

Culture en mouvement

« Rap is something
you do, Hip Hop is
something you live »

Axel Gossiaux



C.D.G.A.I.

Groupe & Société
Publication pédagogique d'éducation permanente

«Rap is something you do, Hip Hop is something you live»

Axel Gossiaux

Collection : *Culture en mouvement* - CDGAI 2018

Coordination et conception : Marie Anne Muyshondt

Design et mise en page : Alain Muyshondt

Éditeur responsable : CDGAI asbl, Parc Scientifique du Sart Tilman, Rue Bois St-Jean, n°9, 4102 Seraing, Belgique

ISBN : 978-2-39024-118-8

Le Centre de Dynamique des Groupes et d'Analyse Institutionnelle (C.D.G.A.I.)

Le C.D.G.A.I. est une A.S.B.L. pluraliste d'Education permanente reconnue et subsidiée par la Fédération Wallonie–Bruxelles et la Région wallonne. Il a été créé en 1972, au sein du Service de Psychologie Sociale de l'Université de Liège afin de promouvoir l'action, la formation et la pédagogie par le groupe ainsi que l'analyse scientifique des processus et des techniques d'animation de groupes.

En instituant un éventail de formations accessibles à tout.e adulte intéressé.e, son fondateur, Pierre De Visscher, entendait intégrer une approche originale, de niveau universitaire, à la vie sociale.

La dénomination choisie insiste sur trois dimensions :

- *Centre* : lieu de rassemblement et d'échange, pôle d'attraction.
- *Dynamique des groupes* : discipline scientifique et mode d'activités privilégiant l'action du groupe restreint, conçu comme une totalité dynamique, un champ de forces au sein duquel se produisent des phénomènes différents des processus psychologiques individuels.
- *Analyse institutionnelle* : souci d'appliquer l'analyse psychosociale aux processus institutionnels traversant les formations sociales : groupes et mouvements sociaux, collectivités, organisations.

Outre un *programme d'activités de formation* ayant lieu dans ses locaux dont une formation longue à l'animation de groupes, le C.D.G.A.I. *répond à des demandes* d'associations et d'organisations publiques et privées afin d'y effectuer interventions, animations, formations et accompagnements, dans et par l'action sur les groupes restreints. Il publie aussi des *livrets pédagogiques* liant « Groupe et Société ». Enfin, son *Centre de Ressources* met à disposition du public livres, revues et outils pédagogiques.

La convergence entre la démarche véhiculée par l'Education permanente et celle du C.D.G.A.I. est manifeste : contribuer à la formation du citoyen critique, actif et responsable en vue de forger une société plus juste, plus démocratique et plus solidaire.

A cette fin de changement social, dans les champs d'action développés, proposer des savoirs, ouvrir à la poursuite de la réflexion (principe de non-clôture), s'abstenir de dire à autrui ce qu'il doit penser, être ou faire (principe de non-substitution) sont, parmi d'autres, autant de ferments qui portent l'association.

Les publications pédagogiques

Dans cette perspective de science–action psycho-sociale, le C.D.G.A.I. invite des acteurs et actrices de terrain à prendre la plume et à exposer, transmettre et partager leurs expériences, perceptions et connaissances des réalités sociales qui sont les leurs ouvrant ainsi des pistes de réflexions à leurs propos.

Au public lecteur, les livrets pédagogiques ainsi conçus, dévoilent des pans de réalités sociales obscurs jusque–là, ou en élargissent la perception ou encore l'affinent en vue de stimuler et mobiliser la curiosité, la réflexion, l'esprit critique et l'action.

Chacune de nos quatre collections – *Travail en action*, *Culture en mouvement*, *Mobilisations sociales*, *Méthodologie* – en présentant des échanges de regards et de savoirs, a pour finalité de contribuer à poser les jalons d'une société plus humaine et plus reliante que celle qui domine actuellement.

La collection *Travail en action*

Champ hautement investi aussi bien au niveau sociétal qu'institutionnel, organisationnel, groupal et individuel, le travail, ou notre absence de travail, s'impose dans l'environnement comme une manière de nous définir, de structurer nos vies, notre temps, nos espaces.

Il peut être source d'emprisonnement mental et physique ou terrain propice à l'épanouissement et à l'émancipation.

Ces publications proposent une analyse critique du travail notamment sous le prisme de la souffrance qui peut en résulter. Tout en dénonçant des mécanismes structurels qui produisent cet état, elles convoquent également des grilles de lecture reposant sur l'expérience vécue ou perçue et enrichie de leurs connaissances, par des acteurs et actrices des secteurs sociaux, de la santé et de l'économie sociale, dans l'intention d'initier ou de renforcer des issues et des pistes possibles.

La collection *Culture en mouvement*

Coiffant ce monde inégalitaire et modélisé par des standards de production et de consommation de masse, émergent des initiatives individuelles, groupales ou collectives comme en témoignent les livrets de cette collection.

Identité et récit, narration, rencontres multiculturelles, problématique de la création culturelle, atelier d'écriture, identité en création, dimension politique de la musique, sentiment d'appartenance, slam, radios associatives, partenariats, graffiti et Street Art, Arts urbains, langues maternelles... sont autant de thèmes portés par des intervenants où affluent souvent,

en filigrane du texte, l'implication, l'investissement voire la passion qui les habitent.

Ces thèmes se révèlent comme étant autant d'exceptions qui bousculent et tentent de faire basculer les offres dictées par les lois du marché.

La collection *Mobilisations sociales*

Débusquer manipulations, assujettissements, aliénations, discriminations, déterminations, pressions sociales possibles : tel est notamment le propos des thèmes abordés par cette collection ; s'y côtoient des illustrations éclairantes de modes de fonctionnement qui semblent tellement évidents, aller de soi, que leur portée, leur effet, leur impact en deviennent invisibles à nos yeux.

Les regards avisés et critiques posés par les auteurs.es que ce soit relativement à l'emprise, l'engagement, le genre, le complot, la propagande, l'exclusion,... cherchent à déconstruire des schémas que nous avons tendance à véhiculer, bien malgré nous. Ils nous ouvrent à plus de clairvoyance, de lucidité, affûtent nos capacités de perception et d'analyse critique et revigorent notre élan dans l'action.

La collection *Méthodologie*

Les publications de cette collection abordent prioritairement les pratiques professionnelles d'animateurs et de formateurs de l'Education permanente.

En exposant leur approche et en précisant leurs avantages et leurs limites, les auteurs.es nous livrent là soit leur propre recherche exploratoire et créative et l'outil qui en jaillit, soit la synthèse de méthodes héritées dont ils usent, soit la découverte ou la redécouverte de principes et méthodes d'action innovantes sur lesquelles se fondent les mouvements alternatifs actuels.

Ce panel élargit notre connaissance et notre compréhension critique des pratiques ; il nous incite et nous convie à aller de l'avant !

Intentions de ce livret

Étant moi-même issu du hip-hop liégeois (*DJ, Beatmaker*, organisateur d'événements) et ayant décidé de consacrer ma recherche doctorale à la culture hip-hop, je voudrais participer au développement de son étude en Belgique. Ce livret s'inscrit dans cette dynamique et tente d'apporter un éclairage historique à propos de l'émergence de cette culture aux États-Unis d'Amérique. Celle-ci étant souvent sujette à moult *a priori*, idées reçues, raccourcis et stéréotypes, j'espère que ce livret permettra de saisir quelque peu les contextes historiques de l'apparition du hip-hop afin d'en promouvoir une vision que je crois plus authentique.

Partant, j'espère que ce livret pourra, autant que faire se peut, aider les lecteurs dans leur propre approche, compréhension et positionnement (professionnel ou non) autour de la culture, des imaginaires, des marchés et des arts du hip-hop.

Publics visés

Toute personne intéressée par la thématique, en particulier :

- les acteurs et actrices de la culture, de l'animation, de l'éducation, de l'enseignement, de la formation, du social, de l'accompagnement psychosocial, de l'encadrement institutionnel...
- les artistes, publics, acteurs et actrices de la production et de la diffusion artistique.

Table des matières

| | |
|---|----|
| Introduction | 11 |
| La trinité historique | 13 |
| La première <i>Block party</i> hip-hop | 15 |
| L'Universal Zulu Nation | 19 |
| <i>Rap Music</i> : entre urgence festive et chronique du ghetto | 23 |
| Un focus en deux dimensions | 29 |
| En guise de conclusion | 37 |
| Lexique | 39 |
| Notes | 42 |
| Bibliographie | 44 |



Introduction

Partie du sud du Bronx (New-York) au début des années 1970 pour devenir un phénomène culturel planétaire incontournable, la culture hip-hop semble encore mal comprise en dehors de ses praticiens et de ses publics. Au-delà des préjugés, stéréotypes et idées reçues auxquels elle a toujours été sujette, elle a essaimé dans une multitude d'États et de configurations sociétales diverses qui proposent dès lors tous leur histoire particulière du hip-hop.

Ainsi, si chacun peut avoir une idée plus ou moins « vraie » ou plus ou moins « fausse » de ce qu'il représente, les réflexions formulées dans ce livret s'articulent autour de questions comme : « qu'est-ce que le hip-hop ? », « pourquoi parle-t-on de culture hip-hop ? », « comment expliquer son succès international et sa mobilisation dans une multitude de marchés et secteurs économiques divers ? »

En interrogeant certains aspects et certaines dimensions de la culture hip-hop au regard de ces questionnements, ce livret propose donc un bref retour critique sur l'émergence de celui-ci aux États-Unis afin de pouvoir saisir les contextes socioculturel et politico-économique de sa constitution et de sa propagation.

La trinité historique

Si la légende retient souvent la date du 11 août 1973 comme « *Big Bang* » de la création du hip-hop, d'autres histoires avancent plutôt celle du 12 novembre 1974 comme fondatrice du mouvement et de la culture du hip-hop. C'est que ces dates correspondent toutes deux à des événements – impliquant deux de ses « pères fondateurs », deux de ses « trois rois » – dont l'importance planétaire d'un point de vue social, culturel, économique, politique, ne cesse de se voir confirmer au cours des années. Revenons quelques instants sur ces deux moments et ces deux parrains du mouvement : en 1973, l'organisation de la première *block party* (fête de quartier) hip-hop de DJ Kool Herc, et en 1974, le premier anniversaire de l'organisation Universal Zulu Nation fondée par Afrika Bambaataa. Le bien nommé Grandmaster Flash, troisième pièce de cette trinité fondatrice, sera également évoqué dans ce chapitre.

D'emblée, je voudrais préciser que le terme « hip-hop » désigne historiquement une expression culturelle, artistique et identitaire regroupant quatre éléments principaux qui connaîtront plus tard des parcours divergents : le rap (*emceeing* ou *MC-ing*), le *deejaying* ou *DJ-ing* (lui-même composé du *turntablism* et du *beatmaking*), la danse (*breakdance*) et le graffiti. Cependant, DJ Kool Herc lui-même insiste : « On parle des quatre éléments du hip-hop [...] À mon sens, il en existe bien davantage : la façon de marcher, la façon de parler, le look, la façon de communiquer. » (cit. d'après Chang, 2015, p. 8) Quoi qu'il en soit, quand cette culture « sortira du ghetto et qu'il faudra la rationaliser, la codifier, l'idéologiser, en fixer les principes », ces disciplines deviendront ses quatre éléments (Bertot, 2012, p. 15 ; Forman, 2010, p. 3).

Ainsi, si les mots « hip-hop » et « rap » peuvent aujourd'hui être utilisés comme des synonymes, insistons sur le fait qu'il est incorrect de les définir de la même façon. La confusion pourrait s'expliquer par le fait qu'après son succès massif et international, le rap, originellement une composante de la culture hip-hop, en viendra à désigner l'ensemble de cette dernière. En effet, quand la musique rap « deviendra viable commercialement, les rappeurs occuperont le devant de la scène, ils éclipsent les DJs [...] et le nom de leur discipline, par glissement sémantique, en viendra à désigner l'ensemble de la musique hip-hop. » (Bertot, 2012,

p. 11) À la fin des années 1980, le rap devient donc le principal vecteur de diffusion médiatique de la culture hip-hop, de son message et de son image.

La première *Block party* hip-hop

Je le disais, une légende raconte que le mouvement hip-hop serait né à la suite d'une *block party* organisée au mois d'août 1973 dans le Bronx. Ainsi, d'une certaine façon, c'est l'île de la Jamaïque qui lui proposa le prélude de sa constitution. En effet, s'il est connu que le reggae est l'un des « plus vieux parent du rap », l'histoire de Bob Marley et de la génération Roots peut être inscrite dans « le prélude à la génération hip-hop ». Car c'est notamment la culture *sound system* et le développement spécifique de celle-ci en Jamaïque qui permit à DJ Kool Herc de se positionner comme précurseur du hip-hop (Chang, 2015, p. 36 ; Bertot, 2012, p. 13). Le principe majeur que véhiculent les *sound systems*, ces systèmes de sonorisation mobiles qui constituèrent le premier terreau d'où la pratique du *deejaying* émergea, peut se résumer très simplement : organiser une soirée « bon marché » ou gratuite en diffusant de la musique, le plus souvent en plein air, sur une sono itinérante contrôlée par un ou plusieurs *DJ*. En Jamaïque, dans les années 1945-1960, dans un pays où seuls les riches et les touristes pouvaient s'offrir le luxe d'assister aux concerts et où l'électricité nécessaire à alimenter d'éventuelles radios et télévisions était très peu répandue, « [l']économie de la musique était concentrée autour de ces soirées très populaires », d'autant plus que les musiciens *live* se faisaient plus rares après la Seconde Guerre mondiale du fait de l'émigration vers les États-Unis ou le Royaume-Uni. À l'aube des années 1960, « chaque village, chaque quartier avait son *sound system*, qui cherchait à fidéliser ses clients. » (Blum, 2009, pp. 83-84 ; Chang, 2015, p. 45)

Clive Campbell, alias DJ Kool Herc, avait émigré de Kingston en Jamaïque vers New-York en 1967 pour s'installer dans la communauté jamaïcaine du Bronx. La puissance des *sound systems* s'étant emparée de lui dès sa plus tendre enfance, et voulant « fédérer le même genre d'enthousiasme », il avait rapidement troqué ses *skeuds* de reggae pour du funk après son arrivée chez l'Oncle Sam, avant de se faire une réputation de *DJ* « Kool Herc » dans son quartier du West Bronx en mixant dans des *house parties* (soirées privées) (Fernando Jr., 2000,

p. 81 ; Chang, 2015, p. 93). En 1973, Cindy Campbell, la sœur de Kool Herc, voulait se faire un peu d'argent pour financer sa rentrée scolaire et se démarquer de ses camarades « avec des vêtements qui ne ressemblent pas à ceux des autres, histoire d'être originale et jolie » (C. Campbell, cit. d'après Chang, 2015, p. 92). Pour maximiser sa marge bénéficiaire, Cindy décida donc d'organiser une fête en bas de son immeuble que son DJ Kool Herc de frère animerait. D'autant plus que celui-ci avait accès à un puissant *sound system* quasi neuf, le père Campbell ayant investi dans ce matériel pour enregistrer un groupe de Rhythm'n'Blues dont il était partenaire. Après un cycle intense de négociations avec son père et quelques rafistolages techniques sur le matériel, Cindy, Herc et leurs potes étaient prêts à foutre le feu. Et tout allait cramer ! Car l'énergie insufflée par Herc et son puissant *sound system* avait fini par s'emparer totalement de la foule venue participer à la *block party*. À l'heure de compter les bénéfices, une seule conclusion s'imposait pour Cindy et Herc : quelque chose de potentiellement grandiose avait émergé lors de cette fête, ce qui permettrait à Herc de lancer son propre *business* de *house* et *block parties* : « And that's how it strated, man ! » (Kool Herc, cit. d'après Chang, 2007, p. 70 ; 2015, pp. 92-96 ; Bertot, *op cit.*).

De soirée en soirée, la réputation de Herc et de son *crew* (équipe), The Herculoids ou The Herculords, ne cessait de croître, tout comme le public venu faire la fête à leurs événements. Car ainsi qu'en Jamaïque, les adolescents du Bronx ou de Harlem n'avaient pas les moyens de se payer les entrées des boîtes de nuit et se débrouillaient pour organiser leurs propres soirées. En important et popularisant la pratique jamaïcaine du *sound system*, Herc leur offrait un moyen très rentable de répondre à la demande et fit alors rapidement des émules. L'enthousiasme généré par les événements (en plein air ou en salle) de Herc était saisissant. Dans la foule, beaucoup venaient pour observer, scruter, analyser et étudier le style, l'approche, l'esprit, les mouvements et les chansons sélectionnées par celui qui se posait comme catalyseur du hip-hop balbutiant et qui allait très vite faire des adeptes et devenir un mythe du *hip-hop movement*. Dans la foule, beaucoup venaient également pour danser. Avec l'expérience des soirées, Herc remarqua que ces danseurs attendaient d'ailleurs des moments précis dans les chansons pour se jeter sur le dancefloor. Ces moments s'appelaient des *breaks* (ou *breakbeats*) et étaient constitués de solos de percussions et

de passages rythmiques purement instrumentaux de chansons funk ou d'autres genres musicaux. En réalité, le plus grand apport de Herc au hip-hop se situe peut-être dans cette découverte. Car pour permettre aux danseurs de s'exprimer plus longtemps sur ces *breaks*, pour leur offrir un véritable espace de création et de performance artistique, DJ Kool Herc expérimenta la « mise au point », ce qui est l'un des premiers mode de manipulation du vinyle jamais inventé ; une technique qu'il nomma « *Merry-Go-Round* » (« carrousel ») (George, 1998, pp. 26-27 ; Blum, 2009, pp. 126-128 ; Chang, 2015, pp. 105-108 ; Bertot, 2012, p. 385). En quelques mots, il s'agissait d'« allonger un break de cinq secondes en une boucle de cinq minutes de furie, réalisant ainsi artisanalement une version alternative [de ces passages rythmés instrumentaux qui tournaient en boucle] » (Chang, 2015, p. 108). Le public et les danseurs étaient de plus en plus nombreux et, ces derniers particulièrement, « voulaient constamment entendre break sur break » pour performer et perfectionner leurs figures, mouvements et chorégraphies acrobatiques (Kool Herc, cit. d'après Chang, *ibid.* ; Bertot, 2012, p. 14).

Ainsi, l'intensité maximale des fêtes de Herc était à trouver dans les cercles constitués par les danseurs venus spécialement pour profiter de l'espace d'expression que leur offrait le *merry-go-round* du DJ. « Herc les surnomma "break boys" ou, en raccourci, "B-Boys" [ou "B-Girls"]. » (Chang, 2015, p. 110) L'acte de naissance du *breakdance* ou *breaking*, la danse hip-hop, pouvait être officialisé : « Herc et les B-Boys étaient l'essence du mouvement hip-hop parce qu'ils vivaient ce style de vie. Leur façon de danser, de s'habiller, de marcher et de parler était unique, elle était à l'opposé de la plupart des artistes de disco et de leurs fans à cette époque, qui n'étaient pas en contact avec les rues urbaines de l'Amérique. » (Kurtis Blow, cit. d'après Blum, 2009, p. 127) L'innovation technique mise au point par Herc, qui consistait donc à user des *breaks* de diverses chansons aux styles multiples pour recréer une rythmique basse-batterie originale jouée en boucle (tout comme le principe du *riddim* dans le dub et les musiques jamaïcaines), permit, après celui du *breakdance*, l'avènement officiel du *beatmaking* et du rap enregistré dans l'univers tout neuf de ce jeune hip-hop en ébullition (Fernando Jr., 2000, pp. 82-83 ; Blum, 2009, pp. 9-10 ; Bertot, *op cit.*). En effet, avec le *merry-go-round*, c'est tout le squelette de la pratique du *sampling* qui fut pensé, pratique qui va très rapidement se généraliser à l'ensemble de la production

instrumentale du hip-hop pour permettre à ses artistes d'exercer leur art : «Avant, personne n'avait songé à jouer des disques comme il le faisait. Et tous ces trucs, vous les aviez chez vous, tous ces vieux disques de votre mère et de votre père. Dès que Herc s'est mis à jouer, tous les lascars se sont mis à faucher les disques de leur père et de leur mère.» (Jazzy Jay, cit. d'après Fernando Jr, 2000, p. 37).

L'Universal Zulu Nation

« Je me vois comme un architecte [...] avec le DJ Kool Herc et Grandmaster Flash, certains nous appellent la sainte trinité du hip-hop. » (Afrika Bambaataa, cit. d'après Cachin, 2007, p. 11) Afrika Bambaataa, un autre personnage mythique considéré comme « [l]e prédicateur de l'évangile des "quatre éléments" – le DJ-ing, le Mc-ing, la breakdance et l'écriture de graffiti », est principalement connu pour avoir fondé la première institution dédiée à l'organisation d'événements culturels hip-hop et à la promotion de la culture hip-hop à travers, notamment, diverses initiatives et actions sociales (Chang, 2015, pp. 120-121; Bertot, 2012, p. 17). En effet, en s'inspirant du guerrier zoulou Bambatha kaMancinza, qui mena une rébellion armée contre le gouvernement colonial britannique de la région du Natal (Afrique du Sud) en 1906, Afrika Bambaataa « se mit à construire sa propre nation zouloue, organisée comme un gang mais unifiée par la musique. » Le prototype de cette nation s'appela Bronx River Organization (ou The Organization), « [m]ais quand j'ai vu que le hip-hop montait en puissance avec Kool Herc et moi [...] j'ai décidé, après deux années d'existence, de changer l'Organization en Zulu Nation. » (cit. d'après Fernando Jr., 2000, pp. 36-37; Thompson, 2008; Piolet, 2015, pp. 307-309) On retiendra donc la date du 12 novembre 1973 comme le jour de la création de l'Universal Zulu Nation (UZN) par le « prophétique » Afrika Bambaataa. Un an plus tard jour pour jour, celui-ci décréta la naissance officielle du hip-hop (Universal Zulu Nation, 2016; George, 1998, p. 18; Orange, 2013).

Si la contribution de Herc à la fondation du hip-hop peut se comprendre principalement en termes musicaux, celle de Bam pourrait plus se comprendre en termes sociaux. En effet, à partir de la fin des années 1960, la situation économique du South Bronx se dégrada à un point tel que le taux de chômage des jeunes s'élevait à 60% et que le revenu moyen par habitant était inférieur à la moitié de celui de la moyenne nationale, sans compter la vague d'incendies criminels dont les compagnies d'assurances tiraient un maximum de profit. Des changements structurels en termes de politique fiscale couplés à un abandon des autorités publiques subsistantes complétaient ce désastre face auquel même le Président Carter et sa Secrétaire d'État

au Logement et au Développement urbain, Patricia R. Harris, semblaient se sentir impuissants. Une criminalité exacerbée émergea alors de ce chaos et l'escalade de violence entre les gangs atteint son point culminant autour des années 1970.

Le meurtre de Black Benjie, conseiller de la paix du gang des Ghetto Brothers (GB) qui s'interposa lors d'une rixe entre plusieurs bandes, faillit déclencher une vendetta sans précédent impliquant la plupart des gangs du Bronx. La balle était dans le camp de B. Melendez et C.A. Suarez, *leaders* des GB ; c'est la mère de Benjie qui les convainc d'œuvrer pour la paix : « Pas de vengeance. Benjie vivait pour la paix. » (cit. d'après Chang, 2015, p. 80) C'est donc dans cette voie, celle de la paix, que Melendez et Suarez décidèrent de ne pas faire feu et d'organiser une négociation au Bronx Boys Club, leur QG, le 8 décembre 1971. Ce rassemblement, sans précédent dans l'histoire des gangs du Bronx, réunit plus d'une vingtaine d'entre eux représentés par leurs présidents, vice-présidents, lieutenants et chefs de guerre, dont un jeune Black Spades qui se fera appeler Afrika Bambaataa. L'insistance des Ghetto Brothers sur la situation catastrophique dans laquelle tous les membres de ces gangs vivaient quotidiennement permit au rassemblement de prendre définitivement sa tournure pacifique. *Peace*. Ce seul mot devait être à l'ordre du jour, et il fallait sceller cette paix dans un traité : « Effectivement, nous ne sommes plus un gang. Nous sommes une organisation. Nous voulons aider les Portoricains et les Noirs à vivre dans un environnement meilleur. » (B. Melendez, cit. d'après Chang, 2015, p. 84) Des groupes de travail restreints furent alors mis en place pour discuter des points délicats du traité avant que les gangs n'aboutissent à un consensus sur la rédaction finale de celui-ci (George, *op cit.*; Chang, 2015, pp. 77-86).

Cet épisode de paix entre les gangs du Bronx impacta fortement Bam, qui était devenu un des *leaders* des BS après la conclusion du traité. Ainsi, fort d'une solide réputation acquise par ces faits d'armes militaires et musicaux, il entreprit un projet de réforme qu'il voulait étendre à tous les gangs et créa l'UZN à la fin de l'année 1973 : « Mon but était d'essayer de faire rentrer autant de gens que possible dans [l'UZN] pour faire cesser la violence. Alors j'ai fait le tour des différents secteurs, en disant à tout le monde de se joindre à nous et d'arrêter les bagarres. » (cit. d'après Chang, 2015, p. 134) En effet, parvenu à maturité au

moment culminant de la réorientation idéologico-stratégique du mouvement de lutte afro-américain à la fin des années 1960, réorientation cristallisée dans le débat intégrationnisme-séparatisme résumé dans le célèbre texte de Malcolm X, *The Ballot or the Bullet* (1964) («Le bulletin de vote ou la balle»), Bambaataa finit par être convaincu qu'il fallait transformer la culture de la violence des gangs en énergie positive à travers une sorte de révolution, de rébellion artistique et culturelle. À l'été 1975, la rumeur s'était répandue. L'idéologue élargit alors son influence au-delà de son cercle premier pour diffuser cette nouvelle énergie créatrice positive dans le Bronx à travers le hip-hop (Breitman, 2008, pp. 57-79; Fernando Jr, *op cit.*; Blondeau et Hanak, 2007, p. 18; Henderson, 1996, p. 311).

Afrika Bambaataa serait à la base de la fondation idéologique et philosophique de la culture hip-hop. Celle-ci «se voit donc théorisée comme une issue possible aux problèmes sociaux» et comme une tentative de «sublimation de la violence» des gangs, de détournement de cette force en une «agitation constructive et expressive» pour sortir cette jeunesse ghettoïsée et aliénée de la logique d'autodestruction dans laquelle elle s'enfonçait. Des antennes Zulu proliférèrent alors dans tout New-York pour diffuser le credo de Bam et de l'UZN, qui s'érigera rapidement en principes essentiels du mouvement: «Peace, Love, Unity and Having Fun». Autour de cette philosophie de pacification, *DJ*, danseurs, *MC* et graffeurs, avec leurs *crews* et publics respectifs, se rassemblaient pour former les nouvelles forces armées d'Afrika Bambaataa porteuses de l'espoir de toute une jeunesse défavorisée. Car en instituant l'UZN, Bam structura sa philosophie autour de la réunion des quatre éléments primaires du hip-hop, garantissant à celui-ci la spécificité et la reconnaissance de sa propre culture: «Coïncidant avec la disparition des gangs de rue au milieu des années 70, la Zulu Nation fédéra les énergies du hip-hop naissant [...] l'émulation au sein des différentes formes d'art de rue supplanta la violence qui avait autrefois régné.» (Lafargue de Grangeneuve, 2008, pp. 10-11; Lapiower, 1997, p. 264; Chang, 2015, pp. 139-142; Fernando Jr, 2000, p. 37-38)



Rap Music : entre urgence festive et chronique du ghetto

« J'ai vu ce molosse de plus d'un mètre quatre-vingt-dix avec ce sound-system incroyable, étroitement gardé. Des gens, âgés de genre quatre à quarante ans, qui prenaient complètement leur pied. Je me suis dit : La vache ! On aurait dit un super-héros sur ce podium, à jouer cette musique qui ne passait pas à la radio. J'ai adoré ce qu'il faisait et ce qu'il passait, et ça m'a donné envie de m'y mettre à mon tour. »
(Grandmaster Flash, cit. d'après Chang, 2015, p. 109)

C'est ainsi que Joseph Saddler, plus connu comme le « Grand Maître Flash », explique son sentiment après s'être rendu dans un parc de la Cedar Avenue, dans le Bronx, tout proche de là où Herc habitait, pour se faire sa propre opinion sur les rumeurs qui couraient à propos de ce *DJ* d'origine jamaïcaine et de son *sound system*.

D'une curiosité infinie pour le *deejaying* et ses méthodes, Saddler se définit à cette époque comme « un scientifique en quête perpétuelle ». Il « fouillait les voitures abandonnées pour récupérer autoradios et haut-parleurs. Il les rapportait dans sa chambre et tâchait de voir s'il pouvait les faire chanter de nouveau. » Lorsqu'il se rendait aux fêtes de Kool Herc,

« [i]l restait en arrière, aux aguets, et absorbait tout – le DJ, la foule, l'équipement, la musique. De retour dans sa chambre, armé de son tournevis, de son fer à souder et de sa curiosité insatiable, le gamin qui allait devenir Grandmaster Flash élaborait des théories sur la platine et la table de mixage, méditait sur la présentation de la fête, et essayait de découvrir comment élaborer une science [du *beatmaking*] et de l'animation des foules. » (d'après Chang, 2015, pp. 146, 147; Rose, 1994, p. 35)

C'est alors que Grandmaster Flash, équipé d'un casque et d'une petite table de mixage munie d'un commutateur d'écoute entre les deux platines reliées, solutionna les erreurs techniques du *merry-go-round* à la Herc et perfectionna celui-ci dans l'objectif de synchroniser ses *mixes* et ses *sets* à un niveau maximum d'exactitude. On comprend alors pourquoi on lui attribue un rôle essentiel dans le développement de la musique *breakbeat* et de

l'art du *mix* (Fernando Jr, 2000, 39; Robert, 2008, p. 206; Rose, 1994, pp. 52-54).

Pour créer et fidéliser son public, il se mit à mixer régulièrement dans les immeubles abandonnés du South Bronx et en d'autres lieux en plein air. Il réalisa alors que ses *sets* manquaient d'accompagnement vocal, il lui fallait des rappers, de véritables *Masters of Ceremony (MCs)*, pour capter l'attention totale de la foule et maintenir l'énergie à son plus haut niveau. Cette pratique avait déjà été popularisée par Herc qui branchait un micro sur son *sound system* et lançait lui-même à la foule des phrases et des harangues simples comme « *Say ho!* », « *Yes, yes, y'all, and ya don't stop!* » ou encore « *Throw your hands in the air and wave'em like you just don't care!* »¹⁰ Et quand le *mix* lui demandait plus d'attention, « Herc décida de mettre son copain Coke La Rock au micro, que beaucoup considèrent comme le premier MC américain, pour motiver les danseurs et donner au spectacle un côté plus live. Dans les parcs, en particulier, la voix était souvent nécessaire pour calmer les tensions qui pouvaient conduire à la violence. » Pour Flash, c'est un ex-Black Spades reconverti, Cowboy, qui allait tenir ce rôle. D'autres *MCs* habitués des fêtes de Flash se joignirent à l'équipe avant qu'en 1976, le premier groupe reconnu de rappers, The Furious Five, ne se crée : le *show* était complet. « Grandmaster Flash & The Furious Five lancèrent la vogue dans le Bronx, incitant beaucoup d'autres à prendre la plume pour se faire un nom et surpasser leur aînés. » Grâce à Flash, ce « DJ pionnier du rap », ce dernier était maintenant à l'avant de la scène, et il allait le rester (d'après Fernando Jr, 2000, pp. 41-42; Rose, 1994, pp. 54-57, 73; Chang, 2007, p. 113; 2015, pp. 143-149).

Si certains attribuent la naissance du rap au groupe The Last Poets avec la sortie de leur album éponyme en 1970, il convient toutefois de noter que « comme on l'entend à l'écoute des enregistrements, en 1970 les Last Poets étaient stylistiquement bien plus proches du genre qu'on appellera dans les années 2000 le slam ». Le style vocal des Last Poets s'apparente donc à une sorte de proto-rap où des poètes interprètent leurs écrits de façon rythmée sans que cela puisse être considéré comme de la musique rap à proprement parler. Car le rap est né avec le hip-hop : « rap et hip-hop sont liés à une musique historiquement issue d'une culture de piste de danse », qu'elle soit en intérieur ou en plein air (Blum, 2009, 128-131). Elle « trouve vraisemblablement

ses origines dans différentes formes d'expression originaires d'Afrique de l'Ouest. En se développant au sein du mouvement hip-hop [...], le rap a propagé à travers le monde une nouvelle forme de culture orale.» (*ibid.*, pp. 7-8; Béthune, 2003/1999).

À la fin des années 1970, au moment où l'on cherchait à savoir si le phénomène rap lancé par Flash et The Furious Five était financièrement viable, tous les producteurs et propriétaires de labels new-yorkais voulaient leur faire signer un contrat. Cependant, ce sont trois inconnus réunis par la co-proprétaire du label Sugar Hill Records, Sylvia Robinson, qui confirmèrent le potentiel économique du rap et du hip-hop. En effet, lorsque The Sugar Hill Gang, le nom de ce groupe tout fraîchement créé, sortit la chanson « *Rapper's Delight* » (1979), il « amena le rap sous les projecteurs commerciaux » et le single « déborda de la scène insulaire du hip-hop new-yorkais [...] et fit le tour du globe. » Tom Silverman, fondateur du *label* Tommy Boy, « n'avait jamais vu un phénomène pareil. » Juste avant les fêtes de Noël en 1979, il raconte avoir vu des camions livrer le *single* au format maxi vinyle 45 tours aux magasins de la Fulton Street à Brooklyn : « Ils ont dû faire circuler au moins deux millions de maxi 45 tours en un mois rien qu'à New-York. Je me suis dit : "Faut que je rentre dans ce business, c'est le pactole !" » (d'après Chang, 2015, p. 170; Rose, 1994, p. 56) À vrai dire, les membres du Sugar Hill n'étaient pas des rappeurs, mais des amateurs de rap, « ils étaient une création de studio et n'étaient jamais montés sur une scène avant que leur single ne devienne un tube radio. » Dès lors, « ça ne représentait ni ce qu'était un MC, ni le rap, ni le hip-hop. Ça ne montrait pas ce que c'était en réalité, mais pour le grand public et à l'échelle nationale, c'était, pour tous, la première impression de ce qu'était le hip-hop. » En effet, « "Rapper's Delight" était taillé sur mesure pour voyager, pour être parfaitement accessible à des gens qui n'avaient jamais entendu parler du rap, du hip-hop ou du Bronx », ce qui « métamorphosa la scène du jour au lendemain. » (d'après Fernando Jr, 2000, 43; Chang, 2015, p. 171; Rose, 1994, pp. 56-57)

Ce *single* fut une véritable révélation pour les premiers activistes hip-hop car aucun n'avait imaginé qu'il pourrait, comme le funk et le rock, se vendre et se répandre au-delà de New-York. Ce premier succès entraîna alors une vague de singles d'anthologie produits par des labels qui concourront à certifier l'existence du hip-hop comme genre musical à part entière. Néanmoins,

comme l'explique dans son autobiographie le rappeur français Akhenaton du groupe IAM, « [o]n n'en était pas encore au rap social, politique et contestataire, cette tendance-là ne devant apparaître qu'avec *The Message* [de Grandmaster Flash (1982)], et son clip tourné dans le Bronx – le tiers-monde à l'époque. » Avec *The Sugar Hill Gang*, « le message était plus basique, mais essentiel : fun, danse, positivité. Peace, Unity, Love and Havin'Fun, c'était le credo de la Zulu Nation d'Afrika Bambaataa ». Car, en effet, « [c]ette musique née dans le ghetto exprime une urgence festive salvatrice et contagieuse ; il s'agit de transcender la douleur, la misère, la souffrance et la violence par la musique, dans un esprit fun et d'émulation collective. » (Akhenaton et Mandel, 2010, p. 62)

Et c'est en 1982 que sortit *The Message*, le premier morceau rap d'ampleur nationale dénonçant les conditions de vie dans les ghettos des États-Unis. Grandmaster Flash & The Furious Five changent le hip-hop à tout jamais. Influencés par l'idéologie et l'activisme social de Bambaataa, ils feront emprunter au *rap* la voie du réalisme social à travers un message d'alerte et une posture de chroniqueur du ghetto pour décrire « le désespoir de la condition urbaine ». Au contraire de la chanson hédoniste et « naïve » qu'est *Rapper's Delight*, étendard majeur du *party rap movement*, *The Message*, instigateur du *socially-conscious rap movement*, propose une alternative toute réaliste au premier morceau à succès de l'histoire du hip-hop pour que, désormais, ce dernier ne se focalise plus uniquement sur l'urgence festive mais tienne quotidiennement le journal de la vie dans les ghettos (Fernando Jr, 2000, p. 52 ; Henderson, 1996, p. 311 ; Bertot, 2012, pp. 19, 20 ; Robert, 2008, p. 206 ; Engels, 2014, p. 66 ; Forman, 2010, p. 5 ; Lena, 2006, p. 487). Bref,

« c'était le rap le plus sinistre et le plus pessimiste qu'on eût jamais entendu. Et cette coloration répondait bien à un dégoût grandissant pour la politique reaganienne, point culminant de quinze ans de laissez-faire, et à un sentiment de désespérance qui ne semblait que s'approfondir. » (Chang, 2015, p. 228)

Évidemment, pour des raisons d'ordre pratique et dans le cadre de cet exercice, je ne peux pas prétendre à une narration complète de l'histoire du hip-hop jusqu'à aujourd'hui. J'ai donc focalisé le propos sur l'émergence de cette culture et nous nous sommes arrêtés dans les années 1980, lorsque le hip-hop commença à essaimer dans d'autres contrées que celle de l'Oncle Sam. Aussi,

pour raconter cette histoire, j'ai décidé de porter l'attention sur trois personnages incontournables du hip-hop dont le parcours fut déterminant pour sa constitution et sa fondation. Un nombre incalculable d'autres personnages connus ou reconnus, et au parcours tout aussi important pour l'émergence de la culture hip-hop, auraient pu être mentionnés. Je ne les oublie pas, *Big Up* et total respect à elles et eux !



Un focus en deux dimensions

Afin d'apporter certains éléments de réponses aux questions formulées en introduction de ce livret, j'ai choisi de nous focaliser sur deux « dimensions » du hip-hop, la dimension culturelle et la dimension économique. En effet, le choix de la structuration et de la présentation de ces deux dimensions au travers des catégories « culturelle » et « économique » me semble pertinent à des fins d'intelligibilité du propos et d'appropriation critique de celui-ci. Évidemment, ces « dimensions » que j'ai décidé de construire restent interdépendantes dans leur compréhension et sont sous-jacentes à ce que je viens de raconter.

Dimension culturelle

Dans son ouvrage canonique des études du hip-hop, *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America* (1994), Rose soutient qu'il résulte d'une tension entre les « fractures culturelles produites par l'oppression postindustrielle » et « les impératifs culturels de l'histoire, de l'identité et des communautés africaines-américaines et caribéennes. » En effet, il serait une expression culturelle cherchant à « négocier les expériences de la marginalisation et des opportunités brutalement tronquées » dans le cadre de ces référentiels culturels (1994, p. 21). Ainsi, le hip-hop est « sans ambiguïté un phénomène culturel afro-américain » qui prit forme, se manifesta et se structura dans un amalgame complexe d'influences sociales diversifiées (Forman, 2010, p. 3). Dès lors, bien que « montré du doigt pour ses connotations violentes et misogynes, il reste associé à une jeunesse urbaine africaine-américaine défavorisée. » (Martiniello et Lafleur, 2009, p. 104)

The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness, un ouvrage de Gilroy publié en 1993 qui « marque sans conteste un tournant important dans l'étude des diasporas, et plus généralement dans celle des identités issues de situations postcoloniales » (Chivallon, 2002, p. 51), permet d'approfondir l'analyse des assises culturelles du hip-hop dans la perspective de leur réception et de leur appropriation autour du monde. Pour le résumer en quelques mots, Gilroy soutient que la

musique « noire » est une « subculture » qui « apparaît souvent comme l'expression intuitive d'une essence raciale, alors qu'elle constitue, en réalité, un acquis historique élémentaire, issu d'un ensemble d'expressions culturelles et politiques qui porte sur le monde un regard critique, du point de vue de sa transformation émancipatrice. » (1993/2010, p.67) Ces expressions culturelles et politiques se seraient rencontrées à l'intérieur de l'« Atlantique noir », compris comme un espace de construction culturelle transnational porteur de dynamiques et de processus d'identifications culturelles résultant de mécanismes pouvant être trouvés dans « le mouvement, l'interconnexion [et] la mixité des références », comme pourrait en témoigner la socialité des populations diasporiques africaines-américaines. À l'image de l'Atlantique noir, il semble que la culture hip-hop s'inscrive dans « une perspective explicitement interculturelle et transnationale » qui participerait à expliquer pourquoi ce « puissant moyen d'expression des Noirs pauvres des villes états-uniennes [...] a suscité au niveau mondial un mouvement de jeunesse d'une importance considérable. » (1993/2010, p. 34, p. 59)

Car, en effet, lorsque cette culture devint incontournable dans le paysage culturel et médiatique de beaucoup de pays à partir des années 1990, des « groupes minoritaires, vivant dans des contextes très éloignés de la réalité des États-Unis, se sont intéressés à l'histoire et aux luttes noires américaines afin de prendre en main leurs propres conditions d'existence. » Cette dynamique d'appropriation de la construction d'un espace culturel sociohistorique par des « groupes géographiquement et culturellement éloignés des diasporas africaines dont [il] éman[e] » permettrait alors l'adaptation contextuelle et localisée, d'« une dimension performative et discursive hautement symbolique » nouvellement acquise dans ce processus (Djerrahian, 2010, pp.19-24). Ainsi, « la culture hip-hop offre un espace d'intégration et d'adaptation » à des jeunes et des moins jeunes de toutes origines ethniques et sociales dans des contextes divers et selon des objectifs divergents (Leblanc *et al.*, 2009, p. 9; Rose, 1994, pp. 2-5).

Une des clés de compréhension du succès du phénomène culturel global du hip-hop réside donc dans le symbolisme culturel et l'héritage politique dans lesquels ses pionniers, ses légendes et son *underground* décidèrent de l'inscrire. On perçoit alors mieux pourquoi « [f]aire du rap exige une situation

d'appartenance communautaire et implique une immersion culturelle.» D'une certaine façon, et pour aller plus loin encore, «[o]n ne s'implique donc pas dans le rap par un choix réfléchi, comme on déciderait d'adhérer à un mouvement politique, ou à une thèse philosophique, c'est lui qui vous colle à la peau.» Et ceci ne s'applique pas qu'à la musique rap, mais bien à l'ensemble des disciplines du hip-hop (Béthune, 2004, pp. 125-126). D'autant plus que certains comme Bambaataa cherchèrent et cherchent encore à inscrire le processus de réinvention culturelle constant qu'est le hip-hop dans une orientation philosophique dont la dynamique d'inclusion se veut la plus universelle possible. La charte de l'UZN, qui pose les principes de cette orientation sans en fixer les modalités, en témoigne : «plus régulatrice que dogmatique», elle «ne préjuge pas des méthodes à mettre en œuvre pour atteindre [...] les objectifs de paix, de justice et d'harmonie qu'elle se fixe». Non-violente, «la charte n'exclut pas, à titre de légitime défense, un éventuel recours à la force» (Béthune, 2004, p. 138 ; Piolet, 2015, p. 307).

Par ailleurs, dans un contexte où «toutes les sociétés humaines [sont] culturellement diversifiées, à des degrés divers, en fonction notamment de leur histoire migratoire et des particularités de leur processus de construction nationale» (Martiniello, 2011, p. 86), et que certains discours s'articulent autour d'un prétendu échec du multiculturalisme (Harris, 2013, p. 20), nous pensons que la culture hip-hop peut avoir une influence potentielle dans ces dynamiques de «diversité culturelle» et dans des processus de constructions identitaires. En effet, dans son ouvrage traitant du «multiculturalisme quotidien» chez les «jeunes», *Young People and Everyday Multiculturalism* (2013), Harris souligne que «la figure de la jeunesse peut être évoquée également et simultanément tant comme l'expression utopique que dystopique de l'évolution de la nation». Les jeunes représenteraient donc de «nouvelles formes d'identités culturelles mixées» et prendraient pour acquis le multiculturalisme quotidien des sociétés contemporaines (*op cit.*, pp. 22-26). En d'autres mots, le multiculturalisme est leur réalité, leur vécu et leur quotidien. Ils ne se posent donc pas la question de savoir si et/ou comment faudrait-il le gérer du point de vue de la collectivité. Bref, c'est juste du réel, à un point tel que l'on pourrait questionner la pertinence de qualifier cette réalité au moyen du terme «multiculturel» étant donné qu'il s'agit d'une norme qui s'impose normalement dans le quotidien des sociétés et des individus qui les composent.

Dès lors, dans des espaces, lieux, quartiers, villes et sociétés « multiculturelles », la pratique des arts du hip-hop pourrait générer des dynamiques de constructions identitaires et des formes d'agrégations sociales favorisant les interactions entre des personnes de toutes origines sociales, ethniques, nationales, religieuses, etc. (Harris, 2013, p. 37 ; Rose, 1994, pp. 34-41 ; Martiniello, 2015). Sans vouloir nier le fait que la pratique du hip-hop peut, comme toute autre chose, être vecteur de formes de replis, d'exclusions, de discriminations, etc., je crois profondément et défends ardemment cette réalité montrant qu'il peut être vecteur de multiculturalisme quotidien et proposer des formes d'inclusion culturelle universelle à toutes celles et ceux qui voudraient le pratiquer ou s'y intéresser. Et il me semble encore plus nécessaire d'insister sur ce point,

« [à] l'heure où l'on s'alarme – en particulier chez les jeunes – de la montée d'une passivité consumériste, conséquence d'un matérialisme avide où prévalent les valeurs individuelles, il est rassurant de constater que certains entendent activement livrer bataille sur le terrain spécifique de la culture. Affichant une volonté farouche de ne pas céder un pouce de terrain, fût-ce dans le cadre d'une expression délibérément provocante qui ne corresponde pas aux canons de la norme en vigueur, les rappeurs se sont rassemblés sous la bannière fédératrice d'une lutte pour la culture. » (Béthune, 2004, pp. 127-128)

Dimension économique

Il va sans dire que la culture hip-hop a permis et permet à certains de s'enrichir massivement en faisant correspondre les codes du mouvement et de ces pratiques artistiques à des règles élémentaires de marché. Je propose ici de présenter quelques éléments d'analyse relatifs à la compréhension de ce potentiel économique qu'offre le hip-hop pour une multitude de marchés et secteurs économiques divers. Évidemment, ces éléments sont non-exhaustifs et bien d'autres facteurs auraient pu être pris en compte. J'ai donc opéré une sélection à partir de ce que j'ai avancé dans ce qui précède.

J'ai brièvement expliqué plus haut que le hip-hop avait essaimé et avait été réceptionné partout dans le monde à travers ses assises et ses perspectives profondément interculturelles,

transnationales et inclusives. Des études ont pu montrer que sa commercialisation planétaire et son industrialisation massive pouvaient s'expliquer en partie dans la capacité de la performance rap, et des autres pratiques artistiques du hip-hop, à construire une forme de dénonciation spécifique s'élevant en expression artistique de résistance narrée et imagée (Engels, 2014; Charnas, 2010; Moore, 2007; Quinn, 2005). Ainsi, on pourrait résumer l'analyse en disant que la mondialisation de la culture hip-hop aurait « transformé l'image de la négritude, ainsi devenue un emblème de la modernité afro-américaine, de l'émancipation et de la richesse matérielle. » (Djerrahian, 2010, p. 19)

Aussi, si beaucoup partagent l'« idée communément admise selon laquelle la musique *rap* et le hip-hop seraient intrinsèquement porteurs d'une fonction de résistance politique et d'engagement contestataire. » (Aterianus-Owanga et Moulard, 2016, p. 7), je voudrais insister sur la non-pertinence de ce fantasme auquel certains voudraient restreindre la pratique du hip-hop. Car si l'on peut reprocher à une partie du rap et du hip-hop de se perdre dans certaines logiques commerciales, marchandes, consuméristes, *bling-bling*, etc., il convient toutefois de rappeler certains points qui nous semblent autoriser une meilleure compréhension de cette dynamique marchande qui, *in fine*, n'est que la traduction au sein de l'espace culturel hip-hop des injonctions capitalistes néo-libérales qui se sont répandues à l'ensemble des secteurs de la société. Bref, ne nous trompons pas de cible; d'une part, comme je viens de l'avancer, il me semble que les « dérives » du hip-hop ne sont qu'une traduction très explicite de l'évolution des sociétés contemporaines vers toujours plus de concurrence, plus de monétarisation, plus d'individualisme et plus de violence. D'autre part, il n'y a pas et il n'y aura jamais de « pureté originelle » au hip-hop, que ce soit pour le fond ou pour la forme. On comprend alors pourquoi Gilroy se demande « comment une forme exhibant et glorifiant sa propre malléabilité et son caractère transnational peut être considérée comme l'expression d'une essence africaine-américaine authentique. » (2010, p. 59; Pecqueux, 2009)

D'ailleurs, beaucoup établissent une distinction entre « rap conscient » et « rap commercial »... comme si les rappeurs « commerciaux » n'étaient pas « conscients » de ce qu'ils font, comme si les rappeurs « conscients » ne pouvaient pas devenir

« commerciaux », ne serait-ce que pour faire passer leur message. Ainsi, certains rappers ont pu adopter des postures et mobiliser des messages et référents politiques dans un objectif explicite premier et/ou exclusif d'enrichissement financier. En effet, Lapassade et Rousselot rappellent que « [n]ombreux sont les rap américains où est chantée l'élévation sociale du rappeur par le rap. La notoriété et l'enrichissement sont un sûr moyen de sortir du ghetto ou de la banlieue » (1990/1998, p. 109). Dans le même ordre d'idées, dans leur texte introductif au dossier « Polyphonies du rap » de la revue *Politique africaine* (2016), Aterianus-Owanga et Moulard expliquent que « [p]lusieurs articles de ce dossier exposent la façon dont, en vue de s'autonomiser des cadres de domination, les rappers jouent de leur célébrité dans une dynamique entrepreneuriale », ce qui peut amener certains acteurs du mouvement hip-hop « à faire levier sur les hiérarchies sociales, sur le plan individuel ou collectif ». Peu importe que les intérêts marchands servent à concevoir l'action politique ou que l'action politique sert à la rencontre des intérêts marchands, « [ces rappers] jouent de façon ouverte de leur faculté à relier différentes sphères et réseaux » à travers des « stratégies entrepreneuriales [...] contrebalancées par des enjeux de légitimité clivant la scène rap » (2016, pp. 20-22).

En réalité, comme l'explique Forman, certaines distinctions au sein du hip-hop ont émergé en s'articulant autour d'« orientations discursives et idéologiques différentes [dirigées] vers des perspectives et pratiques socioculturelles très variées ». Ainsi, pour schématiser l'analyse historique de ces distinctions, l'on pourrait dire que certaines « tensions » apparaissent entre l'art classique du hip-hop et son rapport commercial (Forman, 2010, p. 4). La manifestation la plus explicite de la cristallisation de ces tensions peut être trouvée dans une comparaison de deux productions considérées comme les deux premiers grands tubes à succès de l'histoire du hip-hop. En effet, d'une certaine façon, « [l]e rap est d'emblée défini doublement, par la succession [...] des deux premiers tubes : "Rapper's Delight" [...], puis "The Message" [...]; le plaisir gratuit de la rime et du rythme, puis la dénonciation des conditions de vie dans les quartiers délaissés » (Pecqueux, 2009, p. 92, pp. 9-10). Je pense donc que cette tension entre art et commerce et la prise en compte de cet équilibre dans l'analyse de l'une ou l'autre production et de l'un ou l'autre phénomène du hip-hop permet d'apporter un éclairage pertinent et plus crédible qu'une simple opposition binaire entre

le « bon », le « vrai » et le « mauvais », le « faux » hip-hop. Car il va sans dire que « la force culturelle du hip-hop, inscrite en son état embryonnaire au sein d'une pratique de résistance narrée et performée, a pris son essor pour devenir aujourd'hui un bien de consommation en demande accrue » (Djerrahian, 2010, p. 23). Et Freitas de préciser que « l'association entre art et commerce est un dualisme constitutif de la culture africaine-américaine depuis au moins la naissance du blues ». Il s'agirait en effet pour ces artistes « de revêtir un masque ou d'endosser un rôle dans un spectacle pour lequel un public a payé pour y assister. » (2011, p. 116) Bref, il s'agirait simplement de construire une offre qui réponde à une demande spécifique.



En guise de conclusion

Si le « hip-hop a largement été négligé par l'élite politique et sociale, qui a fermé les yeux sur [cette] subculture étant donné son image négative associée à la violence, aux drogues, au sous-développement social et à la misogynie » (Mertens *et al.*, 2013, p. 93), il a « gagné des pans entiers du monde social, dans lesquels [il] a désormais droit de cité » et il est bel et bien devenu « une référence commune pour de nombreux groupes sociaux, référence susceptible également d'être mobilisée dans des secteurs économiques très divers. » (Lafargue de Grangeneuve, 2008, p. 65) Le hip-hop est donc un objet social à part entière qu'il convient d'analyser et de prendre en compte à la juste valeur de ses fortes implications sociales et de sa capacité à influencer directement et explicitement les processus de socialisation de ses praticiens et de ses publics, notamment à travers la notion de multiculturalisme quotidien. Comme le rappe KRS-One, « Rap is something you do, Hip Hop is something you live. »

Ceci dit, « [c]omme tout phénomène esthétique, le rap prospère sur un terrain symbolique qui ne peut se réduire à l'expression des seuls rapports sociaux. » Il en va de même pour l'ensemble de la culture du hip-hop (Béthune, 2004, p. 22). Dès lors, je pense que la prise en considération des expériences esthétiques et artistiques propres au hip-hop autorise une compréhension bien plus « authentique » et bien moins « extérieure » de celui-ci, permettant, par là même, de s'affranchir de toutes sortes de clichés, stéréotypes et idées reçues qui lui collent à la peau. Ceci explique pourquoi j'ai essayé de nuancer cette prétendue opposition entre l'art classique du hip-hop et son rapport commercial. J'en profite d'ailleurs pour rappeler que l'objectif premier de la fameuse *block party* du mois d'août 1973 était strictement financier. Il s'agissait pour les Campbell d'enregistrer un maximum de bénéfices et c'est le succès de cet événement qui poussa DJ Kool Herc à lancer son *business* de *block parties* hip-hop et à faire des émules dans tout New-York. Il n'était pas à proprement parler question de faire de la politique ou du social. Pour répondre à la question « de quoi le hip-hop est-il le nom ? », je dirais donc qu'il s'agit avant tout – et avant de pouvoir être considéré comme un mouvement social, comme un moyen d'enrichissement financier ou comme les deux à la fois – d'un

art, d'un ensemble d'expressions et de formes artistiques ; un art de faire, un art de dire, un art de vivre ou encore un art de la critique. À chacun son hip-hop.

Peace!

Lexique

La culture hip-hop ayant développé son propre vocabulaire, le lexique ci-dessous reprend et définit l'argot qui n'a pas pu être expliqué dans le texte. Tous les mots définis ici n'appartiennent pas forcément au langage hip-hop et rap à proprement parler. Nous renvoyons le lecteur intéressé au dictionnaire en ligne du jargon des musiques « urbaines », l'*Urban Dictionary* :

<http://www.urbandictionary.com>

- **Beat** : compositions, productions instrumentales hip-hop. À l'origine, « pulsion fondamentale du groove – basse et batterie principalement. » (Fernando Jr, 2000, p. 389)
- **Beatboxing** : « sorte de scat moderne, qui consiste à sortir de sa bouche des sonorités inhumaines, des bruits normalement réservés aux machines et aux instruments de musique. Souvent présenté comme le cinquième élément de la culture hip-hop. » (Bertot, 2012, p. 384)
- **Beatmaker** : « littéralement «faiseur de beats». Les producteurs de musique rap. De véritables compositeurs et créateurs, révéérés comme des stars, pour les plus connus d'entre eux. » (Bertot, 2012, p 384)
- **Beatmaking** : littéralement « faire des beats », c.-à-d. réaliser et produire des compositions instrumentales hip-hop.
- **Bling-bling** : « tape à l'œil, clinquant. Le rap «bling-bling» est le rap matérialiste et nouveau riche. » (Bertot, 2012, p. 385).
- **Block party** : rassemblements festifs de quartiers ou fête de quartier : « Une fête organisée dans la rue, animée en plein air par un DJ qui branchait illégalement son matériel sur l'électricité de la ville. » Les block parties donnèrent naissance à la culture hip-hop dans les années 1970 (Djerrahian, 2010, 21 ; Bertot, 2012, p. 385).
- **Breakdance** ou **breaking** : « la danse hip-hop » (Bertot, 2012, p. 385).
- **Breaks** ou **breakbeats** : « solos de percussions fréquents sur les disques funk. Joués en boucle, ils ont constitué la base de la musique hip-hop. » (Bertot, 2012, p. 385) « «Break» : casse,

rupture. Partie strictement instrumentale [...] d'un morceau de funk, r&b, etc., qui, une fois échantillonnée et mise en boucle, se transforme en beat hip-hop.» (Fernando Jr, 2000, p. 390)
« Les breakbeats ont été les premiers éléments échantillonnés par le hip-hop, notamment ceux des titres de James Brown.» (Miclet, 2018, p. 245)

- **Crew** : « équipe, bande, posse » (Fernando Jr, 2000, p. 390).
- **Deejaying** ou **DJing** : « l'art et les techniques du DJ » (Bertot, 2012, p. 387).
- **DJ** ou **Deejay** : « disc jockey. À l'origine, celui qui passe les disques dans les fêtes et les boîtes de nuit. Avec l'émergence du hip-hop et des musiques électroniques, et la sophistication des techniques de mixage, il est devenu un musicien à part entière. À noter qu'en Jamaïque, DJ n'a pas le même sens qu'ailleurs : il s'agit en fait du MC. » (Bertot, 2012, p. 387).
- **Dirty Dozens** : « jeu rituel chez les adolescents noirs des classes populaires. Joute verbale durant lesquelles ils s'insultent et insultent leur famille (cf. motherfucker [ou « nique ta mère »]), afin de prouver leur art du verbe. » (Fernando Jr, 2000, p. 391)
- **Dub** : À l'origine, « pratique jamaïcaine apparue dès 1967 : le recyclage de rythmiques existantes, remixées sans la voix du chanteur », il s'agissait d'une « approche du recyclage des rythmiques – qui pouvaient servir pour plusieurs morceaux différents et donc réduire les coûts de production ». Ces variations de morceaux existants étaient initialement destinés aux organisateurs de sound systems (Blum, 2009, p. 87).
- **Emceeing** ou **MCing** : « l'art du MC » (Bertot, 2012, p. 388).
- **Graffiti** : « abréviation de graffiti. La partie graphique de la culture hip-hop. Fresque peintes à la bombe sur des murs. » (Bertot, 2012, p. 390)
- **MC** ou **Emcee** : « le « Maître des Cérémonies ». À l'origine, l'animateur des « block parties ». À force de redoubler d'éloquence au micro, de jouer des sons, des rimes et de sa voix, il est devenu progressivement un véritable interprète. Synonyme de rappeur (voir aussi « toaster »). » (Bertot, 2012, p. 391)

- **Merry-Go-Round** : technique de manipulation du vinyle, inventée par DJ Kool, appartenant à la discipline du *deejaying*. Herc choisissait d'abord un *break* sur un disque et se procurait deux exemplaires de ce disque. Il sélectionnait ensuite le début et la fin du *break* à jouer, et, arrivé à la fin de ce *break*, il jouait le second exemplaire du vinyle au début du même *break* tout en faisant tourner le premier vinyle en sens inverse pour revenir au même point de départ, afin de le relancer lorsque le second exemplaire du disque atteindrait la fin choisie du *break* en question, et ainsi de suite. Bref, il s'agit pour le *DJ* de synchroniser, de « caler », correctement ces passages rythmés et instrumentaux pour qu'ils tournent en boucle.
- **Riddim** : «Le rythme, en patois (langue populaire jamaïcaine).» (Fernando Jr, 2000, p. 393)
- **Sample** : «un échantillon musical [instrumental ou vocal], issu d'un enregistrement antérieur, recyclé dans le cadre d'une nouvelle composition.» (Bertot, 2012, p. 394) À titre d'exemples, les compositeurs de la chanson *Rapper's Delight* ont samplé la boucle disco funk du tube *Good Times* du groupe Chic. Un autre sample connu est celui utilisé par Dr. Dre dans le titre *What's the Difference* (1999) qui provient de la chanson *Parce que tu crois* de Charles Aznavour (1966).
- **Sampler** : «machine permettant d'isoler et d'utiliser des samples [en les découpant, en en modifiant la vitesse, en les mélangeant, en y ajoutant un quelconque effet sonore]. Échantillonneur en français.» (Bertot, 2012, p. 394)
- **Sampling** : «technique d'utilisation des samples. Échantillonnage en français.» (Bertot, 2012, p. 395)
- **Skeud** : verlan argotique de «disque».
- **Turntablism** : «l'art et les techniques des DJ virtuoses. De l'anglais «turntable», platine. Le terme «platinisme» est parfois employé en français.» (Bertot, 2012, p. 396)

Notes

1. Je précise avoir développé certains éléments repris ici dans le cadre de mon mémoire («Quelle est la dimension politique de la culture hip-hop durant les années Obama?», 2016, disponible en ligne).
2. L'étymologie du mot «rap» provient du verbe anglais «*to rap*» qui signifie à l'origine «taper» ou «frapper» (à une porte par exemple). À ne pas confondre avec le verbe anglais «*to rape*» qui signifie «violer».
3. Si nous allons tout de suite revenir sur ces disciplines artistiques, précisons, à propos du *DJing*, c'est-à-dire les performances du DJ, que le *turntablism* désigne l'art de manipuler les disques et les platines vinyles comme des instruments à part entière. Le *beatmaking*, lui, regroupe les compositeurs, musiciens, producteurs et autres *beatmakers* en charge de de l'aspect instrumental, de la composition, du mixage et de l'arrangement d'un morceau hip hop. Notons qu'une cinquième discipline artistique peut s'ajouter aux quatre principales. Il s'agit du *beatboxing*, que l'on pourrait considérer comme un mélange entre *MCing* et *beatmaking* dans la mesure où cette pratique consiste à créer de la musique uniquement avec sa bouche, cette dernière se transformant alors en véritable boîte à musique.
4. Cette expression désigne la première génération de Jamaïcains ayant atteint la majorité après l'indépendance du Royaume-Uni en 1962. Dans un contexte de crise nationale, notons que «le reggae diffusa [...] les idées du mouvement rebelle rastafari [qui] devint ainsi, dans les années 1970, le principal vecteur de contestation et de protestation en Jamaïque.» (Blum, 2009, p. 39; Chang, 2015, pp. 34-36)
5. «Et c'est parti comme ça!» (cit. d'après Chang, 2015, p. 95)
6. On peut également désigner ces danseurs par le terme «*breaker*». Relevons que le terme «*b-boy/b-girl*» «peut désigner, par extension, les fans de culture et de musique hip-hop.» (Bertot, 2012, 385)
7. Le dictionnaire Larousse définit le terme «mix» comme un «assemblage de différents morceaux de musique et/ou effets sonores réalisés par un DJ avec une fluidité rythmique et tonale.» (cf. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/mix/186920?q=mix#10928382>) Le terme «set» peut être employé comme un synonyme de mix (voir aussi «DJ mix» ou «DJ set»).
8. Comme le disque *The Adventures of Grandmaster Flash on the Wheels of Steel* (Sugar Hill, 1981) peut en attester.
9. Prononcé : 'em.'si. Le terme peut aussi s'écrire de la façon suivante : emcee/s.
10. Traduction : «Dites ho!», «Oui, oui, vous tous, vous arrêtez pas!», «Levez les mains en l'air et agitez-les comme vous le sentez!» (cit. d'après Fernando Jr, 2000, p. 41) Remarquons que la pratique du «*toasting*», consistant à parler sur de la musique enregistrée, était largement répandue parmi les DJ jamaïcains et témoigne encore de l'influence directe des musiques jamaïcaines dans l'émergence de certaines disciplines artistiques du hip-hop (Fernando Jr, 2000, p. 68, 395; Blum, 2009, pp. 7-14). En effet, un

« *toaster* » peut être défini de la manière suivante : « en Jamaïque, personne chargée d'animer les sound systems, par ses paroles chanté-parlé et ses onomatopées. Pour beaucoup, le véritable ancêtre du rappeur. Également appelé Deejay. » (Bertot, 2012, p. 396)

11. Ce label discographique indépendant a été fondé en 1981 par le *DJ* et journaliste musical Tom Silverman. Il a édité beaucoup de morceaux et d'albums d'anthologie, comme *Planet Rock* d'Afrika Bambaataa & The Soulsonic Force (1982), *3 Feet High and Rising* (1989), le premier album studio du groupe De La Soul, *All Hail the Queen* (1989), le premier album studio de la rappeuse Queen Latifah ou encore *19 Naughty III* (1993), le troisième album studio du groupe Naughty by Nature contenant le tube planétaire *Hip Hop Hooray*.
12. Mouvement du rap festif.
13. Mouvement du rap engagé.
14. Ceci explique aussi la place plus restreinte que j'ai décidé de leur accorder dans cette seconde partie du livret par rapport à sa première partie.
15. [Traduction, comme pour les autres citations de sources anglophones traduites en français dans ce livret]
16. À la base, la diversité culturelle relève d'une simple observation. En effet, elle désigne, sans aucun jugement de valeur, la diversité des cultures dans un espace donné. Il n'y a donc pas lieu d'être « pour » ou « contre » la diversité culturelle.
17. La catégorisation « rap conscient » peut faire sens pour certains artistes hip-hop, lorsqu'elle est située dans sa perspective historique et, partant, plutôt employée comme un synonyme de rap engagé (*socially-conscious rap*).
18. « Le rap est quelque chose que tu fais, le Hip Hop est quelque chose que tu vis. », KRS-One, (2004), *Hip Hop VS Rap* [1993], D.I.G.I.T.A.L., Cleopatra.

Bibliographie

Ouvrages

- Akhenaton et Mandel Eric, (2010), *La Face B*, Paris, Don Quichotte, Seuil.
- Bertot Sylvain, (2012), *Rap, Hip Hop. Trente années en 150 albums, de Kurtis Blow à Odd Future*, Marseille, Le Mot et le Reste.
- Béthune Christian, (1999/2003), *Le rap: une esthétique hors la loi*, Paris, Autrement.
- Béthune Christian, (2004), *Pour une esthétique du rap*, Paris, Klincksieck.
- Blondeau Thomas, Hanak Fred, (2007), *Combat rap. 25 ans de hip-hop / Entretiens*, Bègles, Le Castor Astral.
- Blum Bruno, (2009), *Le rap est né en Jamaïque*, Bègles, Le Castor Astral.
- Breitman George, (2008), *Malcolm X. Le pouvoir noir*, Paris, La Découverte.
- Cachin Olivier, (2007), *Le dictionnaire du rap*, Paris, Scali.
- Chang Jeff, (2015), *Can't Stop Won't Stop. Une histoire de la génération hip-hop*, Paris, Allia.
- Chang Jeff, (2005/2007), *Can't Stop Won't Stop. A History of the Hip Hop Generation*, Londres, Ebury Press.
- Charnas Dan, (2010), *The Big Payback: The History of the Business of Hip-Hop*, New American Library.
- Fernando Jr., S. H., (1992/2000), *The New Beats: culture et attitude du hip-hop*, Paris, Kargo.
- Forman Murray, (1997/2002), *The Hood Comes First: Race, Space and Place in Rap Music and Hip-Hop*, Middletown (CT), Wesleyan University Press.
- George Nelson, (1998), *Hip Hop America*, Londres, Penguin Books.
- Gilroy Paul, (1993/2010), *L'Atlantique noir : Modernité et double conscience*, Paris, Éditions Amsterdam.
- Harris Anita, (2013), *Young People and Everyday Multiculturalism*, Abingdon-Thames, Routledge.
- Lafargue de Grangeneuve Loïc, (2008), *Politique du hip-hop. Action publique et cultures urbaines*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail.
- Lapassade George, Rousselot Philippe, (1990/1998), *Le rap ou la fureur de dire*, Paris, Loris Talmart.

- Lapiower Alain, (1997), *Total respect. La génération hip-hop en Belgique*, Bruxelles, Fondation Jacques Gueux – Vie Ouvrière.
- Martiniello Marco, (2011), *La démocratie multiculturelle. Citoyenneté, diversité et justice sociale*, Paris, Presses de Science Po, coll. « Bibliothèque du citoyen ».
- Miclet Brice, (2018), *Sample! Aux origines du son hip-hop*, Marseille, Le Mot et le Reste.
- Pecqueux Anthony, (2009), *Le Rap*, Paris, Le Cavalier Bleu.
- Piolet Vincent, (2015), *Regarde ta jeunesse dans les yeux. Naissance du hip-hop français*, Marseille, Le Mot et le Reste.
- Quinn Eithne, (2008), *Nuthin' but a "G" thang: The Culture and Commerce of Gangsta Rap*, New-York, Columbia University Press.
- Robert Philippe, (2008), *Great Black Music. Un parcours en 110 albums essentiels*, Marseille, Le mot et le reste.
- Rose Tricia, (1994), *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Middletown (CT), Wesleyan University Press.

Articles

- Aterianus-Owanga Alice, Moulard Sophie, (2016), Cherchez le politique... Polyphonies, agencéité et stratégies du rap en Afrique, « Polyphonies du rap », Politique africaine, n°141.
- Chivallon Christine, (2002), La diaspora noire des Amériques. Réflexions sur le modèle de l'hybridité de Paul Gilroy, L'Homme, n°161.
- Djerrahian Gabriella, (2010), Éléments d'une négritude mondialisée: le hip-hop et la conscience raciale chez de jeunes israéliens d'origine éthiopienne, Cahiers de recherche sociologique, n°49.
- Engels Dustin, (2014), Baadassss Gangstas: The Parallel Influences, Characteristics and Criticisms of the Blaxploitation Cinema and Gangsta Rap Movements, The Journal of Hip Hop Studies, vol. 1, Issue 1.
- Forman Murray, (2010), Conscious Hip-Hop, Change, and the Obama Era, *American Studies Journal*, n°54, 2010, pp. 3-14.
- Freitas Franck, (2011), « Blackness à la demande ». Production narrative de l'"authenticité raciale" dans l'industrie du rap américain, *Volume!*, n°8-2, 2011, pp. 93-121.
- Gossiaux Axel Mudahemuka, (2016), Quelle est la dimension politique de la culture hip-hop durant les années Obama ?, *Mémoire de master en sciences politiques*, sous la direction de Jérôme Jamin, Université de Liège, disponible à l'adresse suivante : <https://matheo.uliege.be/handle/2268.2/1677> (consultée en octobre 2018).

- Henderson Errol A., (1996), Black Nationalism and Rap Music, *Journal of Black Studies*, Vol. 26, n°3, pp. 308-339.
- Leblanc Marie Nathalie, Boudreault-Fournier Alexandrine et Djerrahian Gabriella, Les jeunes et la marginalisation à Montréal: la culture hip-hop francophone et les enjeux de l'intégration, *Diversité urbaine*, Vol. 7, n°1, 2007, pp. 9-29.
- Lena Jennifer C., (2006), Social Context and Musical Content of Rap Music, 1979-1995, *Social Forces*, vol. 85, n°1, pp. 479-495.
- Martiniello Marco, (2015), Ethnicité et classes sociales. La diversification de la diversité à Liège par la musique et le sport, in Brahy Rachel et Dumont Elisabeth (dir.), *Dialogues sur la diversité*, Liège, Presses Universitaires de Liège, pp. 185-199.
- Martiniello Marco et Lafleur Jean-Michel, (2009), Musiques, musiciens et participation électorale des citoyens issus de l'immigration. Le cas des élections présidentielles américaines de 2008, *Revue européenne des migrations internationales*, Vol. 25, n°2, pp. 101-118.
- Mertens Jamina, Goedertier Wouter, Goddeeris Idesbald et (de) Brabanter Dominique, (2013), A New Floor for the Silenced? Congolese Hip-Hop in Belgium, *Social Transformations*, vol. 1, n°1, pp. 87-113.
- Moore Mike, (2007), The Economics of Cultural Legitimacy in Hip Hop's Counterpublic Space, *Gnovis Journal*, vol. 8, n°1, pp. 7-23.
- Orange Karim, (2017), Afrika Bambaataa: The History of The Universal Zulu Nation, Hip-Hop, Culture and Electro Funk, *Huffington Post*, 2017, disponible à l'adresse suivante: https://www.huffingtonpost.com/karim-orange/afrika-bambaataa-the-hist_b_4214189.html (consultée en octobre 2018).
- Thompson P. S., (2008), Bhambatha and the Zulu Rebellion, *The Journal of Natal and Zulu History*, n°26, pp. 32-59.
- Zulu Nation, (2016), *Universal Zulu Nation*, disponible à l'adresse suivante: <http://new.zulunation.com> (consultée en octobre 2018).

Discographie

- Afrika Bambaataa & The Soulsonic Force, (1982), *Planet Rock*, Tommy Boy.
- Akhenaton, (1996), *La face B*, Métèque et mat, Delabel.
- Aznavour Charles, (1966), *Parce que tu crois*, La bohème, Barclay.
- Bob Marley & The Wailers, (1970), *Soul Rebels*, Trojan.
- Chic, (1979), *Good Times*, Risqué, Atlantic.
- De La Soul, (1989), *3 Feet High and Rising*, Tommy Boy.
- Dr. Dre, (1999), *What's the Difference (featuring Xzibit and Eminem)*, 2001, Aftermath/Interscope.

- Grandmaster Flash, (1981), *The Adventures of Grandmaster Flash on the Wheels of Steel*, Sugar Hill.
- Grandmaster Flash & The Furious Five, (1982), *The Message*, The Message, Sugar Hill.
- KRS-ONE, (2004), *Hip Hop VS Rap [1993]*, D.I.G.I.T.A.L., Cleopatra Records.
- Kurtis Blow, (1980), *The Breaks*, Kurtis Blow, Mercury.
- Naughty By Nature, (1993), *19 Naughty III*, Tommy Boy.
- Queen Latifah, (1989), *All Hail the Queen*, Tommy Boy.
- Terminator X featuring DJ Kool Herc, (1994), *Herc's Message*, Super Bad, Rush Associated Labels.
- The Lasts Poets, (1970), *The Last Poets*, Douglas.
- The Sugar Hill Gang, (1979), *Rapper's Delight*, Sugar Hill.

Intéressé.e par :

- d'autres publications ?
- des ateliers ?
- des formations ?
- des interventions ?
- des accompagnements ?

**Centre de Dynamique
des Groupes et d'Analyse
Institutionnelle ASBL**

→ Parc Scientifique du Sart Tilman
Rue Bois Saint-Jean, 9
B-4102 Seraing
Belgique

www.cdgai.be

+32 (0)4 366 06 63

info@cdgai.be

«Rap is something you do, Hip Hop is something you live»

«Qu'est-ce que le hip-hop?», «pourquoi parle-t-on de culture hip-hop?», «comment expliquer son succès international et sa mobilisation dans une multitude de marchés et secteurs économiques divers?» Voici quelques-unes des réflexions ayant guidé la rédaction de ce livret pédagogique consacré aux origines de la culture hip-hop, phénomène culturel global majeur de ces trente dernières années. En effet, en interrogeant la culture hip-hop au regard de ces questionnements, il s'agit de proposer un bref retour critique sur l'émergence de celle-ci afin de pouvoir la comprendre au-delà des préjugés et stéréotypes auxquels elle a toujours été sujette.



*Ce livret est un outil d'éducation permanente réalisé
avec le soutien du Ministère de la Fédération Wallonie-Bruxelles.*

