



Rap français et sexisme :

Étude d'une misogynie intériorisée et entretenue

Pierre MOULINEUF

Mémoire de 4^e année

Séminaire Théories de la Démocratie

Sous la direction de Vincent Valentin

2020/2021

Remerciements

Je souhaiterais ici exprimer mes sincères remerciements à Monsieur Vincent VALENTIN, directeur de ce mémoire et responsable du séminaire Théories de la Démocratie. Il me semble important de souligner sa bienveillance et son implication dans mon sujet de recherche, sans oublier la pertinence des séances hebdomadaires organisées conjointement avec Monsieur Didier MINEUR. Le sujet traité par ce travail me tenait à cœur, et leurs précieux conseils m'ont permis de l'aborder de manière plus dense et organisée.

Je tiens ensuite à remercier chacun de mes camarades du séminaire Théories de la Démocraties ; Marie AYRAL, LUCAS BELAUNDE, Maude BOURGALET, Matthieu COLET et Marie NEVEUX. La justesse de leurs contributions et leurs encouragements ont permis l'élaboration de ce travail. Ce travail restera associé à la bonne humeur d'un groupe basé sur l'entraide et l'absence de jugement.

Je veux ici également souligner l'important soutien de mes proches ainsi que leur franchise face à mes divers questionnements. Enfin, je souhaite rendre hommage à l'équipe du média rap *Moggopoly* avec laquelle j'ai l'honneur de travailler bénévolement depuis maintenant une année. Outre la richesse des échanges avec mes collègues, cette expérience m'a permis de découvrir certains aspects de l'industrie musicale que j'ignorais et qui illustrent de manière concrète les problématiques posées par ce travail.

Merci à toutes et à tous.

Sommaire

REMERCIEMENTS	2
SOMMAIRE	3
INTRODUCTION.....	4
 PARTIE I : L'IDÉAL VIRIL DANS LE RAP FRANCOPHONE, CONSÉQUENCE D'UN CROISEMENT ENTRE HÉRITAGE VIRIARCAL ET DÉTERMINISMES SOCIAUX.....	 15
CHAPITRE 1 : LA PRÉPONDÉRANCE DU MASCULIN : HÉRITAGE DE LA CONSTRUCTION BINAIRE ET MISOGYNE DE LA SOCIÉTÉ	16
CHAPITRE 2 : PERPÉTUER UNE POSTURE VIRILE DE SOI-MÊME : UNE AFFAIRE DE MILIEU SOCIAL	20
CHAPITRE 3 : AUTHENTIFIER SA VIRILITÉ AUPRES DES PAIRS : LE POIDS DU « COMPLEXE VIRIL ».....	26
 PARTIE II : LE TRAITEMENT DU FÉMININ DANS LE RAP : EFFACER, ENCADRER ET SOUMETTRE	 34
CHAPITRE 1 : LE RAP, MIROIR D'UNE SOCIÉTÉ FONDÉE SUR LA MARGINALISATION DES FEMMES.....	35
CHAPITRE 2 : LE RAP ET L'ASSIGNATION DE LA FEMME A CERTAINES POSITIONS INVARIABLES ET CONTROLÉES	41
CHAPITRE 3 : UN REGARD MASCULIN PARADOXAL FACE AUX COMPORTEMENTS SEXUELS DES FEMMES	47
 PARTIE III : LA DIMENSION INDUSTRIELLE DU RAP, ÉTUDE DU MARCHÉ DU TRAVAIL ET DES MÉDIAS COMME AGENTS REPRODUCTEURS DU SEXISME	 52
CHAPITRE 1 : ÉVOLUER DANS L'INDUSTRIE DU RAP EN TANT QUE FEMME : LA RÉALITÉ D'UN « CIEL DE PLOMB »	53
CHAPITRE 2 : LA BANALISATION D'UN TRAITEMENT MÉDIATIQUE DIFFÉRENCIÉ ENTRE HOMMES ET FEMMES	56
 CONCLUSION	 60
SOURCES	61

Introduction

« On entend souvent dire que le rap est un milieu réservé aux hommes et que les femmes n'y sont que des figurantes »¹.

Présentée par le journaliste spécialisé Fif Tobossi (*Booska-P, Mouv'*), la série « *Les Femmes du Rap* » a pour objectif de présenter au public le quotidien professionnel des femmes qui travaillent dans ce milieu artistique. Selon les épisodes, on y voit certaines dévoiler les coulisses de leur rôle de manageuse, quand d'autres présentent leur poste d'intervieweuse ou d'attachée de presse auprès d'artistes en promotion. Ces courtes vidéos n'ont toutefois pas pour seul but de faire un panorama des métiers qui composent l'industrie du rap : elles aspirent davantage à mettre en avant les contributions diverses et variées des femmes dans le fonctionnement de cette musique. Plus encore, il s'agit ici de souligner la place minoritaire que prennent les femmes dans ce milieu professionnel car comme le souligne Narjes Bahhar, reporter, animatrice et responsable éditoriale chez Deezer France, « *les tables ne sont pas tenues par les femmes* »².

Ce constat ne fait malheureusement pas l'état d'un fait isolé dans les sphères musicales. Si on élargit le champ de vision à l'ensemble de l'industrie musicale – c'est-à-dire à l'ensemble des activités qui contribuent à l'offre de produits musicaux obtenus par un processus industriel de reproduction³ -, on observe une importante différence sexuée entre hommes et femmes. La sphère des artistes est autant touchée que celles des professions relatives à leur développement (maisons de disques, médias, agences de programmation...) et les quelques enquêtes qui existent suffisent à démontrer que ce déséquilibre profite majoritairement aux hommes, laissant les femmes dans une position effacée et marginalisée. Ainsi, d'après une étude du collectif CURA (*Collectif pour la Santé des Artistes et des Professionnel.les de la Musique*) basée sur un échantillon de 503 personnes, 51% des

¹ TOBOSSI Fif, *Les Femmes du Rap*, série vidéo éditée par le média musical Mouv', 1^{er} mars 2021, [<https://www.mouv.fr/musique/rap-fr/les-femmes-du-rap-netta-margulies-367006>]

² Intervention de Narjes Bahhar, *Les Femmes du Rap*, Fif TOBOSSI, Mouv', 1^{er} mars 2021, [<https://www.mouv.fr/musique/rap-fr/les-femmes-du-rap-narjes-bahhar-367005>]

³ RANODJAL Arsène, *Comment fonctionne l'industrie de la musique*, RANO Vibes, 9 juin 2018 [<https://lifeofrano.wordpress.com/2018/06/09/comment-fonctionne-lindustrie-de-la-musique/>]

femmes de ce milieu déclarent avoir été victimes de harcèlement moral, contre 27% des hommes⁴. Ce chiffre est d'autant plus préoccupant lorsqu'on porte attention aux chiffres toutes professions confondues, qui portent à 31% le nombre de personnes se disant victimes de harcèlement moral⁵. L'étude du CURA apporte un complément à la spécificité de l'industrie musicale en tant que milieu professionnel caractérisé par la présence de rapports de force genrés : 31% des femmes déclarent avoir déjà été victimes de harcèlement sexuel, contre 3% chez leurs homologues masculins.

Pour prendre la mesure de cette dichotomie entre les deux sexes, il est également pertinent de s'interroger sur la reconnaissance de l'œuvre des artistes féminines qui, par définition, offrent une proposition esthétique au public. Depuis 1985, seules quatre femmes – duos mixtes exclus – ont été consacrées dans la catégorie *Meilleure Chanson* lors de la cérémonie annuelle des Victoires de la Musique, cérémonie musicale la plus prestigieuse du pays. Cette année encore, malgré la multitude de femmes talentueuses et reconnues pouvant prétendre à la couronne, le titre du *Meilleur Album de l'Année* s'est jouée entre trois hommes : Benjamin Biolay, Gaël Faye et Vianney. Ce mémoire de recherche sera limité à l'étude de l'industrie musicale francophone ; il est toutefois important de rappeler que la dynamique inégalitaire s'observe à l'échelle du globe. Ainsi, entre 2013 et 2020, seuls 7,6% des artistes nommés dans la catégorie *Album Of The Year* de la cérémonie américaine des *Grammy Awards* sont des femmes. Enfin, sur les 800 chansons les plus populaires aux Etats-Unis ces sept dernières années, seules 23% sont l'œuvre d'artistes femmes⁶.

Avant d'étudier de manière complexe les mécanismes de discriminations de sexe dans le rap, il faut d'abord établir que le sexisme n'est pas une question de genre musical, comme le précise Juliette Fiévet, journaliste à RFI et animatrice de l'émission *Légendes Urbaines* : « *Evidemment que le rap est misogyne, mais franchement pas plus que d'autres univers* »⁷. Afin d'illustrer la prépondérance des propos machistes dans l'ensemble des productions musicales francophones, la fondatrice du média *Madame Rap*, Eloïse Bouton,

⁴ COMBO S., BILECI S., ECOEUR R., SHKYD, *Enquête exploratoire sur la santé & le bien-être dans l'industrie musicale*, Collectif CURA & GAM (Guilde des Artistes de la Musique), 17 octobre 2019 [<http://lagam.org/wp-content/uploads/2019/10/CURAxGAM-restitution-enque%CC%82te-sante%CC%81-2019.pdf>]

⁵ Centre pour la Recherche Economique et ses Applications, *Note de l'Observatoire du Bien-être n°2020-03 : Etendue et perception de la violence au travail*, 5 mars 2020 [<https://www.cepremap.fr/2020/03/note-de-lobservatoire-du-bien-etre-n2020-03-etendue-et-perception-de-la-violence-au-travail/>]

⁶ SMITH, S., PIEPER K., CLARK H., CASE A., CHOUEITI M., *Inclusion in the Recording Studio?*, USC Annenberg, janvier 2020 [<http://assets.uscannenberg.org/docs/aii-inclusion-recording-studio-20200117.pdf>]

⁷ Intervention de Juliette Fiévet, *Les Femmes du Rap*, Fif Tobossi, Mouv', 1^{er} mars 2021 [<https://www.mouv.fr/musique/rap-fr/les-femmes-du-rap-juliette-fievet-367002>]

a compilé les œuvres sexistes de la variété française les plus explicites dans une playlist intitulée « *30 chansons populaires bien sexistes qui ne sont pas du rap* »⁸. Aux côtés de Elvis Presley, The Police ou encore One Direction, on retrouve donc certains piliers respectés de la musique francophone, comme Charles Aznavour et Alain Souchon. De même, les comportements déplacés, violents et condamnables à l'encontre des femmes ne sauraient se limiter à un seul genre musical. Seulement, les médias ne se bousculent pas pour aborder certaines affaires d'agressions sexuelles, ce que la journaliste et manageuse Lola Levent déplore : « Nous n'avons jamais entendu parler de témoignages de masseuses à l'encontre de Patrick Bruel. L'industrie est au courant de ces faits, mais le chanteur se retrouve à la Une des couvertures people en 2020 »⁹. Cet exemple met en évidence la globalité du problème, mais aussi l'étouffement médiatique dont bénéficient certaines personnalités de l'industrie.

Toutefois, la réception politico-médiatique est bien plus lourde lorsqu'il s'agit de mettre en évidence la misogynie qui se dissout dans le rap et chez les artistes qui représentent le mouvement hip-hop. Comment expliquer cette différence de traitement au détriment du rap ? Serait-ce révélateur des fractures sociales qui ne se referment toujours pas, près de soixante-dix ans après la troisième vague d'immigration en France ? D'après la doctorante à l'Université Paris 8 Emmanuelle Carinos, les français voient le sexisme chez les classes populaires et les personnes issues de l'immigration post-coloniale davantage que dans les milieux blancs et bourgeois¹⁰. Selon elle, « le fait que l'on voit le sexisme du rap en particulier renvoie à des dynamiques racistes »¹¹ ; propos que l'on peut rapprocher de l'analyse de Didier Fassin et Éric Fassin sur les conséquences des émeutes de 2005. Celles-ci auraient participé à figer de manière indépassable la perception de l'identité des jeunes hommes de banlieues par la population française, selon leurs seules origines ethniques, sociales et religieuses. En d'autres termes, ils reflètent la culture exogène de l'Autre et ne peuvent être caractérisés autrement que par leur appartenance sociale¹².

⁸ BOUTON E., *30 chansons populaires bien sexistes qui ne sont pas du rap*, Madame Rap, 4 janvier 2019 [<https://madamerap.com/2019/01/04/30-chansons-populaires-bien-sexistes-qui-ne-sont-pas-du-rap-part-2/>]

⁹ Intervention de Lola Levent, *Atelier Sexisme & Musique : comment passer à l'action ?*, Collectif CURA, par Zoom, 12 mars 2021

¹⁰ CARINOS Emmanuelle, Pub, Rap, Porno, la société pousse-t-elle au sexisme ?, Émission télévisée de Public Sénat, 22 mars 2018 [<https://www.publicsenat.fr/article/societe/pub-rap-porno-la-societe-pousse-t-elle-au-sexisme-83978>]

¹¹ CARINOS Emmanuelle, *Les agressions sexuelles de ces c*nnards de rappeurs*, média L'Abcdr du Son, janvier 2021 [<https://www.abcdrduson.com/special/annee-rap-2020/les-agressions-sexuelles-de-ces-cnnards-de-rappeurs/>]

¹² FASSIN D., FASSIN E., *De la question sociale à la question raciale ?*, Édition La Découverte, 2006

Cette rhétorique consistant à ne percevoir le sexisme que dans les yeux des individus masculins vivant dans les banlieues est pernicieux à deux égards : premièrement, il sert de prétexte à une parole raciste et, dans un second temps, il invisibilise le sexisme comme problème structurel de l'ensemble des milieux sociaux¹³. Or, la domination masculine est partout et ne se réduit certainement pas au rap et aux milieux défavorisés.

Après cette mise en perspective du rap vis-à-vis des dynamiques sexistes inhérentes à l'ensemble de nos sociétés, ce travail de recherche aura donc pour objet le rap comme agent de diffusion de ce paradigme sexué et inégalitaire entre hommes et femmes. Mais qu'est-ce que le rap ? Sous quelles formes existent-ils ? Comment se positionne-t-il dans les habitudes de consommation des Français en 2021 ?

Pour reprendre la définition de Karim Hammou, le rap désigne « une pratique d'interprétation ni parlée ni chantée, mais proférée en harmonie avec une rythmique »¹⁴. Cette forme d'expression est l'une des quatre disciplines – avec le break dance, le graffiti, le deejaying – d'un mouvement culturel et artistique plus large, le hip-hop. Né dans le quartier du Bronx, à New-York, sous le mandat de Ronald Reagan (1981-1989), il s'établit comme une contre-culture festive et bouillonnante dont le but est de lutter contre l'ennui et la violence des ghettos américains. Le hip-hop prend forme lors des *block parties* (fêtes de quartiers) lors desquelles les jeunes essaient d'improviser leurs paroles sur les musiques jouées par les DJs.

Progressivement, le mouvement est importé en France et le pays devient rapidement la « *seconde patrie du hip-hop* »¹⁵. Le succès de H.I.P.H.O.P, émission diffusée sur TF1 dès 1984 et présentée par Sidney, est souvent identifiée comme l'acte de popularisation du hip-hop à l'échelle de la France. De nombreux jeunes des années 1980 se reconnaissent dans les valeurs transmises par le hip-hop Outre-Atlantique, à tel point qu'une première génération de rappeurs se crée et pose les bases du rap francophone. Soutenu par la radio libre *Radio Nova*, le mouvement prend de l'ampleur dans la Capitale avant de connaître ses premiers succès importants dans la décennie suivante. *Rapattitude*, première compilation de l'histoire du rap francophone, sort en 1990 et atteint rapidement le symbolique disque d'or (100 000

¹³ LESACHER C., « *Le rap est sexiste* », ou quand les représentations sur le rap en France engagent une réflexion à partir de l'intrication et la coproduction des rapports de pouvoir, Genre et Migrations : pour un dialogue interdisciplinaire, pages 155-170, 2013

¹⁴ HAMMOU K., *Une histoire du rap en France*, La Découverte, 2012, page 9

¹⁵ DE GRANGENEUVE L., *Politique du hip-hop – Action publique et cultures urbaines*, Presses Universitaires Mirail, 2008, page 9

copies vendues). Par la suite, les succès s'enchainent (Suprême NTM, MC Solaar, IAM) et contribuent à la professionnalisation du hip-hop : être rappeur devient un métier. Les maisons de disques se tournent rapidement vers le rap et espèrent profiter de cet âge d'or tandis que les médias traitent le phénomène comme un adversaire aux traditions de la chanson française. Néanmoins, le rap est progressivement soutenu par les pouvoirs publics, à savoir les subventions octroyées à la pratique du hip-hop par le Ministre de la Culture Jack Lang. La loi Carignon (1993) a largement profité à l'expansion de cet art musical puisqu'elle fixe un quota de 40% de chansons françaises sur les ondes. Dès lors, de nouveaux canaux de transmission du rap apparaissent, à l'image de la radio *Skyrock* dont la ligne éditoriale a été profondément bouleversée après 1993. Alors qu'il est pleinement reconnu d'un point de vue commercial, le rap n'échappe pas à la crise du disque causée par le piratage et la digitalisation de l'écoute musicale. Cette récession touche le monde entier et la France n'en sort pas indemne : en 2007, on estime un recul des ventes à près de 17% en France¹⁶.

Après quelques années blanches marquée par le succès mesuré des « *rois sans couronnes* »¹⁷ (Nessbeal, Despo Rutti...), le rap francophone réussit sa transition vers les plateformes de streaming, poussé par des individualités qui popularisent leurs œuvres vers un grand public. PNL, Damso, Nekfeu sont des exemples, parmi tant d'autres, d'un rap qui touche désormais toutes les générations et origines sociales. Le rap est omniprésent dans les charts¹⁸, premiers indicateurs de la popularité d'un style musical. Par leur viralité et leur capacité à rassembler, certains morceaux deviennent même vecteurs de cohésion sociale, à l'image de « Bande Organisée » (Jul, 2020) ou « Ramenez la Coupe à la Maison » (Vegedream, 2018).

Ce renouveau s'est également accompagné de nouvelles formules esthétiques, comme l'explique Joséphine Rey : « Le rap se caractérise ainsi par sa perméabilité, en s'inspirant de différents genres musicaux, en entremêlant ses tendances et en faisant grandement communiquer ses sous- genres. Cette interférence permanente, qui constitue l'apanage du rap actuel, va ainsi à l'encontre d'une catégorisation consensuelle et générale. Ce contexte invite donc à considérer les sous-genres de rap comme des aides à sa lecture et sa

¹⁶ MORTAIGNE V., VULSER N., *Après la chute des ventes de disques, l'industrie musicale se recompose*, Le Monde, 25 janvier 2008 [https://www.lemonde.fr/culture/article/2008/01/25/apres-la-chute-des-ventes-de-disques-l-industrie-musicale-se-recompose_1003673_3246.html]

¹⁷ BOOSKA-P, *Les rois sans couronne du rap français*, 23 septembre 2017 [<https://www.booska-p.com/new-les-rois-sans-couronne-du-rap-francais-dossier-n79770.html>]

¹⁸ MAUD D., 2017 : *nouvel âge d'or du rap français ?*, Interlude, 17 décembre 2017 [<https://intrld.com/2017-nouvel-age-dor-rap-francais/>]

compréhension »¹⁹. En effet, on peut citer *l'afro-trap* (basé sur des rythmiques rappelant le coupé-décalé et la rumba congolaise) mais aussi le *cloud-rap* (lent et aérien) comme nouvelles sonorités apparues ces dernières années, aux côtés du traditionnel *boom-bap* (rythme à quatre temps réguliers, de 90 BPM). Celles-ci apportent davantage de possibilités quant à la transmission d'un message. En ce qui concerne le fond, on peut distinguer plusieurs tendances, qui ne sauraient toutefois réduire l'artiste à une seule forme d'expression auquel il resterait cantonné toute sa carrière.

Premièrement, le rap engagé (dit « conscient ») fait de l'artiste un porte-parole de la réalité qui l'entoure. De ce fait, les thématiques abordées sont celles des inégalités socio-économiques, de la crise de légitimité de la démocratie ainsi que les discriminations. Le morceau « *Racailles* » (2016) de Kery James en est un exemple : « *Je n'soutiens aucun parti, j'marche plus dans vos combines / Vos programmes électoraux ne sont que des comptines* ». Il est important de préciser que le rap engagé ne constitue pas l'essence du rap francophone : il n'en est qu'un sous-genre, et le succès des autres styles moins « intellectuels » ne participe en aucun cas à l'affaiblissement du rap.

Parmi eux également, le *gangsta rap* tient son origine de la Côte-Ouest des Etats-Unis et s'est progressivement francisé afin de donner une image de la violence des quartiers. De manière générale, l'artiste transmet sa révolte d'une manière bien plus détournée que le rap conscient : une voix plus agressive, la valorisation de certains objets et comportements masculins, les fantasmes de gloire et richesse... Le rap *bling-bling* en découle et transmet ce même message par l'ostentation de certains attributs, dans les visuels comme les paroles, en témoigne le morceau « *Atlanta* » (2019) de Gradur : « *Liasses de billets de 500, j'nage dans l'oseille, j'peux pas couler* ».

Enfin, on distingue le rap égotrip, dans lequel « les artistes font leur propre éloge, s'inventant parfois des qualités qu'ils ne possèdent pas ou des actes qu'ils n'ont pas accomplis. L'égotrip apparaît comme une mise en scène de soi-même »²⁰. L'égotrip est même comme l'un des codes premiers de la pratique du rap, caractérisé notamment par le goût pour la *punchline* (réplique percutante, qui laisse pantois²¹). On pourrait notamment

¹⁹ REY J., *L'expérience de la masculinité dans le rap*, Mémoire de Master 2 Mention Santé Publique EHESP Rennes, 2019 [<https://documentation.ehesp.fr/memoires/2019/m2enjeux/Jos%C3%A9phine%20REY.pdf>]

²⁰ BARRIO S., *Sociologie du rap français : état des lieux, 2000-2006*, thèse soutenue à Paris 8 en 2007

²¹ FAYOUMI W., *Le vocabulaire du rap pour les nuls : un petit glossaire illustré*, RTBF, 26 mai 2018 [https://www.rtbf.be/info/societe/detail_le-vocabulaire-du-rap-pour-les-nuls-un-petit-glossaire-illustre?id=9928319]

citer le morceau « *N. J Respect R* » (2017) de Damso : « *Je suis dans le mood de finir au Louvre, parce que quand je l'ouvre, j'peins avec les mots* ».

Il faut avoir à l'idée que ces catégories ne sont pas figées et peuvent également s'entrelacer dans un même morceau. De même, l'essor nouveau du rap francophone a donné la possibilité à certains artistes de s'inspirer des codes de la pop et de la variété française pour un résultat *mainstream*. C'est ainsi qu'est apparu un nouveau genre de musique, dérivé du rap et représenté par l'ouverture musicale des rappeurs tels que Gims ou Soprano au début des années 2010 : la pop urbaine, définie comme « une manière de chanter le rap ; un rap « *musical* » issu de la rue mais suffisamment accessible pour être écouté par le grand public »²². Pour simplifier, cette catégorie regroupe les morceaux qui sortent des codes musicaux du rap et pourrait, à ce titre, être considérée comme de la chanson française. Aya Nakamura, Dadj, Marwa Loud, Wejdene... en sont les ambassadeurs et leur succès actuel est un prolongement du « nouvel âge d'or du rap »²³, c'est pourquoi ce travail aura également comme objet d'étude la pop urbaine.

Ce triomphe du rap francophone auprès du public – il est désormais le premier genre musical écouté en France, notamment chez les jeunes²⁴ - invite à s'interroger sur les valeurs véhiculées par ses artistes et leurs réception par l'auditorat. En effet, d'après Hyacinthe Ravet, la musique « entretient des liens avec le langage et la culture d'un peuple, avec l'expression des sentiments et des émotions, et sur ses relations avec le politique »²⁵. Dès lors, au regard de l'intérêt croissant qu'il suscite, il est pertinent d'interroger le rap comme révélateur des dynamiques sociales de la France en 2021, sans oublier de questionner son influence sur les comportements des citoyens francophones. Plus simplement, le rap offre une grille de lecture quant à la reproduction de certains idéaux et paradigmes, dont on peut notamment extraire la banalisation du sexisme.

Si la parole des femmes menacées, harcelées et violées n'est pas encore écoutée dans tous les milieux sociaux et musicaux, l'année 2020 a cependant ouvert une brèche en ce qui

²² Aya Nakamura, *Bramsito, Malory, Lestin...Notre dossier sur la pop urbaine*, Générations, 11 mars 2020 [https://generations.fr/news/musique/51552/aya-nakamura-bramsito-malory-lestin-notre-dossier-sur-la-pop-urbaine]

²³ DEVAUX L., *Pourquoi le rap français est en train de vivre un nouvel âge d'or*, Views, 2 mai 2017 [https://views.fr/2017/05/02/pourquoi-le-rap-francais-est-en-train-de-vivre-un-nouvel-age-dor/]

²⁴ ATTIA R., *Le rap français est (de loin) le genre musical le plus écouté en France en 2019*, GQ Magazine, 26 juillet 2019 [https://www.gqmagazine.fr/pop-culture/article/le-rap-francais-est-de-loin-le-genre-musical-le-plus-ecoute-en-france-en-2019]

²⁵ RAVET H., *Sociologies de la musique*, L'année sociologique (volume 60), 2010, pages 271-303 [https://www.cairn.info/revue-l-annee-sociologique-2010-2-page-271.htm]

concerne le traitement des comportements misogynes dans le rap. Ce mémoire prend d'ailleurs ses sources des nombreuses scandales révélés au grand public sur ces derniers douze mois. Près d'une décennie après l'affaire Orelsan, dont les paroles de la chanson « *Sale Pute* » avaient profondément indigné de nombreuses associations de défense des droits de femmes²⁶, une multitude de témoignages publics confirment l'omniprésence d'une ambiance sexiste banalisée – voire fréquemment tolérée – dans le microcosme du rap francophone.

Ainsi, Lola Levent révèle que « ce sont les affaires Moha La Squala et Roméo Elvis qui ont renversé la vapeur aux yeux du grand public »²⁷. Le premier est accusé, en septembre 2020, de violences, séquestrations et agressions sexuelles par plusieurs femmes. Des faits très graves répétés dans le temps, mais rapidement étouffés par le rappeur lui-même et ses équipes. On retient également la complaisance de certains médias, qui auraient produit du contenu promotionnel tout en ayant connaissance du comportement de Moha La Squala²⁸. Roméo Elvis, quant à lui, est mis en cause pour agression sexuelle après le témoignage d'une jeune femme sur les réseaux sociaux. Elle accuse ce dernier de lui avoir touché la poitrine de manière prolongée sans aucun consentement, ce que le rappeur belge a finalement reconnu. Médiatisés à échelle nationale grâce à la popularité de ces deux artistes, ces scandales ne sont malheureusement pas les seuls à dénombrer parmi les rappeurs. Tengo John, Retro X ou encore Jok'Air s'ajoutent à la longue liste des rappeurs ayant été visés pour leurs comportements odieux, à tel point que les auditeurs de rap commencent à se demander si l'entière des rappeurs ne serait pas logée à la même enseigne. Ex-journaliste chez Radio Nova et officiant désormais pour Grünt Radio, Jean Morel établit, par ailleurs, le constat suivant : « [en parlant du sexisme], le rap reste en connexion modem pendant que tout le monde est passé à l'ADSL ; personne n'a l'air de vouloir se poser certaines questions »²⁹.

²⁶ ROBERT-DIARD P., *Le rappeur Orelsan relaxé pour ses textes violents envers les femmes*, Le Monde, 18 février 2016 [https://www.lemonde.fr/police-justice/article/2016/02/18/le-rappeur-orelsan-relaxe-pour-ses-textes-violents-envers-les-femmes_4867808_1653578.html]

²⁷ LEVENT LOLA, SCHÜTZ V., *3 questions à Lola Levent, qui se bat au jour le jour contre les agressions dans la musique*, Antigone, 9 mars 2021 [<https://www.antigonemag.com/single-post/3-questions-%C3%A0-lola-levent-qui-se-bat-au-jour-le-jour-contre-les-agressions-dans-la-musique>]

²⁸ CARINOS Emmanuelle, *Les agressions sexuelles de ces c*nnards de rappeurs*, média L'Abcdr du Son, janvier 2021 [<https://www.abcdrduson.com/special/annee-rap-2020/les-agressions-sexuelles-de-ces-cnnards-de-rappeurs/>]

²⁹ LEVENT L., *Frenetik et Jean Morel sur la place du freestyle dans la culture rap*, Vice, 16 février 2021 [<https://www.vice.com/fr/article/3anee8/frenetik-jean-morel-grunt-la-place-du-freestyle-dans-la-culture-rap>]

Même si certains considèrent qu'en 2021, cette musique est désormais caractérisée par « une plus grande attention – on devrait dire d'une moins grande indifférence – à ce que le monde du rap ne fonctionne pas exclusivement comme un entre-soi masculine, un male-club, de la part d'artistes et d'intermédiaires des industries musicales »³⁰, il s'avère toutefois que l'hypothèse mise en avant par Jean Morel correspond à la réalité du rapport entre rap et féminisme. En prenant le rap dans sa dimension industrielle, commerciale et artistique, ce mémoire de recherche aura pour intention de répondre aux questions suivantes :

De quelles manières la différenciation genrée prend-elle forme dans le rap ? Celle-ci se limite-t-elle uniquement aux agressions sexuelles ou, au contraire, s'immisce-t-elle dans les comportements implicites de chacun ? Comment expliquer la persistance d'un entre-soi masculin, entretenu par l'obligation de rentrer dans certains codes précis de la masculinité ? De quelles masculinités parle-t-on lorsqu'il s'agit de traiter des normes du rap ? Par quels biais la rétrogradation de la femme au second plan s'opère-t-elle ? Quel est le poids du regard masculin sur les comportements des femmes ? De quelles manières la musique des femmes ainsi que l'expression de leur féminité est-elle encadrée dans le rap ? Les rappeurs sont-ils les seuls responsables d'une telle inégalité entre hommes et femmes ? Pourquoi est-il pertinent d'englober toutes les entités de l'écosystème du rap – artistiques, décisionnelles et médiatiques, lorsqu'il s'agit de traiter la perpétuation du sexisme ?

Ce mémoire vise donc à établir une analyse globale des dynamiques de reproduction des inégalités de genre dans l'industrie du rap. Pour y répondre, il sera premièrement question du rapport entre le rappeur et l'idéal viril, étudié conjointement par le prisme historique, sociologique et musical. Ensuite, il s'agira de distinguer les mécanismes de mise à la marge des femmes, sous l'angle du triptyque effacer/encadrer/soumettre. Enfin, nous interrogerons les caractéristiques de l'industrie culturelle du rap, par une analyse de la division du travail et du traitement médiatique réservé aux artistes.

Composition du corpus et limites de ce mémoire

Pour traiter le rap de manière exhaustive, le corpus des textes de rap étudiés correspond à la diversité du rap francophone tel qu'il existe en 2021. Ainsi, comme mentionné auparavant,

³⁰ Propos de HAMMOU K, *Féminisme et rap français : en avant toutes !*, SIASSIA A., Soleil Rouge Magazine, 27 avril 2020 [<https://soleilrougemagazine.com/feminisme-et-rap-francais-en-avant-toutes>]

l'ensemble des sous-genres et dérivés sera pris en compte : rap gangsta, pop urbaine, rap mainstream... Afin de correspondre à la réalité commerciale du rap, mais aussi à celle des discours les plus diffusés, les exemples seront majoritairement tirés de l'œuvre des artistes les plus plébiscités par le public ces dernières années. Ainsi, d'après le SNEP (Syndicat National de l'Edition Phonographique), les albums rap les plus vendus de 2020 sont³¹ :

TOP 10 albums de rap français les plus vendus (2020)	
<i>M.I.L.S 3</i>	Ninho
<i>Les Derniers Salopards</i>	Maes
<i>Les Etoiles Vagabondes : Expansion</i>	Nekfeu
<i>La Machine</i>	Jul
<i>Destin</i>	Ninho
<i>Chaise Pliante</i>	Hatik
<i>Deux Frères</i>	PNL
<i>ENNA</i>	PLK
<i>QALF</i>	Damso
<i>13 Organisé</i>	13 Organisé

Enfin, ce travail de recherche n'a été réalisé qu'après de nombreux questionnements concernant la légitimité d'un jeune homme blanc d'origine sarthoise, de classe moyenne supérieure et étudiant à Sciences Po, à traiter du rap francophone. Il est effectivement difficile d'appréhender la complexité d'un milieu social différent du sien, et d'un style de musique avec lequel je n'ai pas grandi. Toutefois, ce mémoire correspond depuis de nombreuses années à mes habitudes de consommation musicales, à tel point que j'envisage d'exercer dans l'industrie du rap. Ces recherches sont donc en adéquation avec mes aspirations professionnelles et ne peuvent qu'alimenter, de manière positive, ma manière d'agir dans ce milieu. Aussi, je ne prétends pas que l'intégralité des rappeurs francophones utilisent, dans leur œuvre, des biais sexistes et misogynes. Chaque artiste a sa propre singularité et ne reproduit pas forcément les normes de genre majoritaires du rap. Il ne sera donc pas question, ici, d'analyser comment certains rappeurs se distancient de ce paradigme sexué.

De plus, évoquer la cause féministe en tant qu'homme cisgenre interroge sur plusieurs points : mes observations correspondent-elles à la réalité du quotidien des femmes ? Les hommes, non impactés de manière directe par le sexisme, ne s'approprient-ils pas une lutte qu'ils devraient laisser aux femmes ? Ne serait-ce pas plus pertinent se placer au second plan, de sorte à écouter les femmes évoquer le sexisme dans le rap ? Ma

³¹ Compte Twitter du média rap KULTUR, *TOP 10 des projets de rap FR les plus vendus de 2020*, 12 janvier 2021 [https://twitter.com/Kulturlesite_/status/1349021927181070337]

parole n'invisibilise-t-elle pas celle des femmes qui souhaitent défendre ce sujet ?

Après quelques mois de questionnements, ce sujet de mémoire s'est stabilisé de manière définitive suite aux déclarations de Jean-Michel Journet, co-créateur du hashtag #MusicToo : « Les hommes doivent redresser la barre, les femmes ne doivent pas porter toute la charge du travail (...). Les hommes et les femmes n'ont pas le même poids médiatique, il est nécessaire d'utiliser le privilège masculin afin de mettre la cause en avant »³².

³² JOURNET J-M, *Atelier Sexisme & Musique : comment passer à l'action ?*, Collectif CURA, 12 mars 2021

PARTIE 1 : L'IDÉAL VIRIL DANS LE RAP

FRANCOPHONE, CONSÉQUENCE D'UN CROISEMENT ENTRE HÉRITAGE VIRIARCAL ET DÉTERMINISMES SOCIAUX

« En face de moi, ça parle le langage des signes, sous mon pull, j'ai mis le pare-balles / On récupère dix fois ce qu'on investit, j'ai Louis Vuitton pour me vêtir / En face de moi, y'a que des voyous fragiles »³³.

Ces paroles, tirées de la chanson *Menotté* du rappeur sevranaï Maes, mettent en évidence la présence de certains codes spécifiques que l'on retrouve fréquemment dans les morceaux de rap : la violence, l'argent, la compétition, l'absence de virilité... Ces mêmes « codes » sont souvent explicités dans les propositions artistiques, mais à quelles réalités correspondent-ils ? Que viennent-ils authentifier et d'où prennent-ils leur source ? Comment expliquer qu'ils aient été institués comme normes de ce genre musical ? De même, comment expliquer qu'une majorité des artistes du genre traitent ces thématiques ? Est-ce la majorité des rappeurs qui reproduisent ces codes de virilité ? Par quels moyens esthétiques et stylistiques opèrent-ils ?

Dans un premier temps, il s'agira de voir que la démonstration de la force et du pouvoir dans le rap ne sont, en réalité, qu'un héritage de la construction binaire, genrée et misogyne de nos sociétés. Ensuite, nous analyserons de quelles manières le milieu social dans lequel grandissent certains rappeurs participe à la consécration d'une virilité codifiée, qui s'est progressivement diffusée à l'échelle du territoire francophone et des rappeurs. Pour finir, nous nous attarderons sur l'exigence, pour les rappeurs, de faire valider par ses pairs son capital viril invulnérable.

³³ MAES, *Menotté*, piste 16 sur l'album *Les Derniers Salopards*, 17 juillet 2020

Chapitre 1 – La prépondérance du masculin : héritage de la construction binaire et misogyne de la société

Ce chapitre sera consacré à l'analyse de nos sociétés sous l'angle du viriarcat institué depuis de nombreux siècles, celui-ci influençant désormais le contenu des œuvres proposées par les rappeurs masculins. On préférera le système « viriarcal » au « patriarcat » puisque l'homme gouverne les relations sociales, qu'il soit père ou non³⁴.

Il faut avoir à l'esprit que les premières sociétés humaines ne s'élaboraient pas sur la base d'une différence entre hommes et femmes. Plus encore, il régnait chez certaines sociétés une glorification de la femme, caractérisée par son pouvoir corporel d'enfanter³⁵. Parmi ces organisations matrilineaires, celle des Iroquois (Etats-Unis) est même considérée comme « L'Empire des Femmes »³⁶ puisque ces dernières régissaient entièrement la vie de communauté, à tel point qu'elles possédaient un droit de veto sur les décisions prises par les hommes.

Toutefois, ce paradigme s'éteint lorsque la révolution viriarcale renverse l'ordre établi au bénéfice des seuls hommes, il y a environ trois mille ans. Friedrich Engels évoque cette période de renversement comme « la défaite historique du sexe féminin »³⁷, puisque la domination de l'homme ne fait qu'être entretenue par la suite. Les sciences, la religion ainsi que la mythologie participent, chacune à leur manière, à perpétuer l'idée selon laquelle la femme ne serait que secondaire face à l'homme. Par exemple, il est expliqué aux femmes qu'elles sont naturellement inférieures à l'homme à cause de leur plus petite stature ; sauf que les plus récentes études montrent que cet écart physique sexué serait déjà la conséquence d'une opposition entre sexes, les protéines ayant été réservées aux hommes³⁸.

Quelle est la cause de la mise à la marge des femmes ? Selon les hommes, les femmes ne peuvent gouverner une société puisqu'elle n'arrive déjà pas à se gouverner elles-mêmes : elles sont prisonnières du sang qu'elles laissent s'échapper, et les règles rappellent à chacune

³⁴ GAZALÉ O., *Le Mythe de la virilité, un piège pour les deux sexes*, Collection Agora, Pocket, page 40

³⁵ *Ibid*

³⁶ *Ibid*, page 47

³⁷ MÜSLI MAN, *L'origine de l'oppression des femmes : un point de vue marxiste*, Mediapart, 2 mars 2018 [<https://blogs.mediapart.fr/muesli-man/blog/280318/l-origine-de-l-oppression-des-femmes-un-point-de-vue-marxiste>]

³⁸ GAZALÉ O., *Le Mythe de la virilité, un piège pour les deux sexes*, Collection Agora, Pocket, page 56

d'elles qu'elles ne peuvent pleinement se maîtriser. Au contraire, les hommes décident du sang qu'ils perdent – le sang versé à la guerre – et peuvent gouverner de manière légitime. Les conditions sexuées sont définitivement figées selon le diptyque suivant : l'homme choisit pendant que la femme subit. La capacité de l'homme à maîtriser ses fluides corporels le conduit à être érigé comme l'être humain mesuré, raisonnable et vaillant. Pythagore disait d'ailleurs « qu'il y a un principe bon qui a créé l'ordre, la lumière et l'homme et un principe mauvais qui a créé le chaos, les ténèbres et la femme »³⁹. L'ombre pour la femme, passive, et le *logos* pour l'homme, actif.

Cette dichotomie des sexes amène également les hommes vers des tâches comme la chasse et la guerre. Être un homme, c'est choisir de verser son sang ; en d'autres termes, c'est faire preuve de vaillance quant aux dangers qui l'entoure : « être un homme, c'est se montrer capable de risquer sa vie et de prendre la vie »⁴⁰ selon Olivia Gazalé. Les hommes sont donc entraînés, dès leur plus jeunes âges, à devenir des guerriers qui sauront faire preuve de résistance et de soif de vaincre. L'honneur prend alors une dimension importante, dans la mesure où les hommes ne doivent montrer aucun signe de faiblesse. Tandis que la Renaissance a eu pour effet d'effacer la violence et l'injonction au courage viril des mœurs masculins, marquée par une redistribution des rôles amoureux, la Révolution Française redonne à l'honneur ses lettres de noblesse. La République est synonyme de virilité, à tel point que les femmes sont jugées comme coupable de ce système monarchique institué⁴¹. Ce n'est pas un hasard si Napoléon crée la Légion d'Honneur en 1802 : il s'agit de récompenser les hommes qui ont montré le plus de bravoure pendant leur carrière militaire.

Cette injonction à prouver son courage et sa détermination existe-t-elle toujours aujourd'hui ? Pour le sociologue David Lepoutre, l'honneur est effectivement toujours une caractéristique d'intégration essentielle pour les jeunes⁴². Il n'est donc pas étonnant que les rappeurs masculins se l'approprient afin de se faire entendre de leurs pairs. Dans le rap, l'honneur peut s'exprimer par la preuve d'une quelconque domination, mais aussi par une marque de courage, comme DA Uzi sur son morceau « Vrai 2 Vrai » : « *Ils jouent des rôles, j'veis mourir en héros dans la vraie vie* »⁴³.

³⁹ Pythagore, VI^{ème} siècle avant J-C

⁴⁰ GAZALÉ O., *Le Mythe de la virilité, un piège pour les deux sexes*, Collection Agora, Pocket, pages 274-285

⁴¹ *Ibid*, pages 393-408

⁴² LEPOUTRE D, *Cœur de banlieue. Codes, rites et langages*, Odile Jacob, Collection Poche, 2001

⁴³ DA UZI, *Vrai 2 Vrai*, 12^{ème} piste sur l'album Mexico, 27 juillet 2018

La démonstration de l'honneur passe aussi par la justification d'une bonne condition sexuelle puisque l'organe sexuel de l'homme donne lieu à la descendance. D'ailleurs, seul l'homme est encouragé à glorifier son activité sexuelle, comme l'explique Olivia Gazalé : « C'est donc la hiérarchie naturelle des fluides qui justifie la hiérarchie sociale : l'homme ne perd pas son sang mais le cuit pour le transformer en sperme. L'homme doit d'ailleurs continuer à nourrir le fœtus par des rapports sexuels répétés durant la grossesse, afin de le façonner par son sperme divin. Si non, l'enfant serait un monstre à savoir une fille »⁴⁴. Dès lors, l'homme n'a pas à avoir honte de ses conduites sexuelles, qui sont même encouragées par l'exercice de pratiques adultérines réservées aux hommes. De plus, la luxure dans le couple est pénalement répréhensible, ce qui pousse l'homme à fréquenter plusieurs femmes en dehors du lit conjugal. A ce titre, les paroles de KeBlack dans le morceau « *Tchop* » ne sont que le résultat de l'installation millénaire d'un tel mythe : « *T'as fouillé dans mon tel', tu pensais que j'dormais ? / J'ai plusieurs femmes comme un mormon* »⁴⁵

Enfin, l'organe sexué des hommes à très vite été érigé comme symbole premier de la supériorité des hommes sur les femmes. Pour certains experts, le caractère phallique des menhirs ne serait d'ailleurs pas un hasard : « l'érection est l'étendard de sa virilité (*je bande donc je suis*) »⁴⁶. Cette perception donne d'ailleurs une grille de lecture pertinente quant à l'essor récent des aphrodisiaques et autres médicaments permettant l'allongement de l'érection masculine. Les hommes sont donc encouragés à considérer leur organe sexuel et à le dévoiler en public, comme le duo PNL sur le morceau « *Dans ta Rue* » : « *J'suis à fond dedans, t'inquiète mon gland est préparé pour leur foutre depuis longtemps* »⁴⁷. Les rappeurs francophones n'hésitent pas à évoquer la sexualité sous un angle direct et cru, afin que le public perçoive fortement ce lexique synonyme de puissance et de pouvoir. Par conséquent, le champ lexical de la verge dans le rap est composé de nombreuses variantes, telles que *bite*, *sexe*, *zgeg*, *teub*... Celles-ci sont fréquemment accompagnées par l'évocation des attributs sexuels hors-verge. L'expression « *avoir des couilles* » est d'ailleurs entrée dans le vocabulaire commun, et montre à quel point la bravoure et le sexe masculin sont liées. Dans le rap égotrip, il est commun de défendre son honneur en mentionnant ses testicules, comme Niska dans « *Story X* » : « *Devant l'OPJ, j'ai dû porter mes couilles* »⁴⁸.

⁴⁴ GAZALÉ O., *Le Mythe de la virilité, un piège pour les deux sexes*, Collection Agora, Pocket, pages 63-75

⁴⁵ KEBLACK, *Tchop*, 25 juillet 2019

⁴⁶ GAZALÉ O., *Le Mythe de la virilité, un piège pour les deux sexes*, Collection Agora, Pocket, pages 323-337

⁴⁷ PNL, *Dans ta Rue*, piste 9 sur l'album *Le Monde Chico*, 18 septembre 2015

⁴⁸ NISKA, *Story X*, piste 1 de l'album *Commando*, 22 septembre 2017

Les organes génitaux de l'homme ne conditionnent pas seulement la mention du courage dans le rap, ils servent également à appuyer un message dont la visée n'est pas nécessairement la mise en avant de l'honneur. L'expression « s'en battre les couilles » en est le meilleur des exemples : elle signifie « être indifférent », comme dans le morceau « Zoulou Tchaing » de PNL : « *J'm'en bats les couilles du trône, j' préfère être debout pour compter comme ça j' vois mieux la monnaie arriver* »⁴⁹. Ainsi, elle pourrait sous-entendre que seuls les hommes ont la capacité de se préoccuper – ou non – d'un quelconque sujet, puisque l'homme se gouverne lui-même.

Nous avons étudié ici comment le système viriarcal s'est progressivement installé pour, aujourd'hui, résonner dans la bouche des rappeurs. Ces derniers sont encouragés, par les normes d'une société basée sur un déséquilibre capacitaire au détriment des femmes, à mentionner leur bravoure ainsi que leur puissance. Aussi, dans le rap, le discours faisant du sexe masculin le synonyme du pouvoir (statutaire ou décisionnaire) est à comprendre comme l'héritage d'un organe érigé en symbole de l'impérialisme masculin.

⁴⁹ PNL, *Zoulou Tchaing*, piste 14 sur l'album Deux Frères, 5 avril 2019

Chapitre 2 – Perpétuer une posture virile de soi-même : une affaire de milieu social ?

Si le traitement du masculin dans le rap est fortement influencé par un système dans lequel l'homme gouverne et doit se montrer pour être considéré, existe-t-il pour autant des déterminants socio-économiques qui favoriseraient l'expression de la virilité chez les rappeurs ? De quelles manières jouent-ils sur la perpétuation d'un entre-soi masculin organisé autour de normes masculines plus strictes ? Comment expliquer les « crispations virilistes que l'on peut observer sur les quartiers populaires en France »⁵⁰ ? En quoi ces codes virils se sont-ils répandus à l'échelle du territoire francophone ?

Analyser le rap sous l'angle de la sociologie est pertinent dans la mesure où les loisirs des enfants et adolescents permettent d'observer conjointement la représentation des sexes et le début de l'individualisme⁵¹. Le rap est une musique majoritairement pratiquée par les jeunes, et de même, il s'est d'abord développé dans les banlieues difficiles du pays : les codes du genre ont, par conséquent, été influencés par les réalités sociales des pratiquants.

« La célèbre formule de Simone de Beauvoir vaut aussi pour les hommes. Pas plus qu'on ne naît femme, on ne naît homme : il s'agit de le devenir en se construisant comme tel, en prouvant sans cesse par ses actes », déclare Olivia Gazalé dans *Le Mythe de la Virilité*⁵². Le genre ne s'acquiert seulement à partir de la socialisation primaire, c'est-à-dire par l'intermédiaire de la famille, de l'école et des groupes de pairs. Néanmoins, l'orientation d'un enfant vers son genre dépend presque nécessairement de son sexe biologique – mâle ou femelle – puisque la socialisation est construite de manière différenciée entre les deux sexes. Fréquemment orientés de manière à ce que l'enfant associe son sexe biologique à des comportements sociaux codifiés, les loisirs permettent, par exemple, « de bien faire la fille ou le garçon dans ses relations avec autrui, le *faire* justifiant *l'être* »⁵³.

A cela s'ajoute le poids de l'appartenance sociale de l'enfant, qui influe sur la construction de son identité. Dans le prolongement des écrits de Pierre Bourdieu, pour qui « les goûts

⁵⁰ WELZER-LANG D., *Virilité et virilisme dans les quartiers populaires en France*, Commission Nationale du Débat Public, 2002 [<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01527129/document>]

⁵¹ CROMER S., DAUPHIN S., OCTOBRE S., *Les objets de l'enfance*, Cahiers du Genre, 2010

⁵² GAZALÉ O., *Le Mythe de la virilité, un piège pour les deux sexes*, Collection Agora, Pocket, pages 20-21

⁵³ REY J., *L'expérience de la masculinité dans le rap*, Mémoire de Master 2 Mention Santé Publique EHESP Rennes, 2019 [<https://documentation.ehesp.fr/memoires/2019/m2enjeux/Jos%C3%A9vA9phine%20REY.pdf>]

sont des marqueurs privilégiés de la classe sociale »⁵⁴, l'exercice de la masculinité est à appréhender également par le prisme du milieu social, c'est-à-dire que la construction de l'enfant en tant qu'homme ou femme est largement déterminée par sa classe sociale⁵⁵. En effet, les milieux populaires semblent conforter les jeunes enfants masculins dans une vision plus stricte et limitée de la masculinité, tandis que les classes favorisées laissent davantage de place à une virilité autonome bien moins codifiée⁵⁶. En ce qui concerne les jeunes des banlieues défavorisées, l'apprentissage de la virilité s'accompagne fréquemment de modèles masculins ainsi que de l'affirmation de l'honneur et la puissance physique⁵⁷. Au contraire, « à mesure que le capital économique et culturel du père et surtout celui de la mère augmente, le champ du possible et du pensable pour les garçons paraît s'élargir et se diversifier »⁵⁸.

Le rap retranscrit-il les mêmes valeurs que celles mises en avant par les milieux défavorisés ? Selon David Lepoutre, les caractéristiques physiques et comportementales diffusées par les deux entités se correspondent, le rap étant par conséquent le reflet des normes intériorisées par ses pratiquants⁵⁹. Il existe donc une corrélation entre les messages diffusés par les rappeurs et les milieux socio-économiques desquelles ils proviennent. A cet égard, Louis Jesu propose de voir les conséquences d'une socialisation dans les quartiers difficiles sur les codes institués dans le rap ghetto : « [il] peut être analysé plus généralement comme un lieu de valorisation d'une forme de virilité exacerbée (...), les modes de présentation et de mise en spectacle des corps qui prévalent dans ce pôle exacerbent les attributs physiques et moraux des normes de la virilité traditionnelle : force physique, honneur, courage, goût pour le danger, affrontements »⁶⁰.

La situation socio-économique d'un individu conditionne également son intégration dans la société et la manière avec laquelle les personnes exogènes à son milieu d'origine le perçoivent. Dès lors, il faut considérer les rappeurs comme des jeunes hommes en manque d'une reconnaissance sociale que leur échelon social n'a pas su leur offrir. Selon Claire

⁵⁴ BOURDIEU P., *La Distinction, critique sociale du jugement*, Les Editions de Minuit, Collection Le Sens Commun, page 13

⁵⁵ CLAIR I., *Sociologies du genre*, Armand Collin, 2012

⁵⁶ CROMER S., DAUPHIN S., OCTOBRE S., *Les objets de l'enfance*, Cahiers du Genre, 2010

⁵⁷ DURET P., *Les jeunes et l'identité masculine*, Presses Universitaires de France, Collection Sociologie d'aujourd'hui, 1999

⁵⁸ DITER K., *Je l'aime, un peu, beaucoup, à la folie...pas du tout !, La socialisation des garçons aux sentiments amoureux*, Terrains et travaux, 2015

⁵⁹ LEPOUTRE D., *Cœur de banlieue. Codes, rites et langages*, Odile Jacob, Collection Poche, 2001

⁶⁰ JESU L., *De la subversion sociale et politique dans le rap français contemporain*, Mouvements, 2018

Lesacher, « le rap a notamment été investi par des jeunes vivant dans ces quartiers enclavés, frappés par l'explosion des inégalités sociales et l'échec d'un modèle républicain égalitariste »⁶¹. Ce n'est pas un hasard si la plupart des rappeurs contestent l'ordre politique actuel, en regardant d'un œil désabusé le peu de moyens mis en cause pour réduire les inégalités socio-économiques : « *le futur est traître comme tous ces politiciens* »⁶² clame Soolking dans son morceau « *Espérance* ». Dès lors, les rappeurs se constituent en groupe de pairs et véhiculent ensemble une parole dans laquelle ils se reconnaissent pleinement, bien loin du mépris de classe des milieux aisés. Les rappeurs prennent alors le rôle de porte-parole d'une réalité qui n'est ni représentée dans les journaux télévisés, ni dans l'agenda politique. L'union et la convergence des intérêts des rappeurs sont alors l'un des socles communs du rap, ce qui amène à la territorialisation du rap : les artistes revendiquent de manière ostentatoire leur appartenance à un département, une ville ou même un quartier. On pense notamment au morceau classique du groupe Tandem « *93 Hardcore* » : « *93 Hardcore, levez les bras si vous êtes forts / Ma banlieue Nord veut des gros sous, pourtant nos mains sont dans la boue* »⁶³.

Face à ce quotidien difficile, le rappeur cherche à renverser les stigmates, à combattre les déterminismes socio-économiques afin d'accéder à une situation meilleure sociale. Des objectifs qui s'entremêlent donc avec les caractéristiques de la virilité, à savoir l'abnégation, le courage et la détermination. Être viril revient à accéder à la reconnaissance des autres, comme le précise Joséphine Rey : « La réussite de ces rappeurs se joue particulièrement sur le prisme identitaire/statutaire »⁶⁴. On retiendra ici la formule du duo PNL, extraite du morceau *DA* : « *Avant, j'étais moche dans la tess ; aujourd'hui, j'plais à Eva Mendes* »⁶⁵. Sans oublier que le rap, en tant qu'art, peut également gratifier l'artiste d'un certain prestige qu'il n'aurait pas pu avoir sans cette musique. La virilité s'exprime donc dans la performance ainsi que l'acharnement au travail, valeurs centrales de ce genre musical et symbolisées par l'emploi du terme « *charbonner* » (travailler sans relâche) : « *Igo, tu connais, non pas l'choix je dois charbonner, la vie m'a pas fait d'cadeaux* »⁶⁶.

⁶¹ LESACHER C., « *Le rap est sexiste* », ou quand les représentations sur le rap en France engagent une réflexion à partir de l'intrication et la coproduction des rapports de pouvoir, Genre et Migrations : pour un dialogue interdisciplinaire, 2013

⁶² SOOLKING, *Espérance*, 5 juillet 2019

⁶³ TANDEM, *93 Hardcore*, 2004

⁶⁴ REY J., *L'expérience de la masculinité dans le rap*, Mémoire de Master 2 Mention Santé Publique EHESP Rennes, 2019 [<https://documentation.ehesp.fr/memoires/2019/m2enjeux/Jos%C3%A9phine%20REY.pdf>]

⁶⁵ PNL, *DA*, piste 1 sur l'album Dans la Légende, 15 avril 2016

⁶⁶ DTF, *100 Rêves*, piste 9 sur l'album Sans Rêve, 14 avril 2017

Revendiquer une reconnaissance sociale est un acte que les rappeurs font généralement à plusieurs, mais seulement entre hommes. Alors qu'aujourd'hui, « les rappeurs qui pèsent ont une grosse fanbase féminine [à tel point que] si tu veux réussir, il faut être porté par les femmes »⁶⁷, les artistes masculins s'établissent toutefois fréquemment comme un *boy's club* fermé à la présence féminine. La journaliste Lola Levent regrette d'ailleurs, en évoquant les émissions des Rap Contenders – ligue française de battle rap *a cappella* créée en 2010 –, cette ambiance viriliste et organisée selon des rites qui rappellent le film « *Fight Club* » (David Fincher, 1999) : « Le truc, c'est qu'après m'être re-maté des séquences de battles et de cyphers par dizaines, cette manière de vouloir à tout prix se défier mutuellement ne m'évoque plus rien d'autre que des images sordides de *circle jerk*. Tous ces mecs regroupés en cercle, bite en main, pour se faire du bien certes, mais qui en profitent pour jauger lequel de leurs potes a la plus grosse et lequel tiendra le moins longtemps. Un cercle où la seule chose inébranlable demeure l'entre-soi masculin »⁶⁸.

On constate, par exemple, que les rappeurs invitent bien plus d'hommes que de femmes à partager le micro sur leurs œuvres. En étudiant le classement établi par le média spécialisé Rapsodie, ce constat de l'entre-soi masculin dans les morceaux est corroboré par les chiffres relatifs à l'année 2020 : Leto est l'artiste le plus invité par les rappeurs (27 fois), suivi de Freeze Corleone (19), Jul (17) et SCH. En parallèle, le podium des artistes qui invitent le plus est également exclusivement masculin, Jul en tête avec 60 invitations⁶⁹.

Plus médiatisés, les clips des rappeurs permettent également de comprendre l'importance de l'entre-soi masculin comme vocabulaire commun de la majorité des artistes. L'un des axes les plus utilisés par les rappeurs ainsi que les réalisateurs de clips consiste à être filmé en bande masculine ; l'artiste est alors entouré de ses amis. Cette orientation stylistique a généralement pour but d'augmenter le sentiment de puissance de ces hommes, comme s'ils appartenaient à un clan fermé et déterminé à le rester. On peut citer, entre autres, les visuels de « *Drill FR4* » (Freeze Corleone et Gazo) ou encore « *A la Fête* » (UZI).

⁶⁷ BILIGUI M., *La place des femmes dans le rap*, conférence au 1988 (Rennes) organisée par le 4bis, le festival Urbaines et Sciences Po Rennes, mars 2020 [https://www.youtube.com/watch?v=W_gndKZT5sU&t=1053s]

⁶⁸ LEVENT L., *Frenetik et Jean Morel sur la place du freestyle dans la culture rap*, Vice, 16 février 2021 [<https://www.vice.com/fr/article/3anee8/frenetik-jean-morel-grunt-la-place-du-freestyle-dans-la-culture-rap>]

⁶⁹ Ben, *Les rappeurs français ayant le plus été invités en feat en 2020*, Booska-P, 15 février 2021 [booska-p.com/new-les-rappeurs-francais-ayant-le-plus-ete-invites-en-feat-en-2020-n140687.html]

Cet entre-soi correspond-il à la réalité de la vie dans les banlieues ? Quelles en sont les causes ? D'après Marie Duru-Bellat et Annick Kieffer, les hommes ont davantage tendance à être victimes d'échec scolaire⁷⁰, et par conséquence, leur propension à vivre le chômage est plus importante que chez les femmes. A cela s'ajoutent les inégalités de capital culturel et économique, qui conduisent les jeunes de banlieues vers des professions précaires, comme le souligne Rémy Caveng : « Dans leur grande majorité, ils sont issus des classes populaires (...), la faiblesse de leurs qualifications rendant ensuite leur réinsertion vers l'emploi stable difficile »⁷¹. Dès lors, l'un des seuls moyens qu'il reste à un jeune homme pour gagner sa vie de manière convenable est la musique, et notamment le rap. C'est ainsi que les hommes se retrouvent entre eux avant même de composer leur premier morceau. Ils évoluent ensemble, dans leurs propositions artistiques comme dans leurs interactions sociales : ce n'est donc pas un hasard d'observer combien cet entre-soi n'est pas remis en cause par les rappeurs eux-mêmes, qui ne composent qu'avec presque seulement des hommes dans leur entourage.

Pour finir, il s'agit de mettre en perspective l'existence de ces habitudes socialement marquées avec la pratique du rap par des hommes de province, bien loin des réalités socio-économiques des premiers. Aujourd'hui, l'exercice de la virilité n'est pas l'apanage des jeunes de banlieues, et affirmer le contraire serait « superposer rap et banlieue comme les deux facettes d'une même médaille, notamment lorsque sont entendues par ces termes des catégories circonscrites et des réalités figées et homogènes »⁷², comme le souligne Claire Lesacher. En d'autres termes, le rap ne se limite pas aux banlieues ; par conséquent, l'analyse des biais masculinistes et misogynes doit prendre en compte la totalité des rappeurs qui exercent sur le territoire francophone : « tous les rappeurs, quelle que soit leur socialisation ou leurs valeurs, reprennent ces codes »⁷³.

Alors que les années 1990 ont majoritairement vues des jeunes hommes de banlieues exercer, le genre musical s'est diffusé à l'échelle nationale – grâce aux âges d'or

⁷⁰ DURU-BELLAT M., KIEFFER A., *Du baccalauréat à l'enseignement supérieur en France : déplacement et recomposition des inégalités*, Population, 2008

⁷¹ CAVENG R., *Marché du travail et dispositions à la précarité, une analyse par les transactions et les trajectoires*, Bourdieu et le Travail, Presses Universitaires de Rennes, 2015, pages 267-282
[<https://books.openedition.org/pur/69761?lang=fr>]

⁷² LESACHER C., « *Le rap est sexiste* », ou quand les représentations sur le rap en France engagent une réflexion à partir de l'intrication et la coproduction des rapports de pouvoir, Genre et Migrations : pour un dialogue interdisciplinaire, pages 155-170, 2013

⁷³ REY J., *L'expérience de la masculinité dans le rap*, Mémoire de Master 2 Mention Santé Publique EHESP Rennes, 2019 [<https://documentation.ehesp.fr/memoires/2019/m2enjeux/Jos%C3%A9phine%20REY.pdf>]

précédemment évoqués – et les populations de province ont progressivement intégré les codifications de genre institués par les populations défavorisées dans leur expression de rap. Les adolescents originaires de province et des milieux favorisés ont suivi la tendance, et ont intériorisé les us et coutumes du rap dans leurs œuvres. Comme exemple, on peut citer le morceau « *Les Prélis* » du collectif rennais Columbine, lequel met en avant la prééminence du phallus d'un de ses membres afin d'en démontrer la puissance : « *téma la taille de la bite, si tu sais où j'habite-bite-bite* »⁷⁴. De même pour Nekfeu, né dans les Alpes-Maritimes de parents de classe moyenne, qui s'approprie la nécessité de se sentir respecté et estimé par la société à l'échelle de son vécu : « *Notre succès, c'est pour tous les fils de putes de vigiles qui nous ont mal regardés* »⁷⁵.

Ce chapitre a permis de comprendre le poids de la situation sociale des rappeurs vis-à-vis de l'explicitation de la puissance et de l'envie de pouvoir. Les jeunes hommes vivant en banlieues se construisent dans un milieu qui favorise une virilité plus stricte, laquelle se retranscrit dans les attitudes, paroles et imageries du rap. Les rappeurs, concentrés dans un entre-soi masculin, se servent du rap pour atteindre la reconnaissance et le prestige que leur situation socio-économique n'a pas leur offrir. Toutefois, ces motivations et valeurs se sont progressivement établies à l'échelle du territoire, de sorte qu'aujourd'hui, une majorité écrasante des artistes du territoire francophone se les réapproprient.

⁷⁴ COLUMBINE, *Les Prélis*, 8^{ème} piste sur l'album Clubbing for Columbine, 1 janvier 2016

⁷⁵ NEKFEU, *Tricheur*, 12^{ème} piste sur l'album Les Etoiles Vagabondes, 6 juin 2019

Chapitre 3 – Authentifier sa virilité auprès des pairs : le poids du « complexe viril »

Après avoir déterminé les origines historiques ainsi que les déterminants socio-économiques de la démonstration de la virilité, il s'agit désormais d'interroger cette dernière : Pourquoi faut-il obligatoirement, pour un rappeur, en faire la démonstration ? Comment les rappeurs se l'approprient-elle afin de respecter les codes du rap ? N'enferme-t-elle pas les rappeurs dans un schéma rigide vis-à-vis de l'expression de leur singularité ? Est-elle contestée, au contraire, majoritairement acceptée et entretenue ?

Il est nécessaire de définir plus précisément ce que l'on entend par le terme « virilité », qui correspond à « une norme, un idéal, celui de la supériorité du masculin sur le féminin »⁷⁶. Alors que ce mythe postule l'idée d'une hiérarchie entre les sexes, le mot « masculinité » correspond, lui, à l'action d'incarner de manière singulière le fait d'être homme. En d'autres termes, certains hommes vivent leur masculinité par le prisme de la virilité, et d'autres s'éloignent de ce modèle binaire et polarisé. Les premiers composent et entretiennent la « masculinité hégémonique »⁷⁷, c'est-à-dire la formule dont la majorité des hommes s'approprient pour vivre leur masculinité à un moment donné, et qui correspond à la virilité. Dans un second plan, d'autres formes de masculinité sont à noter, telles que la masculinité « complice »⁷⁸ puis la masculinité « marginalisée »⁷⁹, qui opte pour des codes diamétralement opposés à la première.

Karl Marx considère que les hommes sont « dominés par leur domination »⁸⁰ puisqu'elle oblige tout homme à se soumettre aux codes de la virilité pour être considéré comme homme. Pierre Bourdieu évoque ce privilège comme « un piège »⁸¹, dans lequel certains hommes oppressent – de manière implicite ou explicite – d'autres hommes vis-à-vis de la

⁷⁶ GAZALE O., propos rapportés par Etienne Allais, *Les hommes – et les femmes – victimes du mythe de la virilité ?*, Entre Autre <https://entre-autre.fr/les-hommes-et-les-femmes-victimes-du-mythe-de-la-virilite/>

⁷⁷ GAZALÉ O., *Le Mythe de la virilité, un piège pour les deux sexes*, Collection Agora, Pocket

⁷⁸ REY J., *L'expérience de la masculinité dans le rap*, Mémoire de Master 2 Mention Santé Publique EHESP Rennes, 2019 [<https://documentation.ehesp.fr/memoires/2019/m2enjeux/Jos%C3%A9phine%20REY.pdf>]

⁷⁹ *Ibid*

⁸⁰ GAZALÉ O., *Le Mythe de la virilité, un piège pour les deux sexes*, Collection Agora, Pocket, pages 246-250

⁸¹ BOURDIEU P., *La Domination Masculine*, Seuil, 1998

reconnaissance publique de leur masculinité. Ce contrôle rigoureux est illimité dans le temps, et les hommes doivent répondre, à tout moment, aux attendus sociaux de la masculinité hégémonique : « ce conformisme de genre les enjoint à faire la démonstration de leur puissance et avoir honte de leur faiblesse »⁸². Par conséquent, exposer sa virilité n'est, en majorité, pas un choix, et cela passe donc par l'affirmation de sa puissance physique, sexuelle, financière et professionnelle.

Dans le rap, l'expression de la virilité est un « code à part entière »⁸³, qui passe essentiellement par quatre formes de dominations toutes interdépendantes. La première concerne la souveraineté économique du rappeur : celui-ci présente alors un train de vie nouveau et luxueux. La mention d'une nouvelle richesse fait d'autant plus contraste lorsqu'elle intervient après le manque de moyens prolongé et miséreux ; il s'agit alors de montrer à quel point l'artiste a su surmonter les épreuves et les déterminismes sociaux, par son courage et son abnégation. Le rappeur est fier de son nouveau train de vie, comme Booba dans « 92i Veyron » : « *Nouveau riche, ma Lamborghini a pris quelques dos-d'âne, j'ai fait ni la queue au Ritz, ni au McDonald's* »⁸⁴. De plus, lorsqu'ils n'ont pas encore atteint cet idéal, les rappeurs évoquent couramment leur vœu d'évoluer rapidement vers cette situation, en anticipant presque la future démonstration de leur richesse : « *Bientôt riche, quand Mwaka Moon aura fait mouche* »⁸⁵.

La deuxième domination de la masculinité hégémonique dans le rap concerne le statut social du rappeur, c'est-à-dire sa position au sein d'un territoire géographique donné (ville, quartier...). Ce n'est donc pas un hasard si le champ lexical de la royauté est très fréquemment utilisé, comme si l'un gouvernait pendant que les autres obéissent : « *J'ai couru comme un esclave pour marcher comme un Roi* » déclame Booba sur le morceau « Comme une étoile »⁸⁶. Très souvent, les analogies se rapportent également aux trafiquants de drogues, ces derniers étant caractérisés par le contraste entre leur relative invisibilité publique et le lien de subordination solidement établi avec les autres : les rappeurs insistent sur l'aura qu'ils dégagent sur les autres, tout en signalant leur puissance par l'effet de groupe comme Rim'K : « *C'est la mafia d'Italie, le cartel de Cali* »⁸⁷. Ces dernières années, ce

⁸² GAZALÉ O., *Le Mythe de la virilité, un piège pour les deux sexes*, Collection Agora, Pocket, pages 513-519

⁸³ REY J., *L'expérience de la masculinité dans le rap*, Mémoire de Master 2 Mention Santé Publique EHESP Rennes, 2019 [<https://documentation.ehesp.fr/memoires/2019/m2enjeux/Jos%C3%A9phine%20REY.pdf>]

⁸⁴ BOOBA, *92i Veyron*, piste 4 sur l'album Nero Nemesis, 4 décembre 2015

⁸⁵ KALASH, DAMSO, Mwaka Moon, piste 4 sur l'album Mwaka Moon, 6 octobre 2017

⁸⁶ BOOBA, *Comme une étoile*, piste 11 sur l'album Lunatic, 22 novembre 2010

⁸⁷ RIM'K, *Cellophané*, piste 5 sur l'album Fantôme, 28 octobre 2016

mythe du cartel a été renforcé par l'arrivée de nouvelles séries sur les plateformes numériques, à savoir *Gomorra* (Italie), *La Casa De Papel* (Espagne) ou encore *Narcos* (Etats-Unis). Les rappeurs ont très fortement été influencés par ces feuilletons mafieux, à l'image de Heuss L'Enfoiré dans « *L'addition* » : « *Demain, j'monte mon label en Lettonie, je l'appelle quand même La Casa de Papel* »⁸⁸. Pour renforcer leur statut et démontrer que leur réseau de connaissances est prestigieux, certains vont même jusqu'à investir les lieux de tournage de ces fictions, comme SCH pour le clip du morceau « *Gomorra* »⁸⁹.

La troisième domination, dans le rap, prend forme par le prestige artistique, celui-ci regroupant alors « l'énonciation du succès commercial des rappeurs, la maîtrise de leur art et la suprématie de leur œuvre sur celles des autres »⁹⁰. Tout d'abord, l'adhésion du public à un album – comptabilisée par les certifications (disque d'or, de platine ou de diamant) décernées par le SNEP - dépasse le stade des chiffres pour s'installer dans la construction mythologique de la virilité : « *J'ai un disque d'or dans mon salon, et l'autre en platine près de la cuisine* » expose MHD sur le titre « *Afro Trap Pt.8 (Never)* »⁹¹. Ensuite, le rappeur utilise la comparaison pour mettre en avant ses performances et afficher l'écart de technique entre lui et ses homologues rappeurs, à l'image de Nekfeu (« *Ah, rien ne sert de nier, y'a pas meilleurs que nous* »⁹²) ou MMZ (« *Que des rappeurs de merde, moi j'arrête des carrières* »⁹³).

Enfin, la virilité passe également par la force physique et la puissance sexuelle, ce qui témoigne de « l'importance de la notion de force pour la reconnaissance d'un soi masculin chez les rappeurs »⁹⁴. Olivia Gazalé fait plus globalement le constat que, depuis la Première Guerre Mondiale, l'injonction à la force physique s'est intensifiée dans la construction du mythe de la virilité : « Si le footing remplace la messe dominicale, c'est qu'il vise à la même perfection morale et exalte les mêmes qualités de grandeur »⁹⁵. Les attributs de la musculature masculine sont alors exaltés par les rappeurs, comme le mentionne Kamikaz dans le morceau chorale « *C'est maintenant* » : « *Equipe de RoboCop, pectoraux comme*

⁸⁸ HEUSS L'ENFOIRE, *L'addition*, piste 14 sur l'album *En Esprit*, 12 octobre 2018

⁸⁹ LAROCHE S., *Gomorra et le rap français, une véritable histoire d'amour*, Konbini, 5 avril 2019 [https://biiinge.konbini.com/popculture/gomorra-rap-francais-analyse/]

⁹⁰ REY J., *L'expérience de la masculinité dans le rap*, Mémoire de Master 2 Mention Santé Publique EHESP Rennes, 2019 [https://documentation.ehesp.fr/memoires/2019/m2enjeux/Jos%C3%A9phine%20REY.pdf]

⁹¹ MHD, *Afro Trap Pt. 8 (Never)*, 24 février 2017

⁹² NEKFEU, *Martin Eden*, piste 1 sur l'album *Feu*, 8 juin 2015

⁹³ MMZ, Pandora, piste 11 sur l'album *Tout Pour le Gang*, 24 juillet 2016

⁹⁴ ATERIANUS-OWANGA A., *Un rap « incliné sur la force », La Fabrique de la masculinité sur la scène rap librevilloise*, Cahiers d'études africaines, 2013, pages 143-172

⁹⁵ GAZALÉ O., *Le Mythe de la virilité, un piège pour les deux sexes*, Collection Agora, Pocket, pages 513-519

des minotaures »⁹⁶. Le lexique de l'entre-soi masculin est, par ailleurs, fréquemment utilisé de manière conjointe avec le champ lexical animalier, à l'image de Sinik : « *Incompris parce que je ne suis pas les brebis, mais les taureaux* »⁹⁷. Enfin, les rappeurs mettent en scène leurs habitudes sportives, afin de témoigner de leur acharnement à sculpter leur corps mais aussi d'encourager leur auditoire à faire de même : « *Sur du Gradur, fais des pompes, des tractions* »⁹⁸.

Cette dernière forme de domination s'explique notamment par l'injonction à la violence, celle-ci devenant, par conséquent, une « médaille de la virilité »⁹⁹. D'après Sylvie Ayral, la transgression participe à la construction de l'identité de l'homme ; elle se manifeste d'ailleurs de manière implicite dès la socialisation de l'enfant à l'école. Ses études sur le terrain montrent que près de 80% des élèves punis pour indisciplines sont de sexe masculin. Les causes de ces punitions sont elles-mêmes sexuées, c'est-à-dire que les garçons sont davantage punis pour insolence, dégradations et violences. Au contraire, les motifs de punition des filles sont « féminins », dans la mesure où ils se rapportent à des caractéristiques socialement définies comme féminines : bavardages, usage du téléphone¹⁰⁰... Cette injonction à transgresser pousse les artistes de rap à sublimer la misère des quartiers afin d'en faire des espaces violents, caractérisés par les rivalités et la délinquance : « *Décevant comme mon statut social, délinquant donc pas très fréquentable* » déclame JR O Crom, membre du collectif Sexion d'Assaut, sur « *Intro* »¹⁰¹. Par la suite, certains rappeurs décident aussi de nourrir la violence de leurs réalités par leur interprétation sonore : le style verbal est agressif, voire parfois presque crié, à l'image de « la hargne inébranlable au micro »¹⁰² de ISK dans la majorité de ses titres. Ainsi, « les faits relatés le sont toujours de façon à se valoriser et démontrer une certaine force d'esprit »¹⁰³.

La virilité étant exprimée, il faut davantage la montrer afin d'authentifier son caractère viril auprès de ses pairs. Comme le précise Pierre Bourdieu, la virilité « doit être validée par les autres hommes et certifiée par la reconnaissance de l'appartenance au groupe

⁹⁶ 13 ORGANISE, *C'est maintenant*, piste 10 sur l'album 13 Organisé, 9 octobre 2020

⁹⁷ SINIK, *Incompris*, piste 10 sur l'album Le Toit du Monde, 10 décembre 2007

⁹⁸ GRADUR, *Sheghey 10 (Traction)*, piste 14 sur l'album ShegheyVara, 28 septembre 2014

⁹⁹ AYRAL S., *La fabrique des garçons : sanctions et genre au collège*, Presses Universitaires de France, 2011

¹⁰⁰ *Ibid*

¹⁰¹ SEXION D'ASSAUT, *Intro (En résumé)*, piste 1 sur l'album L'école des points vitaux, 29 mars 2010

¹⁰² JEUNE DAUPHIN, *Les 11 rappeurs à suivre en 2020 !*, Booska-P, 19 janvier 2020 [<https://www.booska-p.com/new-les-11-rappeurs-suivre-en-2020-n118335.html>]

¹⁰³ REY J., *L'expérience de la masculinité dans le rap*, Mémoire de Master 2 Mention Santé Publique EHESP Rennes, 2019 [<https://documentation.ehesp.fr/memoires/2019/m2enjeux/Jos%C3%A9phine%20REY.pdf>]

des vrais hommes »¹⁰⁴. Dès lors, dans le rap, la validation « d'être un homme » se fait par la mise en avant de signes extérieurs, ceux-ci précisés par le rappeur belge Frenetik : « En général, les gens se réfèrent aux mêmes thèmes : “*J’ai beaucoup d’oseille, des pétasses et des grosses voitures.*” On leur a mis dans la tête que c’est ça qui marche »¹⁰⁵.

Avant de regarder, dans la seconde partie de ce mémoire, comment les rappeurs utilisent l’image féminine pour se rendre virils, il est convenable de remarquer comment les rappeurs investissent les autres attributs virils dans les clips. Ces derniers servent d’outils de compréhension de cette virilité puisque le rappeur se met en scène tout en défendant ses paroles. C’est ainsi que Gradur déploie l’entièreté de sa musculature dans le clip relatif au morceau « Sheghey 10 (Traction) ». Cette tradition de dévoilement du corps de l’homme a été érigée comme symbole dans le rap francophone lorsque 50 Cent, tête d’affiche du rap new-yorkais des années 2000, a dévoilé le clip ultra testostéroné du morceau « *In Da Club* » (2003).

La seconde signature du pouvoir dans les visuels concerne la manière dont les rappeurs vantent leur richesse, dans le sens monétaire du terme. En ça, l’un des vocables communs de ces rappeurs est de se mettre en scène dans un environnement qui évoque la luxure : domaine, suite d’un hôtel de luxe, villa au soleil, piscine, hélicoptère (...). Sous entendue par ces images, la possession par le rappeur de ces attributs – ou la possibilité de se les offrir – est un moyen de se montrer, de fanfaronner sur le capital qu’il détient. Cette situation peut également être une manière de détailler son évolution face à sa situation initiale : la vie morose n’est plus son quotidien, et il compte bien s’en distancier. Ce biais visuel a notamment été utilisé par Yaro dans son morceau « *Bucci Night* », en collaboration avec Ninho : on voit les deux rappeurs tenir des verres d’alcool sur la terrasse d’une magnifique villa en Grèce, avec une grande piscine à leurs côtés. D’autres artistes profitent des clips pour dévoiler la somme d’argent qu’ils possèdent, comme Gazo sur « *Drill FR4* » : « *Tema la taille d’la kitcha* »¹⁰⁶ (regarde ma liasse de billets).

Dans les codes sociaux, la virilité s’évalue également par l’intérêt des hommes pour les voitures, ce que souligne le psychanalyste Jean-Pierre Winter : « La voiture est un nouveau

¹⁰⁴ BOURDIEU P., *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998

¹⁰⁵ LEVENT L., *Frenetik et Jean Morel sur la place du freestyle dans la culture rap*, Vice, 16 février 2021 [https://www.vice.com/fr/article/3anee8/frenetik-jean-morel-grunt-la-place-du-freestyle-dans-la-culture-rap]

¹⁰⁶ GAZO, FREEZE CORLEONE, *Drill FR 4*, 17 juin 2020

moyen de faire la guerre »¹⁰⁷. Dès lors, l'univers automobile est grandement représenté dans les clips, comme dans les paroles ; certains modèles de voiture deviennent même des incontournables du rap français. Parmi eux, la Mercedes A45 AMG, à laquelle Dosseh fait référence dans son morceau « A45 » : « *J'descends pas du singe, mais du A45* »¹⁰⁸.

Néanmoins, certains rappeurs commencent à se distancier de quelques attributs masculins, à l'instar de SCH, qui arbore cheveux longs lissés et boucles d'oreilles. Cet investissement des codes de la féminité ne remet toutefois pas en cause leur volonté de se montrer viril, l'univers musical de SCH étant centré autour d'une fiction imaginant le rappeur comme parrain d'une mafia internationale.

Authentifier sa virilité passe également par le rejet de toute autre forme de masculinité que la masculinité hégémonique. Le constat de Juliette Fiévet est le suivant : « En réalité, les mecs de la street ont souvent bien plus de respect pour les meufs que plein d'autres mecs. C'est peut-être cette espèce de pudeur qui fait qu'ils vont moins mettre en avant une meuf. C'est de la pudeur plus que de la misogynie »¹⁰⁹. Comment expliquer cette pudeur ? Est-elle, elle aussi, le reflet d'une socialisation différenciée entre hommes et femmes ?

Selon Kevin Diter, « la mise à l'index de la sentimentalité par les garçons proviendrait en grande partie de la volonté ou de la nécessité qu'ils ont de respecter les normes de genre produites par leurs groupes de sociabilité (masculine) (...) en rejetant toute pratique ou disposition définie et perçue comme féminine dans leur communauté de pairs. Ils se prémuniraient du risque d'être associés aux filles et du danger de voir leur « virilité » être mise à mal »¹¹⁰. Cela explique donc la forte tendance des rappeurs à ne pas dévoiler leurs sentiments les plus intimes, et à se comporter de manière timide lorsque l'on aborde le sujet avec eux. De plus, l'entre-soi masculin agit comme vecteur de consolidation des normes comportementales liées à la virilité¹¹¹, ce que Limsa d'Aulnay relate dans son morceau « *Seul Two* » : « *Mange pas d'glace ou d'banane devant eux* »¹¹². Il faut également noter

¹⁰⁷ WINTER J.P., propos rapportés par Rafaële Rivais, *Quand la virilité s'exprime au volant*, Le Monde, juin 2013 [https://www.lemonde.fr/vie-quotidienne/article/2013/06/25/quand-la-virilite-s-exprime-au-volant_6003571_5057666.html]

¹⁰⁸ DOSSEH, A45, 2 septembre 2020

¹⁰⁹ Intervention de Juliette Fiévet, *Les Femmes du Rap*, Fif Tobossi, Mouv', 1^{er} mars 2021 [<https://www.mouv.fr/musique/rap-fr/les-femmes-du-rap-juliette-fievet-367002>]

¹¹⁰ DITER K., *Je l'aime, un peu, beaucoup, à la folie...pas du tout !, La socialisation des garçons aux sentiments amoureux*, Terrains et travaux, 2015

¹¹¹ *Ibid*

¹¹² LIMSA D'AULNAY, *Seul Two*, 1^{ère} piste sur l'album Logique, Pt.2, 4 décembre 2020

que ce devoir de pudeur oblige les hommes à se comporter d'une certaine manière face à leurs amis. Les relations masculines sont construites de manière à s'éloigner du modèle relationnel féminin¹¹³, c'est-à-dire qu'elles se révèlent moins intimes que les femmes. Les hommes doivent faire preuve de retenue puisque la sensibilité est davantage une caractéristique pensée pour être féminine. Nekfeu évoque même la relative fadeur des relations avec les hommes de sa famille : « *Quand j'vois mon père, j'ai rien à lui dire, j'aimerais le prendre dans mes bras / Ou peut-être, j'ai trop à lui dire, mais trop de pudeur* ».

Cet éloignement face aux attributs féminins va également de pair avec la mise à la marge du sous-homme, constat partagé par Olivia Gazalé : « Être un homme, c'est aussi ne pas être efféminé, ce qui signifie que le système viriarcal n'a pas seulement ordonné des rapports de domination entre les sexes, mais aussi à l'intérieur du sexe masculin. « *Sois un homme* » rejette davantage l'effémination qu'il encourage au devoir de virilité »¹¹⁴. Le fait d'être homme dépend donc également de la posture de sous-homme, laquelle doit être bannie par la communauté masculine. Cela explique une certaine homophobie latente dans le rap, à l'image des accusations d'homophobie portée à Koba LaD¹¹⁵. Dans ses textes, le rap se montre également homophobe, avec l'utilisation banalisée du terme « pédé » : « *Papa m'reniera jamais, j'suis ni flic, ni pédé* » clamait SCH sur « A7 »¹¹⁶. Cette utilisation de l'homophobie sert davantage à s'illustrer comme « vrai homme », plutôt que d'attenter directement aux personnes concernées par l'insulte.

L'idéal viril s'est construit sur le rejet de l'impuissance puisque « l'attentat le plus grave à la virilité consiste à se faire pénétrer car l'homosexualité est une identité dont on ne peut se départir »¹¹⁷. Cette domination se présente souvent de manière très crue dans le rap, où il vaut mieux enculer que se faire enculer, comme le prouve le morceau « *Taken* » de Kalash : « *T'as la main légère, j'vais t'enculer tes morts* »¹¹⁸. Au contraire, se « faire enculer » donne à penser que toute virilité est perdue, et que l'homme déchu n'a plus à trainer avec les vrais hommes. Plus encore, celui qui encule n'est jamais considéré comme homosexuel, ce qui montre l'importance de la dichotomie pénétrant/pénétré.

¹¹³ JEFFREY D., *Penser l'adolescence : approche socio-anthropologique*, Presses Universitaires de France, 2016

¹¹⁴ GAZALÉ O., *Le Mythe de la virilité, un piège pour les deux sexes*, Collection Agora, Pocket

¹¹⁵ TEAM MOUV', *Koba LaD : accusé d'homophobie, il est déprogrammé de plusieurs festivals*, 19 février 2020 [<https://www.mouv.fr/musique/rap-fr/koba-lad-accuse-d-homophobie-il-est-deprogramme-de-plusieurs-festivals-358033>]

¹¹⁶ SCH, A7, 2^{ème} piste sur l'album A7, 11 novembre 2015

¹¹⁷ GAZALÉ O., *Le Mythe de la virilité, un piège pour les deux sexes*, Collection Agora, Pocket

¹¹⁸ KALASH, *Taken*, 7^{ème} piste sur l'album Kaos, 6 mai 2016

Ne pas être efféminé est donc une injonction lourde projetée par des hommes, oppresseurs, sur d'autres hommes, victimes et obligés d'effacer tout soupçon de manquement à la virilité. Cette formule du « complexe viril » s'ajoute donc à l'obligation, pour être reconnu, de mettre en avant des thématiques socialement considérées comme masculines. Plus que montrer, il faut démontrer sa virilité par le biais d'artifices sexués. Seuls les hommes considérés comme tel, selon la masculinité hégémonique, peuvent prétendre à la reconnaissance de leurs pairs. Ce rapport de force intra-masculin est d'ailleurs évoqué par John Stoltenberg dans son ouvrage « *Refuser d'être un homme* » : « Personne ne peut réellement comprendre comment les hommes traitent les femmes sans comprendre comment les hommes traitent les autres hommes – et personne ne peut réellement comprendre comment les hommes traitent les hommes sans réellement comprendre comment ils traitent les femmes »¹¹⁹.

¹¹⁹ STOLTENBERG J., *Refuser d'être un homme*, Collection Nouvelles Questions Féministes, 2013

PARTIE 2 : LE TRAITEMENT DU FÉMININ DANS LE RAP : EFFACER, ENCADRER ET SOUMETTRE

« Pétaise suis-moi dans mon hôtel, j'veis te faire la
sère-mi toute la nuit / Toi et moi, c'est juste pour le
sexe *girl*, arrête de croire que t'as un canon entre les
cuisses »¹²⁰.

Ces paroles de La Fouine montrent à quel point la femme est traitée de manière négative, selon le schéma de la virilité exposé plus tôt. Après l'étude de la masculinité dans le rap, il s'agit désormais de voir comment le féminin est appréhendé par les rappeurs, l'industrie ou les femmes elles-mêmes. Pourquoi les femmes rappeuses sont-elles moins valorisées que leurs homologues masculins ? Comment l'exercice de la féminité, de la part d'une femme, est-il encadré ? Quelle place donner aux dynamiques racistes dans l'expression de la misogynie ? Par quels biais les rappeurs utilisent-ils les femmes afin de correspondre aux attendus de masculinité hégémonique ?

Dans un premier temps, il s'agira d'appréhender le rap comme un symptôme de l'invisibilisation des femmes dans une société qui ne les reconnaît pas à leur juste valeur. Ensuite, nous analyserons comment leur comportement est strictement encadré, selon des cases invariables ne laissant en aucun cas libre cours à la singularité et aux expressions non conventionnelles de la féminité. Dans un dernier temps, nous étudierons le rapport du masculin face à la sexualité féminine, centre névralgique de la différence de libertés entre hommes et femmes.

¹²⁰ LA FOUINE, *Sexe et Money*, 2^{ème} piste de l'album Planète Trappes Vol.1, 2004

Chapitre 1 – Le rap, miroir d’une société fondée sur la marginalisation des femmes

Ce chapitre sera consacré à l’étude de l’invisibilisation des femmes à l’échelle du rap et aura pour objectif de répondre au constat généralement fait face à la présence féminine dans ce genre musical : où sont-elles ? Quelle est l’influence de la société viriarcale dans leur effacement ? *Quid* du milieu social dans lequel les femmes grandissent ? Quels sont les mécanismes concrets – volontaires ou involontaires – de leur minorisation ?

« J'ai l'impression que c'est presque une célébration lorsqu'une femme réussit »¹²¹, regrette Narjes Bahhar, reporter, animatrice et responsable éditoriale chez Deezer France. Ces paroles font état de l’absence des femmes dans le rap, mais comme le rappelle Keivan Djavadzadeh, il y a toujours eu des femmes dans le rap : en 1979, première véritable année du rap aux Etats-Unis, elles étaient déjà quatre¹²² avant de prendre, elles aussi, du galon dans l’exercice. Par la suite, elles ont grandement participé à l’essor du rap dans les années 1990.

Ne pas avoir conscience des femmes ayant exercé dans le milieu du rap est une des conséquences du « déni d’antériorité » qui touche les femmes. Si l’on reprend sa définition, ce dernier revient à dire : « *c’est la première, il n’y en avait pas auparavant* ». Ce phénomène tient son origine dans la « mythologie androcentrée du génie »¹²³, c’est-à-dire que seuls les hommes peuvent créer, faire fonctionner leur *logos* au service de l’art. Les femmes sont déjà occupées à d’autres tâches, maternelles pour l’essentiel ; elles ne peuvent donc ni avoir le temps, ni les prédispositions au génie.

C’est donc à l’échelle de la société que ce différentiel se propage, notamment par le biais de la littérature française, comme le souligne Delphine Naudier : « Elles apparaissent ainsi comme d’éternelles débutantes du monde des Lettres. La rhétorique de la nouveauté les empêche, en conséquence, de faire date en laissant une trace dans l’histoire littéraire. Formuler comme une évidence le caractère prétendument inédit de leur présence laisse nombre d’écrivaines dans les trappes du passé. Les déclarer novices dans cet espace de la

¹²¹ Intervention de BAHHAR N., *Les Femmes du Rap*, émission présentée par Fif Tobossi, Mouv’, 1^{er} mars 2021

¹²² DJAVADZADEH K., *Séminaire Fight The Power ? Musiques hip-hop et rapports sociaux de pouvoir*, 19 mars 2021

¹²³ LAUNAY F., *Les compositrices françaises de 1789 à 1914*, thèse de doctorat en musicologie, Rennes 2, 2004

création, les prive collectivement de l'existence d'une filiation légitime »¹²⁴. Ce déni d'antériorité ne s'arrête pas aux expressions culturelles puisque les femmes sont également dépossédées de leur lutte : d'après le regard de François Vergès, Rosa Parks a été expropriée de sa lutte en étant observée seulement par le prisme de son calme et sa gentillesse. Or, faire cela, c'est nier son implication dans un collectif luttant contre les discriminations des afro-américains¹²⁵.

Il faut contourner ce déni d'antériorité, et dans le rap, cela pourra se produire lorsque les observateurs ne parleront plus de « *nouvelle vague* » ou « *nouvelle génération* » d'artistes féminines. Mettre de l'exceptionnel dans ses observations biaise la réalité de l'Histoire du rap. Ainsi, pour avoir le succès commercial dont elle dispose aujourd'hui, la belge Shay a bénéficié de l'aura et des avancées d'autres femmes. Ces dernières ont pavés le chemin, sans faire de bruit, et permettent aux artistes qui débute d'être davantage acceptées par l'industrie et le public. De même, il est clair que maintenir un discours selon lequel « le rap invisibilise les femmes » revient, dans une certaine mesure, à nier l'existence des femmes dans ce milieu. Par conséquent, il peut être plus pertinent d'offrir une tribune aux femmes du milieu plutôt que regretter leur mise au second plan. Une mise en avant d'une artiste, si elle est soutenue par les médias importants du milieu, est davantage bénéfique que cette critique.

Aussi, mettre l'étiquette de « rap féminin » pour évoquer le « rap enregistré par des femmes »¹²⁶ contribue à déposséder ces dernières de leur singularité relative à l'expression de leur genre. La première dénomination tend à voir le rap enregistré par des femmes comme un sous-genre parmi tant d'autres du rap. Il est donc plus approprié d'utiliser la seconde formulation ou, comme le préconise Mekolo Biligui, « prendre le parti de dire artiste, car on pense dans les mots »¹²⁷. Comme les rappeurs, les rappeuses sont toutes différentes - milieux sociaux, famille, pairs, expériences - et ne méritent pas d'être cataloguées sous une seule bannière. Claire Lesacher considère d'ailleurs que « tout propos ou processus visant à cerner « *La rappeuse* » ou « *La parole féminine du rap* » conduit à une essentialisation des personnes et des pratiques, ainsi qu'à une neutralisation, une normalisation et une plus forte

¹²⁴ NAUDIER D., *Genre et activités littéraires : les écrivaines francophones*, Sociétés Contemporaines 2010/2, pages 5 à 13 [<https://www.cairn.info/revue-societes-contemporaines-2010-2-page-5.htm#no1>]

¹²⁵ VERGES F., *Un féminisme décolonial*, La Fabrique Editions, 2019

¹²⁶ DJAVADZADEH K., *Séminaire Fight The Power ? Musiques hip-hop et rapports sociaux de pouvoir*, 19 mars 2021

¹²⁷ BILIGUI M., *La place des femmes dans le rap*, conférence au 1988 (Rennes) organisée par le 4bis, le festival Urbaines et Sciences Po Rennes, mars 2020 [https://www.youtube.com/watch?v=W_gndKZT5sU&t=1053s]

légitimation du rap des hommes »¹²⁸.

Le masculin, lui, est légitimé dès lors que les observateurs emploient le seul terme « rap » pour envisager le rap des hommes : « c'est marrant, on ne dit pas le rap au masculin, on dit rap » s'amuse la journaliste Dolorès Bakèla¹²⁹. Ses propos sont d'ailleurs confirmés par la formule suivante, de Monique Wittig : « Le masculin n'est pas le masculin, mais le général »¹³⁰. Ainsi, le loisir d'être un rappeur est fait pour les hommes, qui ont également la position de références communes majoritairement respectées.

La dichotomie général/féminin est l'un des fondements de nos sociétés que le féminisme de la troisième vague entend combattre. Cette nouvelle orientation de la cause prône désormais la diversité des identités et la légitimation de chacune des manières dont chacun se l'approprie. Le courant souhaite dépasser les revendications d'égalité entre hommes et femmes pour une indifférenciation des genres. Si l'on applique ce modèle au rap, il ne s'agirait plus de sous-entendre, par l'appellation *rap*, une musique principalement exécutée par les hommes : les femmes seraient incluses et n'aurait plus à végéter dans la catégorie « rap féminin », celle-ci leur faisant subir des « violences de genre »¹³¹. Cette brutalité relative à l'assignation au genre est d'ailleurs l'objet d'une crainte de Virginie Despentes : « Si nous n'allons pas vers cet inconnu qu'est la révolution des genres, nous connaissons exactement ce vers quoi nous régressons. Un Etat tout puissant, qui nous infantilise, intervient dans toutes nos décisions (...) et qui, sous prétexte de mieux nous protéger, nous maintient dans l'enfance, l'ignorance, la peur de la sanction, de l'exclusion »¹³².

L'effacement des femmes se fait également par le biais de la dépossession de leur travail. Aujourd'hui, les femmes artistes doivent lutter pour se faire créditer dans les albums des rappeurs masculins puisque, de manière structurelle – et nous l'avons vu ci-dessus -, il est plus facile de déposséder les femmes de leur travail. Ce constat est d'autant plus véridique lorsque l'on comprend comment les nouvelles technologies font toujours perdurer le sexisme. C'est ainsi que le site RapGenius (rebaptisé ensuite Genius), plateforme digitale créée en 2009 dont le but est d'annoter toutes les paroles des artistes, introduit lui-même une

¹²⁸ LESACHER C., « *Le rap est sexiste* », ou quand les représentations sur le rap en France engagent une réflexion à partir de l'intrication et la coproduction des rapports de pouvoir, Genre et Migrations : pour un dialogue interdisciplinaire, pages 155-170, 2013

¹²⁹ BAKELA D., *La place des femmes dans le rap*, conférence au 1988 (Rennes) organisée par le 4bis, le festival Urbaines et Sciences Po Rennes, mars 2020 [https://www.youtube.com/watch?v=W_gndKZT5sU&t=1053s]

¹³⁰ WITTIG M., *La Pensée Straight*, Editions Balland, 1992

¹³¹ BUTLER J., *Gender Trouble*, La Découverte, 1990

¹³² DESPENTES V., *King Kong Théorie*, Grasset, 2006, page 29

vision biaisée de la répartition de l'art entre hommes et femmes¹³³ : la plateforme est ouverte à un grand nombre d'amateurs, qui peuvent ainsi librement calquer leurs contributions sur leur vision du monde (celle-ci étant historiquement et socialement construite sur la misogynie). En France, les chiffres de Genius parlent d'eux-mêmes : « début 2019, toutes les rappeuses françaises bénéficiaient ensemble d'une attention moins importante que Booba seul »¹³⁴, ce dernier étant considéré comme l'un des rappeurs les plus populaires de l'Hexagone. De même, les plateformes de streaming participent également à la mise au ban de l'œuvre des femmes : les playlists de rap les plus importantes ne contiennent que très peu de femmes, à tel point que ce chiffre ne dépasse parfois pas l'unité sur un cinquantaine.

Cet effacement n'est certainement pas volontaire de la part du public et des contributeurs, toutefois, il participe grandement à la perpétuation de la mise à la marge des femmes. D'autant plus, dans un contexte conjuguant le nouvel âge d'or du rap et l'essor des nouvelles technologies, ces biais sexués peuvent avoir un impact important sur la manière dont les observateurs considèrent le rap français.

Enfin, si l'on évoque l'effacement des femmes auprès de leurs homologues rappeurs, quelle place donner à l'origine sociale ? Conditionne-t-elle la manière dont hommes et femmes ne se croisent que dans certains cas précis ? D'après les recherches sociologiques, il existe une division de l'espace social dans les quartiers : les filles et les garçons se tiennent à distance dès le plus jeune âge, et sont fortement encouragés à entretenir cette distanciation. La tendance est d'ailleurs à la hausse de la « rupture de la communication entre hommes et femmes »¹³⁵, selon l'expression employée par Michel Kokoreff et Didier Lapeyronnie. Les travaux de David Lepoutre sur le quartier HLM de La Courneuve montrent que « les filles ne trainent guère, ne stationnent jamais dans les cages d'escaliers (...), ne jouent pas sur le terrain de foot »¹³⁶. Deuxième élément d'explication, les sorties hors du quartier : elles sont bien plus encouragées pour les filles que pour les garçons¹³⁷. Les garçons restent entre eux au quartier, tandis que les filles sortent ; cette division du territoire amène à un dialogue non institué entre les deux sexes. Elle serait toutefois également un héritage du partage

¹³³ HAMMOU K., *Le Genius n'a pas de sexe : paroles de rappeuses*, Sur un son rap, Hypothèses, 25 janvier 2019 [https://surunsonrap.hypotheses.org/3869]

¹³⁴ *Ibid*

¹³⁵ KOKOREFF M., LAPEYRONNIE D., *Refaire la cité. L'avenir des banlieues*, La République des Idées, Seuil, 2013

¹³⁶ LEPOUTRE D., *Cœur de banlieue. Codes, rites et langages*, Odile Jacob, Collection Poche, 2001

¹³⁷ MAUGER G., *Les bandes, le milieu et la bohème populaire*, Etude de sociologie de la déviance des jeunes de classes populaires, Belin, 2006

millénaire des tâches, basé sur la doctrine suivante : le sang masculin et le sang féminin ne doivent pas se mêler¹³⁸. Dès lors, chaque genre est géographiquement réparti en plus d'être professionnellement encadré.

Comme les deux sexes n'interagissent pas ensemble, les hommes ont tendance à voir dans les femmes une menace, celle-ci accentuée par l'importance du « complexe viril » dans le comportement masculin : « Ne pas aimer les femmes, chez un homme, c'est une attitude ; ne pas aimer les hommes, chez une femme, c'est une pathologie » constate Virginie Despentes¹³⁹. Afin d'effacer cette menace, les hommes doivent la mettre à distance, comme PNL sur le morceau « *Simba* » : « *Pas besoin des bras d'une femme, j'ai connu pas ceux de ma mère* »¹⁴⁰. Il faut également dénigrer le féminin, et à ce titre, il est intéressant de voir comment Angèle, chanteuse et sœur du rappeur belge Roméo Elvis, a été traitée par les auditeurs lors des révélations de l'agression sexuelle de son frère. Ouvertement féministe, Angèle a été tenue pour responsable des actes de son frère, comme s'il fallait défendre à tout prix le masculin face au féminin, même si le premier a fauté. Ici, ce sont les revendications féministes de la chanteuse qui ont été décriées : comment peut-elle s'engager de la sorte alors que, dans le même temps, son frère perpétue le sexisme ? On observe ici ce que Keivan Djavadzadeh nomme « la masculinité de protestation »¹⁴¹, c'est-à-dire la réaction solidaire d'un male club face à une situation périlleuse pour leur virilité (ici, les revendications d'égalité homme-femme). Autre exemple, les paroles de La Fouine sur « *Paname Boss* » reflètent tout autant le besoin dénigrer pour mieux s'éloigner des femmes : « *Trop d'meufs racontent d'la merde, les culs remplacent les visages* »¹⁴².

Même s'ils sont très peu familiers de l'univers féminin, les rappeurs n'hésitent pas pour autant à parler en leur nom, ce qui participe à l'évaporation des femmes dans les discours audibles. Ce *male-gaze* – c'est-à-dire la manière dont le regard masculin construit l'identité d'une femme dans une fiction – est construit selon des regards biaisés. Plus encore, la socialisation viriliste des rappeurs ne leur donne pas toutes les clés afin d'appréhender au mieux les situations de chacune. Inventer de toute pièce la vie d'une femme par le regard masculin, telle a été l'orientation artistique de KeBlack dans son morceau « *Bazardée* » :

¹³⁸ GAZALÉ O., *Le Mythe de la virilité, un piège pour les deux sexes*, Collection Agora, Pocket, page 132-152

¹³⁹ DESPENTES V., *King Kong Théorie*, Grasset, 2006, page 118

¹⁴⁰ PNL, *Simba*, piste 12 de l'album *Que la Famille*, 2 mars 2015

¹⁴¹ DJAVADZADEH K., *Séminaire Fight The Power ? Musiques hip-hop et rapports sociaux de pouvoir*, 19 mars 2021

¹⁴² LA FOUINE, *Paname Boss*, piste 6 sur l'album *Drôle de Parcours*, 2 novembre 2012

« Elle n'a que seize ans, elle veut déjà se marier / Elle est métissée, sa mère est française et son père antillais / Dès son jeune âge, elle collectionne les hommes par milliers »¹⁴³. Ce morceau, devenu phénomène de société, illustre l'envie de certains rappeurs de se mettre à la place des femmes ; néanmoins, on peut se demander si les paroles se sont pas imprégnées par la construction virile – donc tendanciellement misogyne – du rappeur.

¹⁴³ KEBLACK, *Bazardée*, piste 3 de l'album Premier Etage, 18 novembre 2016

Chapitre 2 – Le rap et l’assignation de la femme à certaines positions invariables et contrôlées

Après l’invisibilisation des femmes, la seconde dynamique de domination masculine sur le sexe opposé, dans le rap, repose sur la classification des femmes selon un modèle précis. Que dit-elle de la société ? De quelles manières les rappeurs s’approprient-ils les codifications du genre féminin héritées du viriarcat ? Comment impactent-elles sur la démonstration virile de l’artiste masculin ?

Pour comprendre les assignations de genre dans le rap, il est nécessaire de voir comment les hommes ont systématiquement retranché les femmes dans des cases prédéfinies. En effet, « jusqu’au XVII^e siècle, la femme n’a conscience d’elle-même qu’à travers l’idée de femme construite par les religions et les hommes »¹⁴⁴. Elles sont divisées selon trois catégories, qui ne peuvent s’entrecroiser puisqu’elles servent à l’homme chacune d’une manière différente.

Premièrement, la figure de la mère tient son origine dans le biologique. Mettre un enfant au monde est le seul et unique sens de sa vie, d’où le profond irrespect, à Rome, vis-à-vis des femmes qui n’avaient pas encore mis trois enfants au monde¹⁴⁵. Aujourd’hui, les femmes sont encore stigmatisées lorsqu’elles ne souhaitent pas avoir d’enfants, de sorte qu’une femme est contrainte à, un moment dans sa vie, à donner naissance. De même, l’instinct naturel est une construction sociale héritée de cette assignation à la maternité : les attributs biologiques ainsi que l’obligation à donner son corps pour accueillir la progéniture ont projeté de manière indélébile ces caractéristiques du *Care* (division sexuée de la prise en charge d’autrui¹⁴⁶) sur les femmes uniquement. Également, « le cycle menstruel rappelle à chacune qu’elle est une usine à procréer »¹⁴⁷ et qu’elles n’ont pas d’autres fonctions que de mettre au monde. A cela s’ajoute la réalité de l’appropriation des hommes sur elles, c’est-à-dire qu’il faut les confiner dans leur rôle reproducteur. Les hommes sont donc encouragés à contrôler leur femme, c’est pourquoi le mariage a été institutionnalisé, comme le rappelle

¹⁴⁴ GAZALÉ O., *Le Mythe de la virilité, un piège pour les deux sexes*, Collection Agora, Pocket, pages 132-152

¹⁴⁵ *Ibid*

¹⁴⁶ PLUMAUZILLE C., ROSSIGNEUX-MEHEUST M., *Le Care, une « voix différente » pour l’histoire du genre*, Femmes, Genres et Histoire, 2019

¹⁴⁷ GAZALÉ O., *Le Mythe de la virilité, un piège pour les deux sexes*, Collection Agora, Pocket, pages 132-152

Virginie Despentes : « *le contrat marital* : marché où la femme s'engage à effectuer un certain nombre de corvées assurant le confort de l'homme à des tarifs défiant toute concurrence »¹⁴⁸. En ce sens, les productions culturelles ont également participé à l'entretien de cet encadrement de la femme mariée : « Les romances sentimentales rappellent à la femme que la passion conduit à la souffrance et à la mort. La femme se plaint à s'aliéner à un souverain qu'elle divinise. Cela invite la lectrice à se résigner : la passion étant une maladie mortelle, mieux vaut accepter son sort et rester fidèle à son mari »¹⁴⁹.

Vient ensuite la figure de la vierge, portée en étendard par les religions ; Jeanne d'Arc et la Vierge Marie en sont les symboles de la religion chrétienne. Si cette dernière a pu enfanter sans avoir de rapport sexuel, il est alors attendu que toutes les femmes suivent le pas. Dès lors, elles doivent être plus intimes avec Dieu, ce qui nécessite un effort de pudeur : le corps doit être caché afin de ne pas tenter les hommes d'un rapprochement qui pourrait être fatal à la virginité. L'injonction à ne pas se montrer est également révélateur du manque de considération de la société pour le sexe féminin : elles doivent avoir honte d'appartenir au « sexe maudit »¹⁵⁰. Enfin, la pudeur d'une femme contribue à authentifier l'honneur des hommes qui l'accompagnent : ils tiennent le rôle du dominant pendant qu'elles doivent s'astreindre aux normes de bienséance.

Enfin, dernier élément de l'assignation des femmes à une position, la putain. Celle-ci est nécessaire à l'homme puisque ce dernier préfère assouvir ses pulsions sexuelles avec elle plutôt qu'en compagnie de sa femme – cette dernière ne devant pas être dégradée. Sigmund Freud disait d'ailleurs que : « Là où ils aiment, ils ne désirent pas et là où ils désirent, ils ne peuvent aimer »¹⁵¹. (*Sur le plus général des rabaissements de la vie amoureuse*). La prostitution permet de canaliser l'agressivité masculine, et selon certaines voix, les guerres auraient été plus violentes sans le recours des chevaliers et soldats à la prostitution¹⁵².

Le rap s'est également construit à partir de ce triptyque relatif aux attendus sociaux des femmes par les hommes. Les rappeurs ont néanmoins enrichi ce panorama, de manière à adapter les positions figées du sexe opposé à la diversité de leurs messages. Alors que la femme en tant que menace a été évoqué lors de la première partie, on traitera ici de quatre

¹⁴⁸ DESPENTES V., *King Kong Théorie*, Grasset, 2006, page 59

¹⁴⁹ GAZALÉ O., *Le Mythe de la virilité, un piège pour les deux sexes*, Collection Agora, Pocket, pages 210-215

¹⁵⁰ GAZALÉ O., *Le Mythe de la virilité, un piège pour les deux sexes*, Collection Agora, Pocket, pages 132-152

¹⁵¹ FREUD S., *Sur le plus général des rabaissements de la vie amoureuse*, 1912

¹⁵² GAZALÉ O., *Le Mythe de la virilité, un piège pour les deux sexes*, Collection Agora, Pocket, pages 132-152

positions dans lesquelles les femmes sont assignées par le regard masculin dans le rap.

Premièrement, la femme « objet » a pour seule vocation d'avoir été conquise par le rappeur. Il démontre son aisance à mettre son caractère et ses attributs physiques au service des relations amoureuses. Plus encore, certains rappeurs déclarent que les femmes viennent à eux sans qu'ils n'aient à sourciller, comme Ninho dans « *Pourquoi* » : « *Moi je ne cherche plus, elles viennent et je choisis* »¹⁵³. Les clips des rappeurs masculins servent donc, premièrement, à montrer comment ils séduisent les femmes ; mais aussi, dans un second temps, combien les femmes qu'ils attirent correspondent aux normes de beauté traditionnelle. Certaines femmes se ne sont embauchées que pour la générosité de leurs formes. Parmi les exemples, on retient notamment le visuel du titre « *Sale Mood* » de Bramsito, en collaboration avec Booba (le clip cumule aujourd'hui près de 130 millions de vues). D'une manière plus virile encore, la femme sexuée permet à l'artiste de prouver sa puissance sexuelle ; faire état de ses prouesses sexuelles ne fonctionne si, et seulement si, la femme est appréhendée comme la personne dominée pendant le rapport sexuel. Les rappeurs ne se cachent pour utiliser des termes crûs, comme « crâcher », « déglinguer » ou encore « levrette ». Le morceau « *BruxellesVie* » de Damso est l'illustration de l'invisibilisation de la femme face aux exploits sexuels de l'homme : « *Dans sa tte-cha, j'ai nagé le crawl (...), j'la prends en levrette, elle crie par la fenêtre* »¹⁵⁴.

Ensuite, la mention des femmes vénales sert également aux rappeurs à dévoiler leur facilité à attirer des filles. Néanmoins, celles-ci (également appelées « *michtos* ») ne viennent vers l'artiste que parce qu'il est attractif économiquement et socialement. Tout en critiquant ces comportements intéressés, le rappeur prouve la puissance de son nouveau capital, celui conféré par la position d'artiste à succès : « Elle te dira « *j'suis pas une michto* », j'suis tombé dans son jeu »¹⁵⁵. Ainsi, l'homme se plaît à exacerber sa richesse, mais critique les femmes qui souhaitent en profiter de manière illégitime. C'est pourquoi les marques de luxe sont fréquemment citées, de manière à mettre en évidence l'intérêt des femmes pour la seule obtention de nouveaux objets, comme le précise JMK\$ sur « *Gelato* » : « *Chanel, Louis Vuitton, Gucci, elle veut tous les tailleurs* »¹⁵⁶.

Enfin, les rappeurs envisagent la femme sous une dernière position, celle de la femme

¹⁵³ NINHO, *Pourquoi*, piste 13 sur l'album Comme Prévu, 8 septembre 2017

¹⁵⁴ DAMSO, *BruxellesVie*, piste 10 sur l'album Batterie Faible, 27 mai 2016

¹⁵⁵ DEBEING A. DADJU, *Tombé sur elle*, piste 12 sur l'album Debeinguerie, 17 février 2017

¹⁵⁶ JMK\$, *Gelato*, piste 1 sur l'album Candy Ballers 1, 20 octobre 2019

d'autrui. La misogynie est donc ici le moyen par lequel transmettre sa supériorité sur ses adversaires. Ces « femmes de l'autre » ne sont d'ailleurs jamais considérées comme individus ; elles sont outils et elles correspondent davantage à un rang social. Ce sont des fréquemment les concubines, sœurs ou mères qui sont visées, en témoigne le morceau « *Tchapalo* » du groupe MZ : « *J'baise ta sœur la nympho, juste pour l'info* »¹⁵⁷

Toutes ces catégories construites par le prisme des rappeurs n'échappent donc pas à la violence des propos, ainsi qu'à leur fonction d'outil afin de s'authentifier comme viril. Néanmoins, une seule figure féminine s'est pas exploitée par les rappeurs de manière négative, la mère. Cette dernière peut d'ailleurs faire tomber quelques barrières de la pudeur de ces hommes, qui n'hésitent pas à dévoiler leur sensibilité et leur profond attachement à leur « maman »¹⁵⁸. Ce constat met toutefois en évidence le caractère binaire des textes de rap : les femmes sont seulement envisagées comme outil ou comme mères. De plus, la mère est positivement appréhendée que lorsqu'elle appartient au cercle de l'artiste ; les génitrices des ennemis ont le droit au même traitement que les autres femmes. L'utilisation de l'expression « *Nique ta mère* » n'est d'ailleurs qu'une formule parmi tant d'autres, comme le montre la formule « *J'suis sur OKLM.com, ta daronne est sur Gleeden* » [ta mère est sur un site de rencontres extra-conjugales] de Booba dans le morceau « *Pinocchio* »¹⁵⁹.

En ce qui concerne l'industrie du rap plus largement, il existe également des cases dans lesquelles les femmes sont mises. Ce rapport de domination entre hommes et femmes tient alors davantage de l'imbrication entre sexisme, racisme et impérialisme, trois « compagnons de route » selon Françoise Vergès¹⁶⁰. Il s'agira ici d'interroger les causes du constat de Juliette Fiévet, selon qui « la plus grande difficulté est d'être une femme, et une femme non blanche (...). On te remet quoiqu'il arrive dans ta case »¹⁶¹.

La perception de la femme noire ne s'est effectivement pas développée de la même manière que celle de son homologue blanche, cette différence s'expliquant par l'impérialisme colonial de la Renaissance. Ainsi, à leur arrivée en Afrique, les colons ont perçus les Africains comme obsédés par le sexe, observation renforcée par le port de vêtements

¹⁵⁷ MZ, *Tchapalo*, piste 13 sur l'album *Affaire de famille*, 4 mai 2015

¹⁵⁸ REY J., *L'expérience de la masculinité dans le rap*, Mémoire de Master 2 Mention Santé Publique EHESP Rennes, 2019 [<https://documentation.ehesp.fr/memoires/2019/m2enjeux/Jos%C3%A9vA9phine%20REY.pdf>]

¹⁵⁹ BOOBA, GATO, DAMSO, *Pinocchio*, piste 10 sur l'album *Nero Nemesis*, 4 décembre 2015

¹⁶⁰ VERGES F., *Un féminisme décolonial*, La Fabrique Editions, 2019

¹⁶¹ Intervention de Juliette Fiévet, *Les Femmes du Rap*, Fif Tobossi, Mouv', 1^{er} mars 2021 [<https://www.mouv.fr/musique/rap-fr/les-femmes-du-rap-juliette-fievet-367002>]

minimalistes et la pratique de la polygamie dans certaines sociétés. Pour les Blancs, la femme noire est caractérisée par son appétit sexuel, et rien d'autre. Dès lors, elle est considérée comme du bétail n'ayant pour seul but d'abreuver ses pulsions sexuelles.

Progressivement, le mythe de la frénésie sexuelle de ces femmes s'efface, sans toutefois leur ôter leur position de femmes soumises et inférieures. Inférieure aux hommes, mais également aux femmes blanches ; comme l'aborde Françoise Vergès dans « *Un Féminisme Décolonial* » : « la vie confortable des femmes de la bourgeoisie dans le monde est possible parce que des millions racisées et exploitées entretiennent ce confort »¹⁶². Cette dernière évoque un exemple concret, lequel montre à quel point, en France, les personnes racisées sont infériorisées selon une double logique mêlant colonialisme et sexisme : alors que les femmes du territoire métropolitain ont obtenu le droit de vote en 1944, les femmes des territoires d'Outre-Mer ont été contraintes à patienter encore une quarantaine d'années avant de pouvoir se rendre aux urnes.

La chanteuse-rappeuse Lous & The Yakuza interroge sur la persistance d'une telle différence de traitement dans le milieu musical. Selon elle, ces rapports d'origines ethniques persistent et les différentes entités qui composent l'industrie ne sont pas prêtes à accueillir les femmes noires de manière convenable. Par exemple, les réalisateurs de clips ne sont ni habitués, ni techniquement adaptés à traiter sa couleur de peau : « En tant que noire, je dois vérifier tout (...), si le directeur a déjà filmé des noirs, si le hairstylist ou makup-artist ont déjà coiffé ou maquillé des noirs. Mon équipe était principalement blanche et ne comprenait pas pourquoi j'étais aussi à cheval sur la lumière, parce que de leur point de vue, les blancs sont bien éclairés. C'est une autre couleur de peau donc ça demande une autre expertise »¹⁶³.

La solution, pour elle, est de valoriser les personnes racisées à travers ses clips, de manière à habituer conjointement l'industrie du rap et le public à la vision d'autres couleurs de peau. Elle l'a fait pour le morceau « *Dilemme* » et s'en explique : « J'ai voulu montrer dans mes clips une image d'hommes noirs, de plusieurs hommes noirs, autour d'une femme noire qui vont la valoriser »¹⁶⁴.

Cette double visibilité - à savoir, celle des femmes ainsi que de la couleur de peau noire -

¹⁶² VERGES F., *Un féminisme décolonial*, La Fabrique Editions, 2019, pages 9-10

¹⁶³ LOUS & THE YAKUZA, *Lous & les femmes noires*, chaine YouTube de l'artiste, 18 novembre 2020 [<https://www.youtube.com/watch?v=TR1-TS6IOfw>]

¹⁶⁴ LOUS & THE YAKUZA, *Lous & les femmes noires*, chaine YouTube de l'artiste, 18 novembre 2020 [<https://www.youtube.com/watch?v=TR1-TS6IOfw>]

s'inscrit dans le courant du féminisme intersectionnel défini par Françoise Vergès comme un « féminisme qui fait une analyse multidimensionnelle de l'oppression et refuse de découper race, sexualité et classes en catégories qui s'exclueraient mutuellement »¹⁶⁵. En étudiant la manière dont le capitalisme, le sexisme et le racisme opèrent de concert, les féministes décoloniales posent un regard plus complexes sur les inégalités. En résumé, et selon la formule d'Emmanuelle Carinos, « il n'y a pas de féminisme sans antiracisme »¹⁶⁶.

Nous avons donc vu que la place des femmes est soigneusement organisée par les hommes à l'échelle de la société, et donc par conséquence, à l'échelle du rap francophone. Les femmes servent généralement de faire-valoir aux hommes, afin que ces derniers démontrent toute l'étendue de leur virilité. Pour finir, nous avons démontré que les femmes racisées sont aussi généralement perçues par le seul prisme de la « femme racisée », avec laquelle certaines professions du rap ne sont toujours pas prêtes à travailler.

¹⁶⁵ VERGES F., *Un féminisme décolonial*, La Fabrique Editions, 2019

¹⁶⁶ CARINOS Emmanuelle, *Pub, Rap, Porno, la société pousse-t-elle au sexisme ?*, Emission télévisée de Public Sénat, 22 mars 2018 [<https://www.publicsenat.fr/article/societe/pub-rap-porno-la-societe-pousse-t-elle-au-sexisme-83978>]

Chapitre 3 – Un regard masculin paradoxal face aux comportements sexuels des femmes

L'assignation de position pour les femmes sert également à encadrer leurs pratiques sexuelles, le sexe devenant le symbole par excellence de la soumission féminine. Comment caractériser les réactions masculines face au « sexy » des rappeuses ? De quoi sont-elles le nom ? Comment les hommes parviennent-ils à faire de la sexualité féminine un sujet docile à leurs envies ?

Se positionner comme une femme affranchie laisse place, majoritairement, à des remarques quant à la dégénérescence d'une telle attitude. La femme, si elle ne répond pas aux attendus sociaux masculins marqués par la catégorisation auparavant évoquée, ne doit pas se montrer. Virginie Despentes déplore d'ailleurs l'invariabilité forcée des comportements féminins : « On me tombe dessus de tous côtés en ne s'occupant que de ça : c'est une fille, une fille, une fille. J'ai une chatte en travers de la gueule (...) Toutes ces discussions pour savoir si j'avais le droit de dire ce que je disais »¹⁶⁷. Les hommes n'admettent pas que « la femme, comme l'homme, puisse assumer ses désirs », comme le souligne Simone de Beauvoir dans « Le Deuxième Sexe »¹⁶⁸.

Le contrôle de l'indépendance féminine s'est franchement opérée dans les œuvres culturelles, celles-ci traduisant inévitablement des dynamiques sociales misogynes. Plus encore, elles participent à faire croire aux femmes qu'elles ne sont pas légitimes à s'émanciper. Ainsi, dans l'Opéra « *Carmen* » (1875) de Georges Bizet, Carmen meurt sous les coups de Don José après avoir résisté à la proposition de mariage de ce dernier. Cet assassinat intervient quelques instants seulement après ces paroles de Carmen : « *Jamais Carmen ne cédera : libre elle est née, et libre elle mourra* »¹⁶⁹. Le masculin l'emporte finalement sur le féminin qui ne souhaite pas se soustraire. De même, le roman « *La Garçonne* » (1922) de Victor Margueritte s'est d'abord vu caractérisé comme « œuvre pornographique » du fait de l'indépendance dont fait preuve le personnage principal, Monique Leiber. Cette femme préfère l'aventure à la docilité du mariage, préfère vivre pleinement sa vie plutôt que de la soustraire à un homme ; il est donc nécessaire de

¹⁶⁷ DESPENTES V., *King Kong Théorie*, Grasset, 2006, page 117

¹⁶⁸ DE BEAUVOIR, *Deuxième Sexe*, Gallimard, Collection NRF, 1949

¹⁶⁹ BIZET G., *Carmen*, reprise de la nouvelle de Prosper Mérimée, Paris, 19875

caractériser ce comportement comme déviant et pervers. Ici, la femme doit rester épouse et mère ; au cas contraire, elle est dénigrée.

Cette diabolisation de la sexualité féminine n'échappe pas à l'univers du rap en France, qui donne une vision binaire de la femme en termes de sexualité : « Les rappeurs parlent essentiellement des femmes mais les images sont binaires : *bad bitch* ou vierge (sœur/mère) »¹⁷⁰. Par exemple, la rappeuse Liza Monet explique son manque de succès commercial par son passé de strip-teaseuse¹⁷¹, dans un milieu où « le prestige artistique est largement corrélé à la réputation sexuelle »¹⁷². Le conservatisme français fait alors passer les bonnes mœurs avant l'épanouissement singulier de chacune, comme le rappelle Virginie Despentès : « Ce qui gêne la morale dans le sexe tarifé n'est pas que la femme n'y trouve pas de plaisir, mais bien qu'elle s'éloigne du foyer et gagne son propre argent (...) Elle travaille hors le domestique et la maternité, hors la cellule familiale »¹⁷³. Sans oublier que, caractériser la femme en tant que *bad bitch* non respectable, efface la dimension politique et militante d'une telle posture : seule une minorité des observateurs du rap français évoquent Liza Monet en tant que défenseure des droits des travailleuses du sexe et des personnes LGBTQI+.

Plus que l'attitude de la femme, son sexe en tant que tel – c'est-à-dire le vagin et le clitoris – est également diabolisé par les rappeurs. Damso l'évoque ainsi dans « *Z.Kietu* » : « *Toutes les chattes que j'aime s'avèrent être des chiennes* »¹⁷⁴. Ces paroles ne sont que l'héritage d'une vision ancestrale du sexe féminin comme armé de dents, prêt à avaler le sexe des hommes sans qu'ils ne puissent y échapper : « Les hommes avaient tellement peur de déflorer leur femmes qu'ils l'offraient, pour la première nuit, à un autre, de peur de se faire mordre », explique Elisabeth Badinter dans l'ouvrage « *XY de l'identité masculine* »¹⁷⁵.

Cette peur face l'organe sexué féminin pousse donc, outre la pratique de l'excision, à inviter les femmes à mesurer leur féminité. Dans le rap, cet effacement passe donc par la dichotomie entre *niaise* et *hypersexualisée* : les rappeuses sont toujours trop féminines ou pas assez. Si elles se montrent trop provocantes, elles sont marginalisées car indécentes ; si

¹⁷⁰ DESPENTES V., *King Kong Théorie*, Grasset, 2006, page 59

¹⁷¹ BAKELA D., *Pourquoi les bad bitches françaises sont-elles méprisées*, Cheek, Les Inrocks, 18 janvier 2021

¹⁷² DJAVADZADEH K., *Pourquoi les bad bitches françaises sont-elles méprisées*, propos rapportés par Dolorès Bakela, Cheek, Les Inrocks, 18 janvier 2021

¹⁷³ DESPENTES V., *King Kong Théorie*, Grasset, 2006, page 78

¹⁷⁴ DAMSO, *Z.Kietu*, piste 6 sur l'album *Ipséité*, 28 avril 2017

¹⁷⁵ BADINTER E., *XY de l'identité masculine*, LGF, 1994

elles ne font pas assez étalage de leur féminité, elles sont considérées lesbiennes. C'est ainsi que la rappeuse lyonnaise Lala &ce, dont le comportement rappelle certains codes « masculins », est fréquemment regardée par le seul prisme de son homosexualité. Une assignation à l'orientation sexuelle qui efface toute la singularité de l'artiste.

Toutefois, l'injonction à une féminité mesurée est à mettre en perspective puisque se montrer « sexy » est accepté par les hommes si, et seulement si, ces derniers profitent de cette posture de la femme. Être sexy reviendrait alors, pour Virginie Despentes, à un moyen de rassurer les hommes : « *regarde comme je suis bonne, malgré mon autonomie, ma culture, mon intelligence, je ne vis encore qu'à te plaire (...) J'ai les moyens de vivre autre chose, mais je décide de vivre l'aliénation via les stratégies de séduction les plus efficaces* »¹⁷⁶. En façade, les hommes critiquent l'hypersexualisation des femmes de manière récurrente ; celle-ci correspond toutefois moins à une réalité objective qu'à la perception biaisée de la femme par le regard masculin¹⁷⁷. Les hommes, par leur construction genrée et misogyne des relations sociales, voient de la sexualité partout, même quand elle n'est pas mise en scène.

Dans le but de plaire au public masculin, le rap participe donc à cette domestication du corps de la femme, comme l'explique la rappeuse Lyna Mayhem : « Le marketing est trop important. On va réussir à vendre notre musique par l'image. C'est malheureux parce qu'on aimerait d'autant plus être reconnue par le talent qu'on partage et le travail qu'on fait »¹⁷⁸. L'analyse de Françoise Vergès donne un élément d'explication à ce constat car selon elle, l'intégration d'une minorité dans le système viriarcal est possible seulement si elle est marchandisable¹⁷⁹. La condition d'existence d'une rappeuse provient donc de sa capacité à rapporter de l'argent ; pour cela, elle doit plaire au public, et donc aux hommes.

A ce titre, la retraitée Diam's évoque son malaise face aux changements physiques que lui a imposé l'industrie musicale : « Alors que je ne me maquillais pas, ne portais jamais de vêtements très féminins et n'attachais pas de grande importance à l'image que je renvoyais, j'ai fini entre les mains d'une styliste et d'un maquilleur qui m'ont incontestablement transformée. Du coup, mon teint était parfait, mes yeux soulignés de noir, je portais des

¹⁷⁶ DESPENTES V., *King Kong Théorie*, Grasset, 2006, page 29

¹⁷⁷ LA CAROLOGIE, *Je réagis à la vidéo du Roi des rats sur TikTok*, YouTube, 18 avril 2021 [https://www.youtube.com/watch?v=jW9T2MudAVA&t=1195s]

¹⁷⁸ MAYHEM L., *La sexualisation, un passage obligé pour les artistes féminines ?*, Emission La Récré, YouTube, 12 décembre 2020

¹⁷⁹ VERGES F., *Un féminisme décolonial*, La Fabrique Editions, 2019

fringues toutes neuves et assez proches du corps, sans être trop *girly* cependant (...) Et, en même temps, c'était comme si je perdais une partie de moi-même, comme si je devenais quelqu'un d'autre, que je ne m'appartenais plus totalement, que je commençais à n'être plus que Diam's. (...). Je ne veux pas donner l'impression que j'étais une victime aux mains de manipulateurs, mais plutôt une fille parmi tant d'autres à qui on a proposé d'être Cendrillon et qui n'a pas dit non »¹⁸⁰.

La domestication des corps – et plus globalement, l'ensemble des propos sexistes – n'ont un sens que si le public consomme les œuvres dans lesquelles les femmes sont traitées de la sorte. Or, la normalisation de telles habitudes entraîne une indifférence relative de l'auditorat face à ces biais misogynes : celui-ci n'a plus conscience de ces dynamiques de genre, du fait de leur répétition, et ne cherche donc pas à s'en distancier. Le sexisme est banalisé dans le rap, en témoigne les propos de Kaaris quant à ses textes : « Quand je commence le morceau en disant "*Pute, pute, pute, pute*", je ne parle pas des femmes. C'est un gimmick. Je pourrais dire "*Kra, kra, kra, kra* »¹⁸¹. Le rappeur ne revendique peut-être pas une position machiste, mais la seule évocation de termes sexistes permet de perpétuer cette dichotomie genrée : « Les paroles sexistes sont travesties, vidées de leur sens par une répétition lancinante, elles deviennent un automatisme »¹⁸².

Après Kaaris, on peut également évoquer Alkpote qui avait, jusqu'en 2019, prononcé pas moins de 1 516 fois le terme « pute » dans ses 74 chansons. Le rappeur, dont le succès commercial démontre à quelle point sa formule est appréciée, ne se limite pas uniquement à ce seul mot : « salope » revient à 398 reprises, suivi par « putain » (359)¹⁸³. Même si ce dernier évoque ses propos comme étant intégrés dans les attitudes d'un personnage fictif, il n'en reste pas moins que les stéréotypes de genre sont explicités et diffusés à grande échelle. Ces biais marketing ou artistiques induisent le public en erreur vis-à-vis des identités de genre, d'autant plus que l'auditorat peut les intégrer directement sans les questionner : « Et si les propos n'ont guère plus de sens dans la bouche de ceux qui les profanent, ça n'est pas une garantie pour que les auditeurs et les auditrices le reçoivent comme tel »¹⁸⁴. Ainsi, le sexisme se propage de manière presque invisible dans nos oreilles, et participe ensuite à nos

¹⁸⁰ GEORGIADES M., *Autobiographie*, Points, 2012, pages 71-72

¹⁸¹ KAARIS, *Kaaris : mes textes risquent de mal vieillir*, propos rapportés par Les Inrocks, 28 octobre 2017

¹⁸² ELIE, *Pour celles*, blog Internet Rugir, janvier 2020 [<https://rugir.fr/2019/11/01/pour-celles/>]

¹⁸³ SWIGG, *Alkpote : le nombre de fois où il a prononcé l'insulte p*te dans ses chansons*, Swigg magazine, 13 décembre 2019 [<https://www.swigg.fr/news/alkpote-le-nombre-de-fois-ou-il-a-prononce-l-insulte-p-te-dans-ses-chansons-47606>]

¹⁸⁴ ELIE, *Pour celles*, blog Internet Rugir, janvier 2020 [<https://rugir.fr/2019/11/01/pour-celles/>]

perceptions de tel ou tel genre.

Dans cette seconde partie, nous avons étudié de quelles manières l'expression du féminin dans le rap, après être consciencieusement effacée, est solidement cantonnée à certains rôles et codes. Cet encadrement est bénéfique à l'homme dans l'expression de sa virilité, à tel point que l'indépendance des femmes est automatiquement négligée. Toutefois, les femmes peuvent parfois arborer une posture pleinement féminine si, et seulement si, elle est au service des hommes ou du profit financier. Cette vision réductrice et catégorique du féminin par le regard masculin imprègne finalement toute la société : elle est banalisée et entretenue.

PARTIE 3 : LA DIMENSION INDUSTRIELLE DU RAP, ÉTUDE DU MARCHÉ DU TRAVAIL ET DES MÉDIAS COMME AGENTS REPRODUCTEURS DU SEXISME

« Si on attend que ce soit Pascal Nègre [ex-directeur artistique d'Universal France] qui fasse quelque chose, on peut crever demain »¹⁸⁵.

Le biais misogyne qui infériorise les femmes dans le rap se joue également dans l'industrie musicale en elle-même, laquelle participe également à la perpétuation de clichés de genre. Tant la production musicale (labels, agences de management...) que le traitement médiatique (médias spécialisés comme *mainstream*) se construisent sur cette dichotomie sexuée. Les femmes sont-elles aussi légitimes que leurs homologues masculins à travailler dans le rap ? Quels sont les mécanismes de rétrogradation du féminin ? Comment les rappeuses sont-elles appréhendées par les médias ? Comment l'industrie réagit-elle après les scandales de 2020 liées aux comportements misogynes de certaines rappeurs ?

Dans un premier temps, il s'agira d'étudier l'industrie musicale par le prisme des maisons de disque afin de comprendre la déclassification des femmes au profit des hommes, qui occupent seuls les positions de pouvoir. Dans un deuxième et dernier temps, il sera question du traitement médiatique réservé aux femmes rappeuses, lequel banalise les distinctions de genre au sein même de la critique artistique.

¹⁸⁵ BILIGUI M., *La place des femmes dans le rap*, conférence au 1988 (Rennes) organisée par le 4bis, le festival Urbaines et Sciences Po Rennes, mars 2020 [https://www.youtube.com/watch?v=W_gndKZT5sU&t=1053s]

Chapitre 1 – Évoluer dans l'industrie du rap en tant que femme : la réalité d'un « ciel de plomb »

En quoi les maisons de disques perpétuent-elle l'effacement de la femme ? Comment expliquer ces disparités ? Il convient, dans un premier temps, de voir la musique comme un milieu fertile aux inégalités de genre. Cet environnement est marqué par la solidité des rapports de domination, comme le film « *Whiplash* » (D. Chazelle, 2014) en a fait la démonstration. Ceux-ci s'expliquent, en partie, par la conjonction du mythe de l'artiste (le « Génie »), du chantage affectif et du monde de la nuit. Ce dernier reste un milieu très masculin dans laquelle la présence de la femme est largement contestée, sauf si elle est amatrice de la musique de l'artiste. Auquel cas, les fans peuvent être victimes d'abus de pouvoir, causé par l'effacement face à l'aura des artistes masculins.

De plus, la musique mêle fête et travail dans une seule entité, ce qui rend flou la division entre travail et loisir, vie publique et vie privée. Par conséquent, ce n'est pas surprenant de devoir faire face, aujourd'hui, à des affaires d'agressions sexuelles d'artistes masculins. La journaliste et manageuse Lola Levent évoque également ces jeux de rapports de forces : « Cela ne faisait pas trois mois qu'elle [l'artiste qu'elle manage] était dans le circuit, elle était déjà traumatisée du comportement des mecs qui sont là depuis longtemps et leur façons de vouloir lui faire faire tels trucs »¹⁸⁶.

Ensuite, la reproduction des rôles sociaux genrés se fait à l'intérieur des professions de l'industrie du rap, comme le constate Pauline Raignault Ali Gabir : « Oui, c'est dur quand même d'être une femme dans ce milieu parce qu'on est pas nombreuses par rapport à la quantité astronomique d'hommes. Encore aujourd'hui, quand je vois les équipes de travail, il doit y avoir deux femmes sur vingt-cinq, donc bien évidemment que c'est compliqué »¹⁸⁷. L'absence de femmes dans le rap rappelle le modèle du « tuyau percé » (*leaky pipeline*), selon lequel les femmes disparaissent du monde professionnel après l'obtention de leurs diplômes¹⁸⁸. De plus, on constate une évaporation des femmes avec l'âge, c'est-à-dire que les positions puissantes sont occupées par des hommes âgés et non

¹⁸⁶ LEVENT L., *La place des femmes dans le rap*, conférence au 1988 (Rennes) organisée par le 4bis, le festival Urbaines et Sciences Po Rennes, mars 2020 [https://www.youtube.com/watch?v=W_gndKZT5sU&t=1053s]

¹⁸⁷ Intervention de Pauline Raignault Ali Gabir, *Les Femmes du Rap*, Fif TOBOSSI, Mouv', 1^{er} mars 2021 [<https://www.mouv.fr/musique/rap-fr/les-femmes-du-rap-pauline-raignault-ali-gabir-367003>]

¹⁸⁸ HAMMOU K., *Rappeuses : où sont les stars*, Sur un son rap, Hypothèses, 10 octobre 2017

leurs homologues féminines.

Cette domination verticale, qui empêche les femmes d'accéder aux positions prestigieuses ainsi qu'aux hauts salaires, se couple d'une domination horizontale du travail. Bien qu'elles représentent environ 65% des nouvelles embauches dans la musique en 2019, les femmes restent cantonnées à certaines professions. Les métiers qui demandent rigueur, clarté et courage sont presque automatiquement confiés aux hommes, d'où le constat suivant de Juliette Fiévet : « En France, dans l'urbain, toutes les femmes sont chroniqueuses. Il n'y a pas une femme, à part moi, qui ait sa propre émission ; c'est de la science-fiction ». Bien au contraire, les femmes sont, une nouvelle fois, assignées aux caractéristiques du *Care* en étant majoritairement nommées comme attachées de presse ou assistantes personnelles : elles sont les « infirmières »¹⁸⁹ des rappeurs et des équipes de production. Être assignée à la communication ou à l'administratif revient à gérer la maison et la parole.

Cette division du travail dans le rap renvoie donc à un modèle bien plus large, celui de la différenciation des tâches entre hommes et femmes : « l'homme crée ; la femme procréé », selon Olivia Gazalé¹⁹⁰. La femme est assignée à sa nature biologique et ne peut avoir d'autres compétences que celles du *Care*, c'est pourquoi Catherine Marry préfère parler de « ciel de plomb » plutôt que de « plafond de verre »¹⁹¹.

Cette incapacité à ne pouvoir dépasser leur genre biologique enferme les femmes dans leur identité de « femmes » ; par conséquent, il n'est pas rare qu'elles aient un déficit de légitimité lorsqu'elles souhaitent s'implanter dans les professions du rap. Plus simplement, l'intériorisation des schémas binaires et sexistes ne les pousse pas à s'affirmer comme elles le devraient, comme le raconte Narjes Bahhar : « J'ai la sensation qu'en tant que femme, on a passé tellement de temps à douter qu'en fait, on est jamais *secure* et qu'on veut toujours en faire trois fois plus pour pouvoir être juste regardée pour ce qu'on fait »¹⁹².

Ce sentiment fait référence à « l'Effet Matilda », théorisé en 1993 par Margaret W. Rossiter, selon lequel la contribution des femmes à un travail, une recherche, est systématiquement minimisée. Ainsi, les hommes s'attribuent ce que les femmes produisent et créditent leur

¹⁸⁹ BILIGUI M., *La place des femmes dans le rap*, conférence au 1988 (Rennes) organisée par le 4bis, le festival Urbaines et Sciences Po Rennes, mars 2020 [https://www.youtube.com/watch?v=W_gndKZT5sU&t=1053s]

¹⁹⁰ GAZALÉ O., *Le Mythe de la virilité, un piège pour les deux sexes*, Collection Agora, Pocket, pages 132-152

¹⁹¹ MARRY C., *Les femmes ingénieurs, une révolution respectueuse*, Belin, 2004

¹⁹² Intervention de Narjes Bahhar, *Les Femmes du Rap*, Fif TOBOSSI, Mouv', 1^{er} mars 2021, [<https://www.mouv.fr/musique/rap-fr/les-femmes-du-rap-narjes-bahhar-367005>]

participation de la manière la plus minimale possible : elles sont souvent restreintes aux remerciements. Ainsi, pour réussir à faire valoir son travail, il serait nécessaire d'abandonner sa féminité, comme l'évoque Virginie Despentes : « Il est vrai que pour se battre et réussir en politique ; il faut être prête à sacrifier sa féminité, puisqu'il faut être prête à combattre »¹⁹³. Alors qu'elle évoque le milieu de la politique, ses propos peuvent également se rapporter au rap puisqu'être compétent est synonyme de « masculin », comme nous l'avons observé par la division des professions.

Ses représentations évoluent-elles avec les dernières révélations relatives à la misogynie du fonctionnement global du rap ? En réalité, on observe davantage un paradoxe selon lequel la multiplication des témoignages a renforcé le silence de l'industrie¹⁹⁴ : mis à part l'écurie *Believe*, dont le PDG a engagé une consultation auprès de l'ensemble des employés de la société¹⁹⁵, les autres multinationales importantes n'ont pas pris la parole publiquement. Ainsi, les hommes qui agissent dans l'ombre ne sont pas mis en cause et continuent à dénigrer, harceler, agresser, comme en témoigne Emmanuelle Carinos :

« Globalement, la parole n'est pas libérée. Les agresseurs et leurs soutiens, pour les moins stupides, sont juste plus méfiants – on peut aussi dire : mieux préparés. Mais dans l'ensemble, ils s'en branlent »¹⁹⁶.

Enfin, dans les rares cas où les maisons de disques ont pris la mesure du problème, les femmes sont à nouveau assignées à leur genre. En effet, la majorité du travail de référencement des violences misogynes est demandé aux femmes¹⁹⁷. Cette nouvelle tâche les ramène à leur rôle d'infirmière – il faut qu'elles écoutent et traduisent la parole des victimes –, ce qui leur apporte une nouvelle charge de travail et mentale. Néanmoins, étant donné que la femme est perçue comme une menace au statut de l'homme, les PDG de labels font attention à ce que les femmes ne soient pas trop présentes dans les commissions. Toute sororité pourrait amener au renversement de l'échelon professionnel établi, c'est pourquoi il faut encadrer la libération de la parole.

¹⁹³ DESPENTES V., *King Kong Théorie*, Grasset, 2006, page 25

¹⁹⁴ CARINOS Emmanuelle, *Les agressions sexuelles de ces c*nnards de rappeurs*, média L'Abcdr du Son, janvier 2021

[<https://www.abcdrduson.com/special/annee-rap-2020/les-agressions-sexuelles-de-ces-cnnards-de-rappeurs/>]

¹⁹⁵ BUDDEN R., BARRIONUEVO A., *France's Music Industry is facing a sex-abuse reckoning*, Billboard, 15 janvier 2021

¹⁹⁶ CARINOS Emmanuelle, *Les agressions sexuelles de ces c*nnards de rappeurs*, média L'Abcdr du Son, janvier 2021

¹⁹⁷ Intervention de Lola Levent, *Atelier Sexisme & Musique : comment passer à l'action ?*, Collectif CURA, par Zoom, 12 mars 2021

Chapitre 2 – La banalisation d’un traitement médiatique différencié entre hommes et femmes

Lors de la conférence « *MasterClass* » organisée par le Bondy Blog en mars dernier, Amadou Ba, co-fondateur de Booska-P, média rap le plus important en France, parlait d’une « erreur » quant au traitement médiatique des affaires visant Moha La Squale et Roméo Elvis par son entreprise : « Quand elles sont sorties, on aurait dû les traiter dès le début ». Ce regret démontre à quel point les médias du rap ne sont pas habitués à traiter la question de l’inégalité entre hommes et femmes. Cela peut toutefois s’expliquer par la certaine incertitude médiatique qui règne autour du rap : parler des agressions des hommes du rap ne reviendrait-il pas à donner du grain à moudre au mépris raciste et classiste de certaines populations ?

Néanmoins, force est de constater que les médias entretiennent grandement – mais de manière plus disséminée – les rapports de genre tels qu’institués par le modèle viriarcal. A ce titre, le travail de recherche de Karim Hammou¹⁹⁸ concernant les réceptions critiques des œuvres de Booba et Diam’s - deux des artistes les plus appréciés dans les années 2000 - aide à comprendre comment ces biais sexistes se matérialisent. Il fait état d’une différence nette entre la rappeuse et le rappeur, la première étant majoritairement envisagée comme « *petite, nouvelle* » tandis que le second est perçu comme « *grand* » : Diam’s est jeune, Booba est mature (alors que quatre années, seulement, les séparent).

De même, l’intérêt pour les deux artistes pour la sexualité est traitée de manière diamétralement opposée selon qu’il s’agisse de Booba ou de Diam’s. En effet, les journalistes encensent majoritairement les textes virilistes et machistes du premier : « Un journaliste des Inrocks mentionne ces paroles : « *MC j’t’encule en chantant do ré mi fa sol la sodomie* », avec pour tout commentaire : « *[une] punchline [...] déjà culte* »¹⁹⁹. Dans le même temps, Diam’s reçoit ce type de critiques pour son album « *Dans Ma Bulle* », sorti en 2008 : « Dans la bulle de Diam’s, les filles ne sont visiblement que mamans ou putains ». Les deux artistes disent la même chose ; ils ne sont toutefois pas traités de la même manière,

¹⁹⁸ HAMMOU K., *Prises et « décrochages » de genre : la réception critique de Diam’s et Booba dans les années 2000*, Du genre dans la critique d’art, CNRS, équipe Culture et sociétés, pages 95-108 [<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01600012/document>]

¹⁹⁹ *Ibid*

ce qui renforce l'idée selon laquelle les femmes sont moins légitimes à faire du rap.

Dans la même veine, l'une des artistes phare de ces dernières années, Aya Nakamura, est paradoxalement très critiquée par les médias - en l'occurrence, plutôt par les médias *mainstream*. Exemple parmi de nombreux autres, on peut citer l'article titré « *Aya Nakamura plante Quotidien : la vraie raison de son absence va faire beaucoup de bruit...* » du magazine Public²⁰⁰.

« Aya [Nakamura] est un phénomène qu'ils n'ont pas vu venir, elle représente ce que l'on veut cacher »²⁰¹, déplore Barbe Rish, fondateur du média Diva mag. Que veut-on cacher ? Que cela dit-il de l'intégration des personnes racisées en France ?

Pour Peinda, Aya Nakamura cumule trois problèmes qui pousse la société française contemporaine à la négliger²⁰². Premièrement, c'est une femme et, nous l'avons démontré tout au long de ce mémoire, il est plus difficile de se faire accepter lorsque l'on est une femme. Deuxièmement, elle est noire, ce qui renvoie aux dynamiques d'une double-discrimination de genre et d'origine ethnique. Enfin, elle a grandi en Seine-Saint-Denis (93), dans la banlieue parisienne. Son origine sociale donne la possibilité aux classes aisées d'exercer un mépris de classe sur elle, la rendant immédiatement inférieure. D'ailleurs, Aboubakar Sakanoko précise qu'Aya Nakamura « a démocratisé un profil qu'on a tant ignoré dans les quartiers ».

Ces trois discriminations sont mises en relief lorsque l'on comprend qu'Aya Nakamura est fière de son identité et s'assume telle qu'elle est. Outre la valorisation de son identité féminine dans les clips et l'affirmation de ses performances sexuelles (« *tu connais toutes mes positions préférées* »²⁰³), elle n'hésite pas à invoquer son pays d'origine, comme lorsqu'elle se place dans les pas d'Oumou Sangaré, chanteuse malienne : « *Petit à petit, je m'en vais / Je suis comme Oumou Sangaré, malienne / La soirée toute sapée* »²⁰⁴. Elle apparaît alors comme femme affranchie, ce qui choque la morale blanche et conservatrice francophone.

²⁰⁰ Aya Nakamura plante Quotidien : la vraie raison de son absence va faire beaucoup de bruit..., Public, 14 novembre 2020

²⁰¹ BARBE RISH, *Qui veut la peau d'Aya Nakamura*, émission La Récré, YouTube, 20 décembre 2020 [https://www.youtube.com/watch?v=pFGfpoMZMTA]

²⁰² PEINDA, *Qui veut la peau d'Aya Nakamura*, émission La Récré, YouTube, 20 décembre 2020 [https://www.youtube.com/watch?v=pFGfpoMZMTA]

²⁰³ NAKAMURA A., OBOY, *Préféré*, piste 15 sur l'album AYA, 13 novembre 2020

²⁰⁴ NAKAMURA A., *Oumou Sangaré*, piste 2 sur l'album Journal Intime, 18 juin 2017

Lorsqu'ils critiquent la chanteuse, les citoyens français ne le font pas au nom de la musique, comme le déplore Lola Levent : « En France, en 2021, avoir un talent immense et du succès, même mondialement, ne suffit pas à faire taire les autres quand on est une femme racisée »²⁰⁵. Les critiques qui lui sont faites tiennent, en effet, davantage d'une idéologie, celle qui enferme la femme racisée dans une position moindre par rapport aux femmes blanches et aux hommes. Cela touche alors à la *misogynoir*²⁰⁶, terme popularisé en 2010 par la chercheuse afro-américaine Moya Bailey : l'expression tend à interpeller la marginalisation des femmes noires dans la culture populaire, sur le modèle de l'imbrication entre racisme et sexisme. Lous & The Yakuza confirme cette injonction à ne pas se montrer lorsque tu es une femme racisée : « « Je n'ai pas la même liberté visuelle, intellectuelle, artistique qu'une jeune femme artiste blanche »²⁰⁷.

L'un des biais de minimisation du féminin par les médias concerne la rivalité exacerbée entre différentes artistes féminines, celle-ci selon une mécanique bien huilée : « On nous a expliqué que chaque femme était un danger pour l'autre, et on a internalisé les concepts de concurrence, de jalousie, de comparaison. On est devenues misogynes de manière inconsciente parce qu'on nous disait que les autres femmes étaient des rivales », d'après Camélia Jordana²⁰⁸. De fait, les femmes ne cherchent pas forcément la compagnie d'autres femmes, ce qui explique la moindre propension des artistes à inviter des rappeuses sur leurs albums, comme le précise Alicia. : « Quand on est des meufs, on a toujours peur de faire des sons avec d'autres meufs parce qu'on a peur d'être jugée. Au final, on a toutes tellement peur qu'on fait jamais rien »²⁰⁹.

De même, une rivalité implicite est encouragée par les médias et les labels de rap. Alors que les garçons rappent souvent la même chose, les femmes ne peuvent avoir le même contenu simultanément : « C'est comme si c'était compliqué pour les femmes de prendre la lumière au même moment » selon Dolorès Bakèla²¹⁰. En sortant du modèle francophone, l'ultra-

²⁰⁵ LEVENT LOLA, SCHÜTZ V., *3 questions à Lola Levent, qui se bat au jour le jour contre les agressions dans la musique*, Antigone, 9 mars 2021 [<https://www.antigonemag.com/single-post/3-questions-%C3%A0-lola-levent-qui-se-bat-au-jour-le-jour-contre-les-agressions-dans-la-musique>]

²⁰⁶ BAILEY M., *They aren't talking about me*, The Crunk Feminist Collective, 14 mars 2010

²⁰⁷ LOUS & THE YAKUZA, *Lous & les femmes noires*, chaîne YouTube de l'artiste, 18 novembre 2020 [<https://www.youtube.com/watch?v=TR1-TS6IOfw>]

²⁰⁸ JORDANA C., « Framing Britney Spears » : à l'heure de #MeToo, les années MTV font froid dans le dos, propos rapportés par Violaine Schütz, Les Inrocks, 23 février 2021 [<https://www.lesinrocks.com/cheek/framing-britney-spears-me-too-sexisme-musique-308594-23-02-2021/>]

²⁰⁹ ALICIA., *Sally, Chilla, Alicia., Joanna, Vicky R : leur rencontre, leurs projets*, Emission radiophonique Mouv' Rap Club, 28 avril 2021 [<https://www.youtube.com/watch?v=6rPBD0WX1FM&list=WL&index=17>]

²¹⁰ BAKELA D., *La place des femmes dans le rap*, conférence au 1988 (Rennes) organisée par le 4bis, le festival Urbaines et Sciences Po Rennes, mars 2020 [https://www.youtube.com/watch?v=W_gndKZT5sU&t=1053s]

domination de Nicki Minaj aux Etats-Unis au début des années 2010 s'explique, entre autres, par le fait que les labels ont d'abord sacrifié la carrière des autres femmes afin de surmonter la crise du disque²¹¹. Peu après, elle a fréquemment été mise en compétition, par les médias et les réseaux sociaux, avec les femmes qui se pointaient dans le rap américain : cette rivalité a d'ailleurs poussé Nicki Minaj à s'en prendre directement à ces dernières, comme l'attestent ses relations tumultueuses avec Cardi B²¹².

Enfin, les médias spécialisés du rap français tombent fréquemment dans le piège du « tokénisme », c'est-à-dire une forme de discrimination positive qui consiste à inclure un seul représentant consensuel d'une minorité pour se dédouaner de la discriminer. En portant la caution féminine dans le rap à la seule figure de Diam's, retraitée depuis près de dix ans, les journalistes ferment les yeux sur les autres rappeuses du territoire francophone : « en rap français, les femmes n'ont jamais été très médiatisées. En dehors de Diam's bien sûr, qui incarnait un rap très FM et très blanc » souligne Eloïse Bouton²¹³, à la tête du média *Madame Rap*. Plus encore, la mise en avant de Diam's peut également être synonyme de présence de femmes dans le rap. Dans ce cas, cela revient finalement à nier la difficulté, pour le genre féminin, de s'y faire une place. Une manière d'éviter de questionner les structures sexistes de tout un système.

²¹¹ DJAVADZADEH K., *Séminaire Fight The Power ? Musiques hip-hop et rapports sociaux de pouvoir*, 19 mars 2021

²¹² *Cardi B et Nicki Minaj : après les insultes, elles souhaitent maintenant faire une trêve...*, Mouv, 7 janvier 2021

²¹³ FALL A., *Eloïse Bouton : Je n'ai pas l'impression que le rap soit plus misogyne que le rock*, Les Inrocks, 5 septembre 2015 [<https://www.lesinrocks.com/musique/eloise-bouton-je-nai-pas-limpression-que-le-rap-soit-plus-misogyne-que-le-rock-90721-05-09-2015/>]

Conclusion

Ce mémoire de recherche a permis de mettre en lumière l'importance du paradigme misogyne dans l'ensemble de l'écosystème du rap. Il permet également de constater que les différentes entités de ce milieu sont interdépendantes, et souffrent du même héritage du viriarc, qu'elles perpétuent finalement. Effectivement, penser le rap consiste d'abord à penser le sexisme. Ses expressions sont multiples, mais le résultat est le même : dans le rap, comme dans la société, les hommes dominent les femmes.

Les rappeurs masculins perpétuent ce schéma en se conformant aux schémas virils. La masculinité hégémonique doit être vécue, montrée et authentifiée afin de garantir une reconnaissance de la part des autres. La domination masculine des rappeurs passe, dans un second temps, par la mise à la marge du féminin : les différents mécanismes – invisibiliser, encadrer et soumettre – permettent à l'homme d'utiliser la femme comme outil d'authentification de sa puissance. La femme ne doit exister que si elle profite aux hommes. Par son succès progressif, le rap correspond aujourd'hui au modèle d'une industrie culturelle, celle-ci ayant, par définition, les objectifs de rentabilité et de prestige. Dès lors, les femmes sont assignées à certaines positions moindres car les caractéristiques du « féminin » jouent encore un rôle prégnant dans la division du travail. Dans les métiers qui se rapportent au rap : les hommes décident, tandis que les femmes écoutent. Enfin, la critique artistique ainsi que le traitement médiatique ont participé à entretenir la dichotomie général/féminin, entre mépris face au succès des femmes et mise en concurrence des artistes.

Ce mémoire invite donc à se questionner sur les normes sexistes intériorisées et banalisées dans l'expression artistique. Même si la parole n'est globalement pas encore écoutée, l'année 2020 a eu le mérite d'ouvrir une brèche quant à la réalité misogyne du fonctionnement du rap : *Quid* des autres genres musicaux ? Sans effacer la prise de parole de quelques-unes, doit-on s'attendre à une vague de témoignages propre à chaque style et univers musical ? Les styles musicaux adoptent-ils tous le même comportement face aux remises en question qui les ébranlent ?

Sources

BARRIO S., *Sociologie du rap français : état des lieux, 2000-2006*, thèse soutenue à Paris 8 en 2007

BOURDIEU P., *La Domination Masculine*, Seuil, 1998

CROMER S., DAUPHIN S., OCTOBRE S., *Les objets de l'enfance*, Cahiers du Genre, 2010

DE BEAUVOIR, *Deuxième Sexe*, Gallimard, Collection NRF, 1949

DE GRANGENEUVE L., *Politique du hip-hop – Action publique et cultures urbaines*, Presses Universitaires Mirail, 2008

DESPENTES V., *King Kong Théorie*, Grasset, 2006, page 29

DITER K., *Je l'aime, un peu, beaucoup, à la folie...pas du tout !, La socialisation des garçons aux sentiments amoureux*, Terrains et travaux, 2015

DURET P., *Les jeunes et l'identité masculine*, Presses Universitaires de France, Collection Sociologie d'aujourd'hui, 1999

FASSIN D., FASSIN E., *De la question sociale à la question raciale ?*, Edition La Découverte, 2006

GAZALÉ O., *Le Mythe de la virilité, un piège pour les deux sexes*, Collection Agora, Pocket

HAMMOU K., *Une histoire du rap en France*, La Découverte, 2012

HAMMOU K., *Rappeuses : où sont les stars*, Sur un son rap, Hypothèses, 10 octobre 2017

HAMMOU K., *Prises et « décrochages » de genre : la réception critique de Diam's et Booba dans les années 2000*, Du genre dans la critique d'art, CNRS, équipe Culture et sociétés, pages 95-108

JESU L., *De la subversion sociale et politique dans le rap français contemporain*, Mouvements, 2018

LEPOUTRE D., *Cœur de banlieue. Codes, rites et langages*, Odile Jacob, Collection Poche, 2001

LESACHER C., « Le rap est sexiste », ou quand les représentations sur le rap en France engagent

une réflexion à partir de l'intrication et la coproduction des rapports de pouvoir, Genre et Migrations : pour un dialogue interdisciplinaire, pages 155-170, 2013

RAVET H., *Sociologies de la musique*, L'année sociologique (volume 60), 2010, pages 271-303

REY J., *L'expérience de la masculinité dans le rap*, Mémoire de Master 2 Mention Santé Publique EHESP Rennes, 2019

VERGES F., *Un féminisme décolonial*, La Fabrique Editions, 2019

WELZER-LANG D., *Virilité et virilisme dans les quartiers populaires en France*, Commission Nationale du Débat Public, 2002