et permettre son identification instantanée.

Graff: A distinguer du tag (cf. définition). Lettrage réalisé dans un tracé plus ou moins

complexe, généralement à la bombe de peinture aérosol.

Hardcore: Subdivision du rap la plus radicale et virulente, aussi bien dans les textes que dans la musique. Par extension, cela peut aussi qualifier une attitude, comme le refus de se soumettre aux règles.

Major: Désigne Universal Music Group, Sony Music Entertainment et Warner Music Group, les trois plus grosses sociétés de production, se partageant la majorité du marché de l'industrie musicale.

MC: Pour « Master of Ceremony » (Maître de Cérémonie), première désignation des rappeurs, adoptée lors des block parties. Aujourd'hui, il désigne plutôt un rappeur expérimenté avec une qualité d'écriture.

Musiques amplifiées: Terme générique désignant toutes les musiques dont l'amplification électronique et l'utilisation de nouvelles technologies constituent un élément d'écriture, de création et de diffusion : rock, rap, reggae, funk, electro etc.

Posse: Synonyme de « Crew », bien que le posse ait généralement des frontières plus larges, regroupant à l'envie les personnes gravitant également autour du groupe de musique, de danse ou de graff.

Scratch: Bruitage effectué par le DJ, grâce à la manipulation en avant et en arrière du disque vinyle sur la platine.

Spoken word / Slam: Art vocal poétique issu du jazz, consistant à la déclamation d'un texte devant un public, a cappella ou sur une musique de fond ne servant pas de rythme ; la voix, la sonorité et l'intonation étant les principales mesures musicales.

Tag: A distinguer du graff (cf. définition). Productions brèves, plus ou moins lisibles, en traits simples et d'une seule couleur, correspondant à la signature du graffeur.

Turntablism: Dans le DJing, art de créer des sons et de faire de la musique en utilisant les platines et les disques vinyles comme instruments de musique.

Underground: Littéralement « souterrain », désigne un mouvement alternatif, généralement en conflit avec l'industrie culturelle traditionnelle et cherchant à s'en démarquer, notamment par l'absence de promotion et la production indépendante.

ANNEXE 2 : Liste des personnes rencontrées

Tableau 1 : Acteurs institutionnels

Numéro d'entretien	1	2	3	4
Nom et prénom	Jean-Pierre Ruffier	Codjo Quashie	Benoît Guillaumont	Melanie de Maury
Poste	Élu à la culture	Informateur général jeunesse	Conseiller pour l'action culturelle et la politique de la ville	Chargée de la mission jeunesse
Institution	Mairie de Chambéry	Mairie de Fontaine	DRAC Rhône-Alpes	Mairie de Grenoble
Parcours	NC	Animateur territorial, puis informateur jeunesse	En poste depuis 1990 à la DRAC, d'abord à l'éducation artistique	Agent de développement local à Villeneuve pour la politique de la ville
Date de l'entretien	02/03/2012	25/05/2012	01/06/2012	14/06/2012
Lieu	Dans son bureau	Bureau Information Jeunesse	Dans son bureau	Dans son bureau
Durée	24 minutes	58 minutes	50 minutes	52 minutes
Particularité	Entretien non enregistré	/	/	/

Tableau 2 : Membres de structures

Numéro d'entretien	5	6	7
Nom	Cristèle Bernard	BAZAR et NESTA	Mako
Activité	Danse	Graffiti	Vidéaste
Structure et rôle joué	Coordinatrice du collectif C-Nous	Fondateurs de l'association Workspray	Fondateur et premier président du collectif Contratak Prod
Milieu d'origine	Classe moyenne	BAZAR: Classe moyenne NESTA: Milieu populaire	Mère ATSEM et père instituteur
Profession	Salariée par le collectif	Artistes professionnels	Sans emploi
Date de l'entretien	25/05/2012	25/05/2012	30/05/2012
Lieu	Dans un café	Dans un café	Dans un parc
Durée	40 minutes	57 minutes	35 minutes
Particularité	/	Entretien croisé	Présence du graffeur KUNI

Tableau 3 : Praticquants

Numéro de l'entretien	8	9	10	11	12
Nom	HOPER	ORAZ	Kery James	Goodka	Kespar
Activité	Graffiti	Graffiti	Rap	DJ	Rap
Durée de pratique	15 ans	3 ans	22 ans	20 ans	9 ans
Milieu d'origine	Milieu ouvrier modeste	Classe moyenne	Milieu très modeste et précaire	Classe moyenne	Classe moyenne
Profession	Artiste professionnel	Étudiant en apprentissage	Artiste professionnel	Artiste professionnel	Graphiste
Date de l'entretien	02/03/2012	29/04/2012	16/05/2012	22/05/2012	04/06/2012
Lieu	Chez lui (A Chambéry)	Cap Berriat	MC2	La Bobine	Chez lui
Durée	24 minutes	15 minutes	8 minutes	30 minutes	40 minutes
Particularité	Issu du mouvement punk	/	Figure majeure du rap français	/	Membre de Contratak Prod

ANNEXE 3 : Guides d'entretien

Guide n°1 : Acteurs institutionnels :

- Quelle est la forme de soutien / partenariat / collaboration avec la culture hip-hop qui est et peut être mise en place par votre service? En quoi votre service s'y rattache?
- A votre avis, en quoi la culture hip-hop peut-elle se distinguer d'autres formes de culture / de mouvement?
- Avec quels acteurs travaillez-vous dans le cadre du hip-hop et dans quel contexte? En règle générale, quelles sont leurs objectifs / leurs attentes?
- De votre côté quels sont les raisons / les objectifs de votre action lorsque vous instaurez des processus de soutien à la culture hip-hop?
- Selon quelle logique choisissez-vous d'accorder / de mettre en place ou non un soutien?

- En plus de l'aspect artistique, le hip-hop est aussi un mouvement à connotation sociale et politique. Est-ce que cela joue dans le rapport entretenu entre les pratiquants / le public et les politiques publiques?

Guide n°2 : Membres de structures :

- Rapide historique du collectif : quand est-ce qu'il a été créé / dans quel but / quelles ont été et quelles sont ses principales actions?
- Vous collaborez beaucoup avec les institutions? Lesquelles en particulier (échelle et service) et dans quel contexte? Qu'est-ce qu'elles représentent pour le collectif?
- D'une manière générale est-ce qu'elles comprennent vos objectifs et vos attentes?
- Est-ce qu'elles-mêmes ont des objectifs ou des attentes particulières vis-à-vis de vous?
- En plus de l'aspect artistique, le hip-hop est aussi un mouvement social et politique. Est-ce que ça joue dans le rapport entretenu avec l'action publique/les politiques publiques?
- Est-ce qu'il y a des débats parmi les pratiquants à propos du rapport aux institutions?

Guide n°3 : Pratiquants :

- Rapide présentation : Quel type d'activités fais-tu le plus? Qu'est-ce que ça représente pour toi, dans ta vie?
- As-tu déjà collaboré ou participé à des événements organisés en collaboration avec des institutions? Pourquoi?
- Pour toi, c'est une bonne chose qu'une institution soit derrière une activité du genre de ce que tu fais? Derrière la culture hip-hop en général?
- A ton avis, pourquoi est-ce qu'elles font ça? Buts, objectifs, stratégies...
- Est-ce qu'il y a une certaine manière de la part des institutions d'encourager telle ou telle pratique? Dans la culture hip-hop en général? Pourquoi?
- Est-ce qu'il y a des débats à propos du rapport aux institutions dans ton activité? Dans le hip-hop? Où te positionnerais-tu dans ce débat?

Le hip hop et l'institution

A cause du manque d'implication des acteurs hip hop dans le développement de leur culture (pour approfondir leur pratique), la culture hip hop s'est développée seulement par le marché ou par des professionnels de la culture, de la jeunesse ou du social.

L'institution a un rôle à jouer dans l'accompagnement du développement du hip hop afin qu'il puisse rester fidèle à ses fondations, à sa culture.

Il est éthiquement incorrect d'institutionnaliser un marché puisant dans la culture hip hop, particulièrement dans la danse ou la musique, si la culture hip hop n'est pas pleinement reconnue de l'institution. Le développement d'une culture hip hop strictement commerciale enferme ses pratiquants et activistes dans un mode de pensée ultralibérale qui nuit à sa pleine reconnaissance en tant que phénomène culturel.

Cette dimension culturelle permet d'envisager les modes d'expression artistiques liés au hip hop dans toutes ses facettes. Elle mobilise donc de la part des institutions tout un ensemble de compétences et de moyens (la jeunesse, la culture, la politique urbaine et la vie associative) qui leur permettront d'ancrer cette culture encore jeune (ainsi que ses activistes) au cœur des évolutions sociétales de la société contemporaine française.

La culture hip hop ne peut s'appuyer sur un fonctionnement formalisé par ses activistes que dans la mesure où elle s'appuie sur le soutien et l'accompagnement des institutions.

Le hip hop : une culture désintéressée

Le hip hop représente l'unification de pratiques artistiques nées dans la rue. Ses formes artistiques ayant des esthétiques différentes se développent par la simple motivation et l'émulation de ses acteurs.

La culture même du hip hop s'éloigne ainsi de l'intéressement et de toute dimension professionnelle. Toutefois, il est légitime de vouloir gagner sa vie de sa passion. Il est donc important d'avoir conscience du fonctionnement désintéressé et non professionnel de la culture hip hop avant de penser sa professionnalisation.

C'est par le soutien et la promotion de la pratique, et de ses acteurs, que le hip hop se développe, et non par la simple mise en œuvre d'une diffusion culturelle qui fixe la séparation entre les pratiquants et les activistes hip hop.

Il n'est pas faux ou injuste de penser les actions et événements hip hop seulement par la diffusion culturelle. Seulement, ce point de vue amène à s'éloigner des fondements de cette culture pour la réduire à sa dimension événementielle et ainsi répondre à des questions de

rentabilité.

Nous concluons qu'un développement culturel hip hop cohérent ne peut se satisfaire de l'accompagnement pur et simple des pouvoirs publics. Il revient à ses acteurs et activistes de leur faire admettre la dimension d'ouverture du hip hop au public et à d'autres pratiques artistiques. Il s'agit avant tout d'une culture inclusive, qui puise dans le monde contemporain son inspiration, sa capacité d'indignation et son message d'humanité.

On parle souvent de la communauté hip hop... Comment la culture hip hop peut se situer dans la sphère publique en tant que communauté (au sens de "tribu" post-moderne) ?

Le hip hop est né au début des années 1980, à une époque marquée par l'exclusion sociale au Etats-Unis. Cette situation de précarité et d'atomisation du corps social a poussé les premiers activistes et artistes à définir puis populariser un mode alternatif d'expression et de rapport au monde pour lutter contre la désespérance, la violence et les phénomènes sociaux tragiques subies par des groupes sociaux précarisés.

La communauté hip hop issu de cette époque se définit elle-même par une référence éthique commune qui rassemble ses pratiquants (danseurs, graffeurs, djays et rappeurs) et le public (activiste) autour d'un mode de vie, de références et d'une appréhension particulière de la société contemporaine et du fait urbain.

Nous comprendrons que le «hip hop » est une culture éloignée de tout format et de tout cadre normatif tels qu'ils sont ordinairement envisagés dans les modes d'identification identitaire. Cette référence identitaire va définir la communauté hip hop en tant que culture populaire sur des valeurs partagées de toutes et de tous :

"Peace Unity Love & Havin' Fun !"

Résumé:

Sous l'appellation de « culture hip-hop » sont rassemblées plusieurs formes d'expressions artistiques partageant un ensemble de valeurs et de logiques d'action, au-delà de leurs fonctionnements propres : il s'agit du graffiti, du rap, du DJing et de la danse hip-hop. Ces pratiques, en France, ont très rapidement été l'objet de politiques publiques spécifiques, notamment dans les secteurs de la jeunesse et de la politique de la ville.

Compte tenu de l'engagement politique et social du milieu hip-hop, la rencontre avec ces institutions et le monde politique a parfois pu se révéler compliquée. Aujourd'hui relativement acceptées, ces actions publiques tendraient même plutôt à inscrire dans un processus d'institutionnalisation les acteurs et les structures du mouvement. Cette étude s'intéresse ainsi au cadre grenoblois, et aux relations entretenues entre culture hip-hop et institutions.

