

Numéro 40 - décembre 2020 Hip-hop monde(s)

Les corps-à-corps de la mondialisation : analyse anthropologique de la situation globale du hip-hop

Virginie Milliot, Camille Noûs

Résumé

Cet article propose une analyse anthropologique de la « situation globale » du hip-hop. Dans une première partie nous nous pencherons sur la manière dont ce mouvement a « émergé » en différents lieux. L'analyse comparée des premières heures du hip-hop nous permettra de saisir les premiers ressorts de son appropriation. Nous verrons que le corps a joué un rôle clef et que la forme a devancé les significations. L'analyse comparative d'ethnographies portant sur l'évolution du hip-hop dans différents pays nous permettra ensuite de saisir les modalités selon lesquelles il s'est localement chargé de sens. Nous verrons que ce mouvement a ouvert un espace dialectique de négociation identitaire en amenant les jeunes à se positionner dans un double mouvement : vis-à-vis des catégorisations actives dans l'esthétique hip-hop et de celles qui étaient pertinentes pour exprimer et adresser leurs propres expériences. Les significations plurielles de ce mouvement se sont ensuite progressivement cristallisées au fil de pratiques et d'interactions situées selon une dynamique que nous tenterons d'analyser en maintenant une exigence comparative. mots-clés : mondialisation, analyse comparative, corps, situation globale, dynamique culturelle

Abstract

The body check of globalization : An anthropological analysis of the global situation of hip-hop This article offers an anthropological analysis of hip-hop's "global situation". In the first part, we will look at how this movement "emerged" in different places. Comparative analysis of the development of hip-hop will allow us to grasp the modes of its initial appropriation : the body played a key role in this process, and form took precedence over meaning. In the second part of the article, a comparative analysis of ethnographies on the evolution of hip-hop in different countries will reveal how this art has become locally meaningful. We will show that this movement has opened up a dialectic space for the negotiation of identities, leading young people to position themselves in two distinct ways : vis-à-vis the categorizations present in the hip-hop aesthetic, on the one hand, and vis-à-vis those that allow them to express and address their own experiences, on the other. The plural meanings of this movement then gradually crystallized around situated practices and interactions, following a dynamic that we will attempt to analyze, once again in comparative perspective. keywords : globalization, comparative analysis, body, global situation, cultural dynamics

URL: https://www.ethnographiques.org/2020/Milliot_Nous
ISSN : 1961-9162

Pour citer cet article :

Virginie Milliot, Camille Noûs, 2020. « Les corps-à-corps de la mondialisation : analyse anthropologique de la situation globale du hip-hop ». *ethnographiques.org*, Numéro 40 - décembre 2020 Hip-hop monde(s) [en ligne].
(https://www.ethnographiques.org/2020/Milliot_Nous - consulté le 14.01.2021)

ethnographiques.org est une revue publiée uniquement en ligne. Les versions pdf ne sont pas toujours en mesure d'intégrer l'ensemble des documents multimédias associés aux articles. Elles ne sauraient donc se substituer aux articles en ligne qui, eux seuls, constituent les versions intégrales et authentiques des articles publiés par la revue.

Les corps-à-corps de la mondialisation : analyse anthropologique de la situation globale du hip-hop

Virginie Milliot, Camille Noûs

Sommaire

- L'énigme du hip-hop
- Branchements...
 - Au commencement était le corps
 - Incarner une Attitude... le hip-hop comme technique du corps
- La cristallisation du sens
- La situation globale du hip-hop
- Notes
- Bibliographie

L'énigme du hip-hop

Le hip-hop est devenu un archétype de la globalisation culturelle. Il a produit les contours de ce que certains appréhendent comme une « culture postcoloniale à l'échelle globale » (Lipsitz 1994) une « Nation » (Spady, Halim et Meghelli 2006) ou encore une « culture populaire globale » (Condry 2002) qui traverse toutes les frontières. Aux quatre coins du monde, des jeunes gens se sont appropriés les rythmes, sons, attitudes, mouvements et styles qui le caractérisent. A Paris comme à Tokyo, La Havane, Mexico, Wellington, Melbourne ou Rio, ils cultivent une même forme esthétique et adoptent des postures corporelles similaires. La littérature sur ce mouvement est désormais foisonnante. Des chercheurs de différents pays se retrouvent autour de cet objet et constituent au croisement de différentes disciplines ce qui est présenté comme un nouveau domaine d'investigation : les « *hip-hop studies* ». Nous choisirons dans cet article de nous inscrire dans une perspective anthropologique, de nous appuyer sur les acquis de la discipline et de maintenir une exigence comparative.

Depuis les travaux de Roger Bastide (1960, 1969) sur l'acculturation, nous pouvons tenir pour acquis le fait que les cultures se développent par « inter-fécondation » et que les relations de face à face ne sont plus l'épicentre de la production culturelle. La diversité culturelle ne cesse de se recréer, de nouvelles cultures d'émerger dans un processus dynamique où la « rencontre » -qu'elle soit violente ou pacifique, commerciale ou politique, directe ou indirecte- joue un rôle clef. La littérature ethnographique nous a par ailleurs appris qu'une diversité de significations peut se lover derrière la similitude formelle -d'un culte des saints ou du vêtement occidental en période coloniale par exemple. Le fait que le hip-hop ait généré une telle diversité d'interprétations dans ses multiples « reterritorisations », accompagnant ici des mouvements de contestation (« Y'en a Marre » au Sénégal, « Balai Citoyen » au Burkina Faso) se chargeant là de valeurs consuméristes ou véhiculant ailleurs des valeurs religieuses, ne peut être considéré comme inédit. Si l'on accepte de penser ces processus dans le temps et de nous inscrire nous-mêmes dans la durée d'une discipline, l'énigme du hip-hop peut être redéfinie. Les phénomènes d'emprunts, d'imitation et de mélange créatif ont en effet toujours existé. Serges Gruzinski (2004) a montré de manière remarquable comment les conquêtes espagnoles et portugaises au XVI^e et XVII^e siècles, si elles ont engendré des rapports de domination et d'exploitation, ont également ouvert des circuits d'échanges et de circulation d'objets, d'esthétiques, d'idées en tous sens. A partir des objets, il décrit et analyse l'émergence en Amérique Latine, comme en Inde ou au Japon, d'un art métis en réaction à l'irruption des procédés techniques et artistiques européens. La première moitié du 19^e siècle fut de même une période de grande mobilité pour les musiques populaires (White 2011). La musique cubaine s'est largement diffusée et a donné lieu à un « syncrétisme créatif » dans des contextes aussi différents que le Sénégal (Shain 2002) ou Porto Rico (Manuel 1994). En réponse à l'intrusion du colonialisme, des musiques populaires « néo traditionnelles », à la fois locales et cosmopolites, ont émergé dans différents pays, notamment au Nigéria (Waterman 1990). L'analyse des « jeunes musiques » contemporaines (Mallet 2004) montre de même la vivacité créative de ces hybridations musicales. Le caractère inédit du hip-hop ne réside donc ni dans sa diffusion via divers outils techniques, ni dans la diversité des processus « d'indigénisation » (Sahlins 2007) et d'accommodement culturel dont il a fait l'objet. Sa nouveauté réside

peut-être simplement dans le fait qu'il soit le premier mouvement esthétique à s'être diffusé de manière aussi rapide et massive. La globalisation contemporaine peut être définie, au regard de celles qui ont précédé, comme intensification, accélération et extension des interconnexions (Inda et Resaldo 2007). Si l'on maintient l'horizon d'une problématique classique en anthropologie, la construction et la cristallisation du sens, cette caractéristique de notre « régime de compénétration mutuelle » (Lévi-Strauss 1961) doit nous questionner. Et le mouvement hip-hop peut nous aider à en saisir les ressorts. Comment une même forme culturelle peut-elle être réappropriée si massivement et rapidement dans des endroits où les humains ne partagent ni la même langue, ni le même ethos corporel ? Comment peut-elle être cultivée dans des lieux où se vivent des manières si différentes de faire monde et de faire société tout en restant extérieurement unifiée par un style reconnaissable ?

J'ai réalisé une des premières thèses anthropologiques sur le mouvement hip-hop en France dans les années 1990 et je suis frappée à la lecture de diverses ethnographies sur l'indigénisation de ce mouvement dans différents pays, par la similitude des processus par lesquels il s'incarne et prend ici et là des « accents locaux » (Sahlins 2007). C'est ce que j'exposerai ici en deux temps. Dans une première partie, nous nous pencherons sur la manière dont ce mouvement a « émergé » en différents lieux. L'analyse comparée des premières heures du hip-hop nous permettra de saisir les premiers ressorts de son appropriation. L'analyse comparative d'ethnographies portant sur l'évolution du hip-hop dans différents pays nous permettra ensuite de saisir les modalités selon lesquelles il s'est localement chargé de sens. C'est donc par la description concrète et l'analyse comparative des « branchements » (Amselle 2001) et des processus par lesquels le sens s'est cristallisé dans différents contextes que nous tenterons d'éclairer la « situation globale » [1] du hip-hop.

Branchements...

Le hip-hop a donné lieu en chaque pays, chaque ville, à des histoires singulières. Des récits sur l'origine, les premières émissions de radio, les clubs et les places où les premiers B. Boys dansaient, sont systématiquement racontés par les amateurs de ce mouvement... Il y a des mythes fondateurs : le Bronx et le dépassement de la violence par la performance artistique, Africa Bambaataa et la Zulu Nation. Il y a des histoires de pionniers et de lieux originaires : le terrain vague de la Chapelle, D.J. Dee Nasty et la boutique Ticaret à Paris, Aziz Njaay et la boîte Thiosaan de Youssou N. Dour à Dakar, etc. Il y a des controverses sur la genèse du hip-hop : les blocks parties des ghettos noirs américains, les Sound Systems jamaïcains, les chants et les danses des esclaves ou les griots africains ? Des chercheurs se sont attelés à l'analyse rigoureuse de ces histoires et ont reconstitué les scènes et les réseaux de coopération à partir desquels les mondes mouvants du hip-hop se sont constitués en chaque lieu [2]. C'est une autre approche, complémentaire, que je proposerai ici. Ce n'est pas l'histoire de ces « courtiers culturels » ni de ces premières scènes qui nous retiendra, mais le ressort de ce premier branchement : qu'est-ce que les premières images et les premiers sons du hip-hop font à ceux qui les découvrent ?

Au commencement était le corps

Les témoignages d'amateurs de hip-hop sur la découverte de ce mouvement convergent de manière étonnante. Quelle que soit la médiation technique -émission de radio, K7 piratée, film ou émission de télé- tous racontent une même expérience : « Quand t'écoutes un rap, tu regardes la télé tu vois un mec qui danse, c'est... Je sais pas, tu comprends tout de suite, t'as envie de faire pareil, tu te dis, ouais c'est ça ! T'as envie de faire pareil et tu le fais ! » (Danseur des B. Boys Breakers rencontré au début des années 1990). Comme s'ils avaient été saisis et mis en mouvement, pris d'une pulsion d'imitation. Pat, un jeune rappeur de Vénissieux m'expliquait à la même époque : « La musique déjà, ça me fait quelque chose, c'est comme une force ! J'apprends l'anglais pour comprendre ce qu'ils disent ! » C'est par le son, le rythme et non par le sens des mots que s'opère la connexion et que s'éveille le désir d'appropriation. Le fait que Sydney fut le premier animateur Noir de la télévision française, que le hip-hop donnait à voir des jeunes des ghettos noirs-américains qui revalorisaient et sublimaient par la performance artistique une identité stigmatisée a sans conteste été un des ressorts de ce branchement. Mais cette logique d'identification ne permet pas de saisir l'appropriation très massive dont ce mouvement fut l'objet. Dee Rock, un rappeur lyonnais de la première heure à la peau très claire et aux yeux bleus expliquait une expérience similaire : « L'esthétique hip-hop me parlait, c'est comme si je trouvais concrétisés, esthétisés des sentiments, des ressentis, des états d'âme, que je n'arrivais pas à exprimer clairement ». Les publics du hip-hop en France ont d'emblée été diversifiés. Et si l'on maintient l'exigence comparative, force est de constater qu'il en est de même dans différents pays. Les jeunes vénézuéliens que Sujatha Fernandes a rencontrés racontent de même avoir été saisis, non par des paroles dont ils ne comprenaient pas le sens, mais par un *flow*, « un feeling associé à la musique qui leur parlait » (2011 : 171, ma traduction). Comme les premiers amateurs de rap au Gabon -qui étaient comme dans la plupart des autres pays africains issus des classes supérieures- ils ne comprenaient pas le contenu des textes de cette musique qui les saisissait (Aterianus-Owanga 2015). C'est bien souvent comme en France ou au Ghana (Shipley 2013) par la danse que ce mouvement s'est implanté.

Si l'on veut comprendre la dissémination très globale du hip-hop, il nous faut saisir ce premier mouvement. Nous formulons l'hypothèse selon laquelle le premier ressort n'est pas plus l'homologie de « représentations » que la portée d'un « message ». Le premier terreau fut le corps. Le hip-hop est d'abord un flux, un mouvement, un tempo, les significations viendront plus tard. Les amateurs de hip-hop, où qu'ils se situent, racontent tous avoir été saisis et mis en mouvement par un rythme, un *flow*, et avoir ensuite passé des heures à tenter de reproduire et d'incarner des mouvements enregistrés sur une K7 cent fois revue, rembobinée, des heures à essayer d'accorder leur voix à ce *flow*. Le fait mérite que l'on s'y arrête : le flux, que l'on pourrait qualifier d'énergie rythmique, devance ici la forme qui précède elle-même le contenu. C'est au plus près des corps et de l'affect qu'il faut chercher le sens de ce premier branchement.

Incarner une Attitude... le hip-hop comme technique du

corps

Dans un petit théâtre du Nord de la France, Sydney et des danseurs d'Aktuel Force réalisaient en 2015 une conférence interactive dansée pour expliquer la culture hip-hop à un public d'abonnés. Karima Khelifi, pionnière du hip-hop et seule danseuse du groupe, dansait et racontait l'émerveillement de la découverte de ce mouvement au début des années 1980, cette sensation de compréhension immédiate puis le travail d'incarnation du style : « Le hip-hop c'est une attitude, une manière de se tenir, de bouger... nous, la deuxième génération, nés en France de parents immigrés, on découvrait le hip-hop et on pouvait se relever. » L'attitude est un des mots-clefs de la culture hip-hop. Elle renvoie à un contrôle du corps, une maîtrise du mouvement, une manière particulière de se tenir, de poser son corps et son regard face aux autres. Les figures de hip-hop ne le sont qu'une fois incarnée cette attitude. La reproduction technique des enchaînements ne suffit pas. Pour comprendre l'importance de l'attitude dans le hip-hop et plus largement dans la culture afro-américaine, Christian Béthune évoque « l'univers esclavagiste ». Les registres quotidiens tenus par les planteurs pouvaient mentionner « a été frappé pour avoir eu une attitude » (2004 : 43). Ne pas rester à sa place, regarder un Blanc dans les yeux, déployer toute sa stature, etc. pouvaient être interprétés comme des actes corporels d'insoumission. Ce qui explique pour l'auteur le fait que la mise en scène ostentatoire soit un élément clef des cultures afro-américaines et que les jeunes issus de l'immigration et de l'histoire coloniale française y aient été sensibles. Les propos de Karima cités plus haut (« nous, la deuxième génération, nés en France de parents immigrés, on découvrait le hip-hop et on pouvait se relever ») pourraient nous amener à suivre cette hypothèse. L'attitude hip-hop permettait à une génération d'incarner un autre rapport au monde, de s'inventer un corps, une démarche, une manière de regarder, de s'adresser aux autres. Cette attitude leur permettait de s'inventer un ethos corporel profondément différent de celui de leurs parents. À la même époque, d'autres entamaient des grèves de la faim pour contester l'expulsion de jeunes immigrés (1981, 1983), se lançaient dans une marche pour l'égalité afin de dénoncer les crimes racistes et demander la carte de séjour de dix ans. Pour cette génération de jeunes issus de l'immigration qui revendiquait son droit à être là, le corps était un terrain de lutte (Siméant 1993). En 1986 une grève de la faim était lancée dans la banlieue lyonnaise pour dénoncer le projet de loi Pasqua (1986) dont la campagne de soutien était « j'y suis, j'y reste ! ». L'attitude hip-hop n'exprime pas autre chose : « je suis dans la place ».

Mais si cette résonance corporelle est pertinente dans le contexte des banlieues populaires française, elle ne peut être généralisée. L'analyse comparative nous oblige à réfléchir à partir de situations très différentes. Au Japon ce n'est pas dans les quartiers marginalisés que le hip-hop a été cultivé mais dans les clubs du quartier de Shibuya où l'attitude hip-hop a pu être conciliée avec des postures traditionnelles qui expriment l'humilité (Condry 2002). L'attitude hip-hop peut faire écho à des éthos corporels préexistants, résonner dans des contextes historiques particuliers avec des projets d'émancipation et de résistance ou encore constituer une manière de contester dans un espace délimité des attitudes socialement attendues. Selon les milieux, elle s'est chargée de sens si différents que nous ne pouvons dans le cadre d'une analyse comparative, suivre plus loin l'analogie proposée par Christian Béthune.

Mais cette attitude a partout travaillé les corps. Et ce point est important à prendre en considération si l'on veut comprendre ce mix entre style commun et particularismes que le mouvement hip-hop constitue à l'échelle internationale aujourd'hui. Prendre une attitude consiste à contrôler un état affectif et émotionnel et à maîtriser ses apparences, sa posture corporelle. L'attitude est fréquemment assimilée à une pose aussi superficielle que les éléments de style dont elle s'accompagne. Les amateurs de hip-hop, comme en d'autres temps les Muscadins, les Zazous ou les Dandys, ont été moqués et discrédités pour leur mode futile (Bollon 1990). Mais cette superficialité a également inquiété pour sa puissance potentiellement subversive. L'attitude suppose un travail conscient du corps. Il suffit de visionner les premières émissions de Sydney pour réaliser que les postures hip-hop n'ont été incarnées qu'au prix d'un travail corporel, d'entraînements exigeants.

https://www.youtube.com/watch?v=cZ1mm_SPIA4

Avant d'être un ensemble de représentations ou de significations, le hip-hop doit donc être appréhendé comme une technique du corps. Si des états mystiques peuvent être induits par des techniques corporelles, si des épreuves physiques peuvent enseigner le sang-froid, la résistance, le sérieux, etc. (Mauss 1991 : 385), nous pouvons légitimement nous demander ce que les techniques du corps hip-hop permettent de cultiver.

Le « corps interculturel »

Le hip-hop s'est enraciné dans des mondes qui avaient des traditions corporelles et dansées extrêmement variées. Halifu Osumare intriguée par le fait que de jeunes ruraux Hawaïens se soient si facilement approprié l'attitude, la musique et les danses hip-hop, alors qu'ils n'avaient rien en commun avec les jeunes des ghettos afro-américains, a entamé une réflexion sur la globalisation de ce mouvement. Elle propose le concept de « corps interculturel » pour analyser la manière dont les danseurs s'inscrivent par la performance hip-hop dans une culture globale tout en étant reliés par la mémoire de leur propre corps à des expériences et des identités localisées : « *The synthesis of globally proliferating popular culture body styles with local movement predilections that have been present for centuries forms what I call the Intercultural Body.* » (Osumare 2002 : 38). L'auteure distingue ce qui relèverait d'un travail conscient du corps pour incarner un style et des valeurs qui lui sont associées (qu'elle appréhende par le terme de « performance ») et ce qui renverrait de manière inconsciente à un habitus corporel (qu'elle appréhende par « performativité »). La culture hip-hop privilégiant l'improvisation serait un lieu privilégié où se développerait ce « corps interculturel », à la fois similaire et différent dans chaque pays. Dans la continuité des analyses de Tricia Rose (1994) et des approches qui définissent le hip-hop comme expression d'une culture essentiellement afro-américaine, Osumare l'appréhende comme une esthétique africaine : « *In the era of globalization, the objectified "black" body is now combined with indigenous bodily practices from the local habitus. Yet the entire amalgam is allowed to fuse through a particularization of the age-old African aesthetic.* » (2002 : 39). Cette affirmation prend sens au regard de la trajectoire et de la recherche personnelle de cette danseuse-chorégraphe-chercheuse, de sa lutte contre la ségrégation et de son engagement pour les droits civiques. Mais dans une perspective anthropologique, cette vision essentialiste de

l'esthétique hip-hop pose plus de questions qu'elle n'en résout. L'anthropologue cherche à décrire le comment et non à définir l'origine. Or l'hypothèse d'Osumare d'un « corps interculturel » me semble ouvrir - en deçà ou au-delà de l'interprétation de l'auteur- une piste de questionnements stimulante. Le hip-hop peut être considéré comme une technique du corps, une forme esthétique socialisante en ce sens qu'elle affecte le corps de jeunes du monde entier. Pour approfondir cette piste, il nous faut à présent revenir sur les périodes d'émergence et analyser comment cette esthétique s'est incarnée. Au commencement était le corps, la résonance du mouvement, le travail de l'attitude. Au commencement était aussi, très rapidement, le cercle.

Le cercle comme espace de socialisation

C'est par l'intermédiaire du cercle de défis que le mouvement hip-hop a été mis en acte et s'est très largement diffusé dans les années 1980 et 1990. Une fois les premiers mouvements assimilés, les jeunes danseurs se lançaient des défis entre pairs. Et cette logique est aujourd'hui encore au cœur des espaces d'apprentissage et de création de cette danse. Au centre d'un espace circulaire constitué par un public participant, les danseurs improvisent des enchaînements. Chacun doit être capable de s'approprier les figures et de construire son propre style. La performance est portée par l'attention du cercle d'où se détache un autre danseur. Il s'agit de se dépasser et de surpasser l'autre. L'énergie de ces rassemblements, la convergence immédiate de la performance et de l'attention du public, l'émulation des défis, la puissance créative de l'improvisation ont amené plus d'un observateur à comparer les premiers rassemblements spontanés de danse hip-hop à des rituels. En France, le défi a été le moteur d'une dynamique d'apprentissage et de transmission créative et l'espace d'une tentative d'institutionnalisation interne de ce mouvement (Kauffmann 2008, Milliot 2008). En matière de rap, l'*egotrip*, cette manière de parler de soi, de se mettre en avant, de se vanter et de provoquer l'autre, a joué un rôle équivalent, en plaçant la performance et le défi au cœur de l'acte artistique. Les jeunes que je rencontrais dans les années 1990 étaient rentrés dans la pratique du hip-hop par l'entremise de cette forme relationnelle dans laquelle ils reconnaissaient une manière d'être à soi et d'être au monde qui caractérisait la vie fragile des banlieues populaires où ils avaient majoritairement grandi. Lorsque que je demandais à Mena, (Danseur des B. Boys Breakers) ce qu'il affirmait comprendre immédiatement à la vue des premières images de hip-hop, il me répondait : « Tu comprends rien mais t'es bien, c'est physique, c'est technique... C'est la concurrence, faut que tu sois plus fort que l'autre, faut toujours que tu te montres plus fort... C'est comme ici, faut être plus fort, faut être plus ça, tous les jours c'est comme ça ici, c'est notre manière de nous montrer. » En deçà de toute construction sémantique j'observais un branchement direct d'une logique relationnelle, d'une économie affective à une autre, ce qui m'a amené à chercher le sens de cette appropriation du hip-hop dans le substrat des formes de vie où il avait été cultivé. Mais la comparaison nous oblige à ouvrir plus largement cette hypothèse.

La logique du cercle met en œuvre une dimension fondamentalement contextuelle de la création. La danse hip-hop est un langage codifié, constitué d'un certain nombre de figures référentes, que chacun doit être capable de s'approprier afin de créer son propre style. Dans ce cadre, toute reproduction est en même temps recreation. Les performances

artistiques se construisent dans une logique d'improvisation et de défi. Le cercle hip-hop est une manière de construire des hiérarchies situationnelles entre égaux sur la base d'une reconnaissance de compétences dans un mélange de jeu et de rapport de force. Le hip-hop s'est implanté ainsi, de la pratique à la pratique selon un processus d'improvisation, de répétition-recréation, de performance dans une situation d'interlocution. La lecture de Jack Goody (1979) nous amène à y reconnaître la dynamique sociale de l'oralité. Ce qui a essaimé par l'intermédiaire du cercle du hip-hop, est une culture de l'oralité (Milliot 1997a) que nous pouvons qualifier avec Ong (2014) « d'oralité seconde » -en ce qu'elle recompose avec les nouvelles technologies de l'information et de la communication de nouveaux rapports entre oralité et écriture. Ce nouveau régime d'oralité réalise non seulement de nouvelles manières d'organiser nos idées, de penser et de créer, (c'est une « technologie de l'intellect » au sens de Goody) d'être attentif aux situations, une capacité à agir dans l'improvisation, mais également de nouvelles manières de faire sens et liens, d'articuler l'individu et le collectif, de nous inscrire dans le temps. C'est donc par la logique du cercle que le hip-hop a été réapproprié et cultivé en différents lieux, essaimant et réalisant une culture de l'oralité dans laquelle des jeunes se sont retrouvés, affirmés et formés dans le monde entier.

Si cette forme a résonné dans les banlieues populaires françaises avec une manière d'être à soi et d'être au monde propre aux cultures de la « vie fragile », dans les îles du Pacifique ou en Polynésie, c'est sur la dynamique relationnelle d'une culture traditionnelle que cette forme esthétique s'est connectée (Mitchell 1998) ; comme au Gabon où l'inscription dans des traditions orales a permis aux jeunes rappers de se forger une identité propre, à la fois locale et cosmopolite (Aterianus-Owanga 2015). Quels que soient les motifs de ces résonances locales, il est important d'insister sur le rôle central de la forme —le cercle hip-hop— en tant que rouage de l'appropriation et espace de socialisation. Il faut se rappeler qu'une part fondamentale de la socialisation passe par des aspects formels : c'est en apprenant à se tenir en rang, à lever la main pour prendre la parole, à tenir son corps assis derrière un bureau, que nous apprenons à devenir à l'école, non plus le fils ou la fille de nos parents mais un élève dans une classe. C'est en apprenant à se tenir debout, à cultiver à la fois ses appuis et l'énergie du rebond, à improviser face à un autre en maîtrisant ses affects, à extérioriser sa force en travaillant style, mouvement et prosodie pour en faire une adresse esthétique que l'on apprend à devenir hip-hop. Ce que les amateurs de hip-hop du monde entier partagent ce sont des postures corporelles, un style esthétique et une culture de l'oralité. Indépendamment du sens donné ici et là à ce mouvement, des discours qu'il véhicule et de ceux qui sont construits à son sujet, la performance hip-hop réalise une manière de se positionner dans le monde et de se relier aux autres. La performance, le défi, l'improvisation sont les ressorts de ce que les amateurs de hip-hop définissent comme un « état d'esprit » qui s'est diffusé par la pratique elle-même.

Au commencement était le corps, l'affect. Le flux devance la forme qui précède le contenu, tout en constituant en elle-même un espace de socialisation. Cette analyse élucide en partie la tension dynamique mentionnée plus haut d'une « culture mondialisée » dans laquelle des amateurs de hip-hop se reconnaissent tout en étant profondément enracinés dans les formes de vie où ils expérimentent le monde et

donnent sens à leurs pratiques artistiques.

La cristallisation du sens

A partir de ces premiers branchements, ce mouvement a rapidement donné lieu à une grande diversité d'appropriations et d'interprétations. Dans un des premiers ouvrages rassemblant des études sur le hip-hop en dehors des États-Unis, Tony Mitchell insistait sur le fait que le hip-hop était devenu « *a vehicle for global youth affiliations and a tool for reworking local identity all over the world. Even as a universally recognized popular musical idiom, rap continues to provoke attention to local identities.* » (Mitchel 2001 : 2). Nous proposons à présent d'explorer les processus de fixation du sens observables dans différents pays en nous efforçant de maintenir l'exigence de l'analyse comparative.

« *Keep it real* » (*échafauder sa propre perspective sur le monde*)

Après avoir imité les rappeurs américains et lancé leurs premiers « *lyrics* » en anglais, les rappeurs français commencèrent à improviser puis à écrire des textes en français pour décrire et raconter l'univers dans lequel ils vivaient. Les problèmes rythmiques posés par l'adaptation de la langue de Molière au *flow* et au phrasé caractéristiques du rap, ont constitué un défi créatif que les rappeurs français ont relevé par diverses inventions stylistiques (Béthume 2004 : 87). L'adoption des langues vernaculaires a été un moment-clef de l'indigénisation du hip-hop dans différents pays. « *Keep it real* » : reste vrai, garde les pieds sur terre. Cette maxime du hip-hop a incité des rappeurs du monde entier à enraciner leurs paroles dans leurs propres expériences du monde. Ils se sont faits poètes et chroniqueurs de leur propre univers. Ce qui les a conduits à se situer. L'appropriation de ce mouvement a ainsi ouvert un espace dialectique de négociation identitaire en amenant les jeunes à construire leur propre perspective et pour ce faire, à se positionner dans un double mouvement : vis-à-vis des catégorisations actives dans l'esthétique hip-hop et de celles qui étaient pertinentes pour exprimer et adresser leurs propres expériences. Les mises en scène et en verbe de la « race », du « genre » et de la « classe » du hip-hop américain ont fait travailler en chaque lieu les manières dont les amateurs de ce mouvement s'identifiaient et se projetaient dans le monde. La *blackness* américaine a permis à des populations minoritaires de repenser et de renégocier leur propre identité (voir Alice Aterianus-Owanga dans ce numéro). Son appropriation a par exemple autorisé de jeunes éthiopiens à revendiquer leur appartenance au peuple juif et à dénoncer le racisme dont ils étaient l'objet en Israël. Mais ce processus n'est jamais univoque. De jeunes Arabes Israéliens - comme les membres du groupe DAM- se sont également identifiés aux rappeurs américains. Et des conflits agitent sans cesse ces mondes pour savoir qui sont les « vrais » Noirs, c'est-à-dire qui peut légitimement se comparer aux Afro-américains (Djerrahian 2015). A Cuba le militantisme noir des rappeurs américains s'est heurté à l'expérience d'identités raciales moins clairement délimitées et dont les nuances ne prennent sens qu'à l'intérieur des frontières d'un nationalisme construit de longue date contre l'impérialisme américain (Fernandes 2003). Dans les îles du Pacifique, les Rappeurs d'Upper Hutt Posse se sont très tôt saisis du rap pour affirmer la fierté de leur identité et dénoncer en Maori l'histoire et la violence coloniale qui continue à leur assigner une place minoritaire. Dans un style qui mêle désormais références à la culture Afro-américaine et sons traditionnels maori, citations de Louis Farrakhan et invocation au

gardien de la mer (*Tangaroa*) et aux esprits de la forêt (*Tane Mohuta*), le groupe se fait désormais le porteur d'un message d'unité « *to the indigenous people of the world* » (Mitchell 1998). Si l'affirmation d'une africanité positive, la dénonciation du racisme et de la ségrégation ont fait écho à leur expérience minoritaire, c'est en tant que Maori et représentants de « peuples indigènes » qu'ils s'expriment désormais et participent à cette esthétique internationale. Dans une dynamique assez similaire, les jeunes Indiens Canadiens du groupe War Party affirment avoir trouvé dans les références aux luttes Afro-américaines contre la ségrégation, et dans les images d'une africanité positive véhiculées par le hip-hop, une possible traduction de leurs propres conditions et aspirations. Le rap leur a permis d'affirmer une perspective indienne et de s'identifier à une communauté aborigène transnationale tout en participant à un mouvement culturel mondial (Polukoshko 2010).

L'effet boomerang (polysémie locale)

Ce mouvement véhiculait des imaginaires possibles de soi (Appadurai 2001) à partir desquels de nouvelles perspectives ont pu être échafaudées et affirmées. Il a permis d'établir des connections entre des populations marginalisées -qui y ont trouvé des ressources de résistance symbolique et de contestation de diverses formes de domination (Lipsitz 1994). Mais cette appropriation a, chaque fois, donné lieu à un processus complexe et dynamique d'identification et de différenciation qui a généré une multitude de perspectives et de styles. La « polyphonie » (Aterianus-Owanga et Moulard 2016) de ce mouvement est désormais vertigineuse non seulement d'un pays à l'autre, mais à l'intérieur même des frontières nationales où coexistent systématiquement une pluralité de tendances. Les scènes locales se sont toutes diversifiées et sont désormais, à l'image de la scène israélienne, traversées par des tensions et controverses sur l'authenticité. L'appropriation de ce mouvement a ouvert des arènes locales de débat sur la place des minorités, des jeunes, des femmes, des immigrés, qui ont fait bouger des catégories d'identification (Pardue 2015) et ouvert de nouveaux horizons d'action. Au regard de ces différents exemples, Lipsitz propose d'appréhender ce mouvement comme un levier de résistance symbolique à différents rapports de domination et de marginalisation, mais cette analyse éclaire autant qu'elle obscurcit en ce qu'elle conduit à en écraser la polysémie effective. Or l'exigence d'une réflexion à la fois située et comparative nous contraint à partir de cette diversité même.

Sur un plan esthétique, ces pratiques artistiques ont été mêlées à des musiques et des danses locales, donnant naissance à de nouveaux styles artistiques qui se sont chargés de différents sens et projets. Le hip-hop *Galsen* est exemplaire de cette diversification locale (Appert 2018). Le rap a joué au Sénégal un rôle déterminant dans le mouvement « y'en a marre » et il s'est affirmé comme un vecteur de subjectivation et de mobilisation politique de la jeunesse. Il a désormais une reconnaissance internationale en tant que courant musical engagé. Mais d'autres tendances se sont également développées dont le « rap prédicateur islamique » plus conforme à des normes et des valeurs morales dominantes (Niang 2013) et, plus récemment, le *Dirty south*, davantage tourné vers des références américaines, qui prône la fête, le plaisir et l'ostentation matérielle (Navarro dans ce numéro). Dans tous les pays, une grande diversité de styles et de perspectives a été cultivée à partir de ce mouvement... L'analyse consistant à appréhender ce mouvement comme une réponse

symbolique à des rapports de domination a tendance à laisser dans l'ombre la réalité mouvante et diffractée de sa réalisation effective -ou à écarter comme non-signifiantes ou inauthentiques des versions locales qui ne s'inscrivent pas dans cette logique de « résistance ». Le hip-hop ne cesse de se transformer dans une dynamique culturelle complexe qui le fractionne en une diversité de styles -porteurs de différentes valeurs- se définissant les uns par rapport aux autres.

Ces différentes actualisations du hip-hop nous donnent empiriquement à comprendre ce processus complexe et combiné d'homogénéisation et d'hétérogénéisation, de particularisation, d'internationalisation et d'universalisation que le concept de « glocalisation » (Robertson 1995) semble le plus à même à décrire. Mais pour comprendre comment le sens se cristallise localement, se fixe temporairement, il nous faut nous rapprocher et tenter de saisir cette dynamique d'identification et de différenciation en situation, dans la trame des pratiques et des interactions.

Rondes performatives : la dynamique des subcultures

Jusqu'au milieu des années 1990 le mouvement hip-hop apparaissait en France comme un phénomène culturel particulièrement instable. Il n'y avait pas d'accord sur les référents, les conflits d'interprétations étaient permanents. Les rescapés de la première vague avaient continué à cultiver les pratiques artistiques de ce mouvement et construit leur propre horizon de significations. Certains s'étaient rapprochés de la Zulu-Nation et essayaient d'organiser des collectifs dans le respect des règles morales édictées par Afrika Bambaataa, (ne pas boire, ne pas fumer, lutter contre la drogue, respecter son prochain, avoir une attitude positive, non violente, solidaire). D'autres cultivaient l'esprit rebelle et contestataire du hip-hop en retournant la ville de leurs signatures, en créant aux aguets des fresques sauvages ou en scandant sur des instrumentaux de rap le récit de leur vie quotidienne. Certains avaient appris à travailler avec des chorégraphes rencontrés dans les réseaux de l'action culturelle et entamé une carrière de danseur qui les amenait à fréquenter les milieux du théâtre et de la danse contemporaine. La seconde génération était majoritairement rentrée dans le hip-hop en intégrant des bandes aux contours monochromes qui cultivaient l'art de l'embrouille et s'efforçaient de transmuier le stigmatisme de leurs appartenances sociales et ethniques en distinction (Milliot 1997b). Il n'y a jamais eu d'accord de significations. Des rappeurs affirmaient que le hip-hop était un mouvement du « peuple noir », d'autres que seuls les « Rebeus » étaient légitimes pour se l'approprier dans le contexte français. Certains pensaient qu'il n'était authentique qu'en tant qu'esthétique des banlieues populaires quand d'autres luttèrent contre ces rapprochements qu'ils considéraient comme des stéréotypes stigmatisants et cherchaient à faire reconnaître leurs pratiques artistiques en tant que telles. Et puis il y avait ceux pour qui le hip-hop était simplement synonyme de style, de fêtes et de « bons délires ». La polysémie et la labilité de ce mouvement était vertigineuse. Le plus étourdissant était certainement les effets de ce que j'avais alors qualifié de « rondes performatives ». Ce mouvement avait connu un engouement massif au début des années 1980 et des années 1990 sans qu'aucun observateur ne sache précisément à quoi le rattacher, comment le qualifier : une « mode passagère », un « phénomène culturel propre aux grands ensembles » ou un « véritable phénomène de civilisation » ? Le bavardage médiatique, politique et

académique sur ce mouvement incertain n'était pas sans effets concrets. Je rencontrais de jeunes danseurs qui répétaient mot pour mot les propos que des journalistes avaient écrit à leur sujet, des rappeurs qui me racontaient l'histoire du hip-hop en reprenant les filiations musicales établies par le sociologue Hugues Bazin. Ils se construisaient dans ce rôle non seulement en référence à leur vécu mais également au regard ce que d'autres affirmaient qu'ils étaient ou attendaient qu'ils soient. Ils étaient loin d'être passifs ou seulement réactifs dans ces interactions. Ils savaient s'ajuster à ces espaces de contraintes normatives, tout en déjouant par le jeu et l'ironie ces assignations identitaires ou en s'aménageant des niches où ils pouvaient cultiver leurs pratiques selon leurs propres conventions. Ainsi ce groupe de rap lyonnais qui s'amusait des mises en scène « caillera » que le label leur avait demandé pour les photos de leur album, alors qu'aucun d'eux n'incarnait ces postures dans sa vie quotidienne. Ou encore ce graffeur parisien qui fréquentait les espaces ouverts à ce mouvement au sein de l'Université de Saint-Denis par l'anthropologue Georges Lapassade tout en se moquant des « délires » de ce dernier qui les définissait comme des « zoulous ». Au fil de leurs trajectoires, les uns et les autres rencontraient dans les radios associatives, les boîtes de nuits, les cafés, les lieux alternatifs, les associations culturelles, les MJC, les labels, les compagnies de danses, etc. où ils développaient leurs pratiques, différents mondes au regard desquels ils apprenaient à se situer. Les significations plurielles de ce mouvement se cristallisaient ainsi progressivement au fil de pratiques et d'interactions situées, dans une dynamique sans cesse renouvelée d'identification et de différenciation, de reconnaissance et de résistance.

Cette dynamique est très proche de celle analysée par Dick Hebdige (2008). Dans les années 1960 et 1970 émergeait à Londres une pluralité de subcultures jeunes qu'il a appréhendées comme des solutions imaginaires à des problèmes et des contradictions sociales — engendrés par une crise de reproduction du milieu ouvrier. Elles permettaient à leurs membres de se situer de manière distincte par rapport aux formations culturelles existantes. Ces subcultures, loin de constituer des ensembles statiques et stables, ne cessaient d'évoluer les unes par rapport aux autres dans une dynamique d'opposition, d'emprunt, de récupération et de résistance. Résistances par le signe à des valeurs dominantes, ces mouvements se définissaient et évoluaient également dans une dialectique horizontale au fil des interactions entre jeunes Anglais et Antillais, punk, *mods*, rockers et rastas. Hebdige a montré que ces subcultures étaient à la fois positionnelles (elles permettent à leurs membres de se situer socialement et de construire leurs propres perspectives) et relationnelles. Les jeunes amateurs de hip-hop comme les punks en leur temps, définissaient leurs pratiques en interaction avec une pluralité d'acteurs. Cette dimension relationnelle est centrale dans le concept de subculture. Hebdige analysait également comment ces mouvements de styles évoluaient au fil d'un processus de « récupération » comprenant à la fois la stigmatisation de leurs membres comme déviants et la transformation de leurs signes en objets de consommation standardisés. Certaines tendances sont ainsi socialement sanctionnées quand d'autres se diffusent à d'autres milieux sociaux sous forme « banalisée » et neutralisée.

Le mouvement hip-hop une fois approprié a donné lieu à des dynamiques locales très similaires à celles des subcultures. La réaction sociale a joué un rôle déterminant. Certaines appropriations, comme les mouvements

de bandes réunies sous la bannière du hip-hop au début des années 1990 à Lyon ou à Paris, ont été socialement sanctionnées et n'ont pas perduré. Cette esthétique s'est également très largement diffusée dans différents mondes de l'art et circuits commerciaux. Ce qui a généré en réaction, d'autres inventions artistiques. Les amateurs de hip-hop négocient en chaque lieu le sens de ce qu'ils font en interaction avec d'autres, sur des scènes qui sont toutes simultanément des espaces de ressources et de contraintes. Et cette dynamique se joue désormais non seulement à l'échelle d'une ville ou d'un pays, mais sur des scènes internationales. Amenés à circuler aux Etats-Unis, en France ou en Allemagne, des rappeurs sénégalais seront par exemple confrontés à différentes attentes et imaginaires d'eux-mêmes. Ils devront s'ajuster et choisiront de s'affirmer comme des rappeurs engagés sur certaines scènes, mettront en avant sur d'autres leur africanité ou encore la culture hip-hop universelle qu'ils partagent avec le public (Navarro 2018).

Nombreux sont les chercheurs qui, enquêtant sur ces milieux, construisent dès lors une interprétation en termes de stratégies élaborées au sein d'espaces de domination et d'assignation pour rendre compte de ces négociations relationnelles et de ces ajustements situationnels. Ce qui permet de réduire la diversité à des choix individuels visant la maximisation des profits symboliques et matériels. Je proposerai pour finir une tout autre approche théorique inspirée de l'analyse d'Ulf Hannerz sur la complexité culturelle (2010). Cherchant à identifier les processus type par lesquels la culture se fabrique aujourd'hui, il identifie quatre « *frameworks of flow* » : les formes de vie, les mouvements, l'État et le marché. L'organisation sociale du sens résulte pour l'auteur d'une combinaison de ces réseaux. La lecture de la littérature ethnographique sur le hip-hop me conforte dans l'idée que la comparaison peut nous permettre de repérer à partir et au-delà des situations, des réseaux récurrents d'organisation du sens. C'est ce que je voudrais esquisser pour finir, comme une invitation à poursuivre l'analyse, en comparant de manière nécessairement succincte les cas français et burkinabé — je m'appuierai pour cet exemple sur l'excellente thèse d'Ana Cuomo (2018). L'objectif n'est pas de reprendre à la lettre le cadre théorique d'Hannerz mais d'explorer l'idée selon laquelle les cultures contemporaines se développent désormais à la manière des subcultures dans une dynamique de relations horizontales et verticales, mais à une échelle désormais mondiale.

Les réseaux d'organisation du sens

Dans la cristallisation locale du sens, nous avons vu que se joue toute une dynamique d'identification puis de traduction d'expériences, de négociation (des catégorisations véhiculées par ce mouvement vis-à-vis de celles qui sont pertinentes au regard de ce qui est vécu) et d'affirmation de perspectives. Ce processus n'est jamais univoque et génère systématiquement des différenciations, des oppositions entre différents styles et tendances. Cette dynamique ne se joue bien évidemment pas uniquement dans des relations horizontales et symétriques et il nous faut tenir compte des situations d'asymétrie.

Au Burkina Faso comme en France le hip-hop a ainsi été investi par des politiques publiques. Ana Cuomo montre que le rap, après avoir été perçu comme un risque d'occidentalisation de la jeunesse, a été utilisé comme un moyen de valoriser et d'exporter une culture burkinabé moderne. Des

aides ont été plus spécifiquement apportées à des rappeurs respectant des conventions artistiques spécifiques (expression en langues régionales, reprise de rythmes et utilisation d'instruments traditionnels). Cette politique publique a favorisé la création d'un style hip-hop burkinabé. Ce courant musical importé a ainsi été réinventé et mis au service de la fabrication d'une culture nationale, à partir et au-delà des expressions artistiques locales. En France, le mouvement hip-hop a de même fait l'objet d'un investissement public important. Nous ne rentrerons pas dans les détails de la politique « d'intégration par la culture » qui s'est développée dans le cadre de la politique de la ville (Milliot 2006) [3]. Il nous suffit de préciser ici qu'elle a permis d'ouvrir des espaces de ressources, de formation, de reconnaissance qui ont confronté les amateurs de hip-hop à d'autres conventions artistiques et créé un style aujourd'hui exporté comme une spécificité française : le « ballet hip-hop » (Shapiro 2004). Le hip-hop a pris place dans les programmes des théâtres culturels et trois TCD sont aujourd'hui dirigés par des danseurs issus de ce mouvement. Ces deux exemples nous montrent que le pouvoir des politiques culturelles publiques -là où elles existent- ne se dilue pas dans la dynamique des flux et des « *ethnoscapes* » (Appadurai 2001). L'État joue un rôle déterminant non seulement dans la définition du permis et de l'interdit, dans son pouvoir de sanctionner des mouvements considérés comme subversifs ou déviants, mais également dans sa capacité à encourager la diffusion de formes culturelles, de standards intellectuels et d'esthétiques conformes à ce qui est localement défini comme étant une « bonne culture ». Ces politiques définissent des « canons », imposent des conventions, des conditions d'accès à une certaine légitimité. Les artistes qui acceptent de scander au Burkina-Faso des raps sur des sons « traditionnels » bénéficieront plus facilement d'aides et de subventions, comme les danseurs français qui se sont pliés aux conventions d'écriture de la danse contemporaine. Mais les analyses en termes de « récupération » ne permettent pas de rendre compte de la complexité de la dynamique culturelle engendrée par ces politiques. Au Burkina, le rap a ainsi intégré le patrimoine national et joué un rôle plus large dans la reconnaissance de la musique burkinabé et sa professionnalisation à l'échelle internationale. La danse hip-hop fait de même désormais partie de l'histoire de la danse contemporaine française. Ces politiques publiques jouent ainsi un rôle décisif dans la cristallisation des formes locales de ces esthétiques internationales, en définissant à rebours, les cadres de la fabrique locale de l'universel.

Les analyses en termes de « récupération » ont par ailleurs tendance à laisser dans l'ombre la diversité des positionnements, des tactiques et des accommodements des artistes hip-hop. En France, la rencontre organisée avec des chorégraphes contemporains et leurs exigences d'écriture a suscité diverses réactions qui se sont traduites en autant de styles artistiques. Certains ont rejeté l'abstraction de la danse contemporaine, dans laquelle ils ne parvenaient pas à inscrire leur monde et ont métissé le hip-hop avec des danses plus proches de leur univers sensible ou sont revenus par réaction à la logique du défi. D'autres ont créé des langages chorégraphiques hybrides qui ont durablement influencé la danse contemporaine. Ce mouvement ne cesse ainsi d'évoluer dans une spirale réactive, réflexive et créative. Au Burkina-Faso, les rappeurs qui ne se reconnaissaient pas dans les formes du rap subventionné ont investi une scène localement définie comme « *underground* ». Les descriptions passionnantes qu'en fait Ana Cuomo nous permettent d'en saisir la complexité. Cette scène est en effet

structurée par des expatriés français qui, à la différence de leurs compatriotes argentés, ont fait le choix de s'engager dans la vie locale et développent des projets en soutien à des musiques populaires. Pétris d'une expérience et d'une nostalgie de l'*underground* français, ils créent des Sound-system dans des bars populaires où se produisent des rappeurs locaux. L'authenticité qui y est valorisée n'est pas celle de la culture nationale, mais une esthétique brute et spontanée, des discours critiques et engagés. « *Pour être légitimes et aidés par ces acteurs culturels étrangers, ils doivent coller à l'image d'une jeunesse noire, urbaine et dominée* » affirme Ana Cuomo (2018 : 118). Si bien que les artistes dits « *underground* » au Burkina sont ceux qui obtiennent « *une reconnaissance au sein des mondes culturels officiels, d'un réseau d'expatriés et d'un public local d'amateurs de rap* » (2018 : 101). Ana Cuomo montre que cette forme musicale s'est ensuite déplacée vers l'Institut Culturel Français, par l'intermédiaire de soirées organisées par un des expatriés de cette scène *underground*. Ce déplacement fut possible en raison de résonances inattendues entre la politique libérale promue par cette institution et les valeurs d'autonomie revendiquées par les rappeurs -s'en sortir par soi-même, se cultiver, se prendre en main, etc., et des liens projetés entre une certaine conception de la francophonie -entendue comme défense de la libre expression- et le projet de description critique du réel des rappeurs. Les réseaux de l'Institut -se prolongeant en France via notamment RFI- ont permis à des rappeurs burkinabé -comme Art Mélody, dont l'esthétique diverge radicalement de celle des rappeurs diffusés par le réseau culturel national, d'émerger et de se diffuser à l'échelle internationale. Il faudrait ainsi suivre les réseaux et analyser comment sont définies les scènes, les espaces de ressources et de contraintes qui contribuent à cristalliser les significations de ce mouvement.

La transformation des signes du hip-hop en marchandises a incontestablement joué un rôle dans sa diffusion internationale. Les attentes stylistiques des majors ont influencé le rap français en définissant un marché. Les conventions artistiques sont ici principalement définies dans une logique commerciale par anticipation de ce qui peut se vendre. En chaque lieu, nous pouvons repérer des situations qui sont ainsi définies et analyser les conséquences de ce cadrage du point de vue de la fixation du style comme du sens. Dans les situations ainsi cadrées, le sens est produit et disséminé en échange de compensation matérielle dans une logique de rentabilité et de compétition affirme Hannerz. Les entreprises de téléphonie au Burkina-Faso convoquent pour vendre leurs derniers modèles des personnages représentant la modernité urbaine globalisée, par l'intermédiaire des rappeurs. Ils les payent pour faire des *shows* en *playback* sur des morceaux festifs et dansants dans différents quartiers de Ouagadougou. Ces espaces valorisent des styles spécifiques et contribuent ainsi à en fixer le sens. Les *majors* imposent des styles au regard de ce qui se vend. Les rappeurs sont transformés en produits par différentes marques de vêtements. Mais là encore ce serait une erreur de considérer les acteurs de ce mouvement comme des instruments d'une force surplombante. Si les milieux *underground* français se définissent globalement contre les formats imposés, ils ont également tiré des ressources du « *marketing de la marge* » (Hammou 2012 : 194) développé par les industries musicales à la fin des années 1990. Des rappeurs fortement inscrits dans ces milieux qui se constituent entre radios associatives, bars, boîtes de nuits, labels et médias indépendants, ont également su créer et vendre des marques de vêtements ou faire du

« street marketing » pour des *majors* (Guibert 2000). Les acteurs du mouvement hip-hop dans ces deux pays cultivent à différentes échelles un esprit d'autoentrepreneur, valorisent la réussite et peuvent combiner sans contradiction interne, l'amour du style et l'art du business.

La situation globale du hip-hop

Les anthropologues de la mondialisation ont insisté sur la nécessité d'un changement de paradigme pour comprendre la dynamique de déterritorialisation, de circulation d'images, d'hommes et d'objets. Nous avons montré que l'analyse des flux n'est pas suffisante pour comprendre la dynamique culturelle de la mondialisation. En partant des terrains, nous avons vu l'importance primordiale de la résonance des corps et des affects dans le processus de « reterritorialisation » de ce mouvement esthétique. Le flux devance la forme, qui précède le contenu. Ces pratiques artistiques, incarnées, pratiquées sous la forme du cercle d'improvisation et de défi constituent un espace de socialisation. L'esprit du hip-hop se transmet par cette culture de l'oralité. Ce n'est que dans un deuxième temps que le sens se construit dans une dialectique entre imaginaire de soi et formes de vie et l'intrusion du hip-hop joue chaque fois un rôle de révélateur en ouvrant des arènes de négociation identitaires. Les catégorisations en acte dans ce mouvement font systématiquement échos à des rapports vécus de classes, de races, de genres et de générations. Des perspectives se construisent et s'affirment dans une double dialectique d'identification et de différenciation avec ce qui circule, au fil d'interactions dans des espaces communs -où les amateurs de hip-hop expérimentent des conditions et des difficultés communes. Puis ce sont dans les différents espaces que leurs pratiques les amènent à explorer qu'ils construisent et négocient le sens de ce qu'ils font face à d'autres. Le hip-hop évolue ainsi dans la dynamique des liens qu'il entretient avec les milieux sociaux dont leurs membres sont originaires, les subcultures qui émergent de manière simultanée et les cultures dominantes contre lesquelles elles se construisent, et avec lesquelles elles sont amenées à négocier, à une échelle aujourd'hui internationale. Les acteurs de ce mouvement s'ajustent à des espaces qui sont toujours simultanément des espaces de ressources et de contraintes. Les politiques culturelles, en contribuant à définir non seulement le permis et l'interdit mais également les cadres de la fabrique locale de l'universel, jouent un rôle structurant, comme les logiques du marché contribuent à influencer sens et styles. Ainsi se fabriquent dans une dynamique sans cesse renouvelée, des cultures à la fois locales, enracinées dans des formes de vie, des sociétés hiérarchisées, et reliées à des mouvements mondiaux et des esthétiques universelles. La particularité de la période de mondialisation que nous vivons est la rapidité des processus de diffusion et d'appropriation. Si les ressorts de cette dynamique culturelle n'ont pas fondamentalement changé depuis les situations de premiers contacts et d'intrusions coloniales observées par les anthropologues, le temps s'est considérablement accéléré. Un mouvement inventé à Paris peut être immédiatement reproduit à Bamako, un *flow* mis en ligne à Abidjan être imité à Londres le jour même. Et il n'est pas étonnant qu'en l'absence du travail du temps, d'incarnation, d'enracinement dans un vécu partagé, de répétition et de stabilisation, cette circulation accélérée s'accompagne de conflits de plus en plus virulents à l'intérieur même du mouvement hip-hop sur l'appropriation culturelle, l'authenticité et la propriété. C'est du moins une hypothèse qui mériterait d'être explorée.

Notes

[1] Georges Balandier a choisi dans les années 1950 d'analyser les transformations rapides des sociétés africaines dans leur confrontation à la colonisation par le concept de « situation coloniale » (1951). Ce qui était une manière d'appréhender le monde dans la complexité des rapports qui le liaient à ses contemporains et non dans les ressorts de différences culturelles. Il a ainsi montré que la colonisation jouait un rôle « d'épreuve », en ce qu'elle révélait « les processus d'adaptation et de refus, les conduites novatrices nées de la destruction des modèles sociaux (patterns des auteurs anglo-saxons) traditionnels, mais encore manifest[ait] les « points de résistance » des sociétés colonisées, les structures et comportements fondamentaux - elles [faisaient] toucher le roc » (1951 : 7). C'est en ce sens, d'avantage que dans celui défini par Anna Tsing (2000) que je propose de réfléchir en termes de « situations globales » et non de dichotomie local/ global. J'entends cette perspective comme une invitation à analyser en situation les agencements complexes qui lient des sociétés plurielles et hétérogènes dans des rapports diversement asymétriques.

[2] Pour la France, voir Karim Hammou (2012)

[3] Sur cette question voir également les travaux de Roberta Shapiro (2003) et de Loïc Lafargue de Grangeneuve (2008).

Bibliographie

AMSELLE Jean-Loup, 2001. *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*. Paris, Flammarion.

APPADURAI Arjun, 2001. *Après le colonialisme, les conséquences culturelles de la globalisation*. Paris, Payot.

APPERT Catherine M., 2018. *In Hip Hop Time. Music, Memory, and Social Change in Urban Senegal*. Oxford, Oxford University Press.

ATERIANUS-OWANGA Alice, 2015. « Orality is my reality : the identity stakes of the 'oral' creation in Libreville hip-hop practices », *Journal of African Cultural Studies*, 27 (2), p. 146-158.

ATERIANUS-OWANGA Alice et MOULARD Sophie, (éds.) 2016. « Polyphonies, agencéité et stratégies du rap en Afrique », *Politique africaine*, 141 (1), p. 5-25.

BALANDIER Georges, 1951. « La situation coloniale : approche théorique », *Cahiers internationaux de sociologie*, 11, p. 44-79.

BASTIDE Roger, 1960. « Problèmes de l'entrecroisement des civilisations et de leurs œuvres », in GURVITCH Georges (dir.), *Traité de sociologie*. Paris, PUF, p. 315-330.

BASTIDE Roger, 1969. « Psychologie des peuples et relations inter-ethniques », *Revue de psychologie des peuples*, 24 (4), p. 340-357.

- BETHUNE Christian, 2004. *Pour une esthétique du rap*. Paris, Klincksieck.
- BOLLON Patrice, 1990. *Morale d'un masque, merveilleux, zazous, dandys, punks, etc.* Paris, Seuil.
- CONDRIY Ian, 2002. « Japanese Hip-Hop and the Globalization of Popular Culture », in GMELCH George et ZENNER Walter (eds.), *Urban Life : Readings in the Anthropology of the City*. Long Grove, IL, Waveland Press. Inc., p. 136-150.
- CUOMO Ana, 2018. *La fabrique d'un rap africain. Création, engagement et cosmopolitisme à Ouagadougou, Burkina Faso*. Thèse de doctorat d'anthropologie sociale et d'ethnologie réalisée sous la direction de Michel Agier. Paris, EHESS.
- DJERRAHIAN Gabriella, 2015. « Le discours de la Blackness en Israël. Evolution et chevauchement », *Ethnologie Française*, 2 (45), p. 333-342.
- FERNANDES Sujatha, 2003. « Fear of a Black Nation : Local Rappers, Transnational Crossings, and State Power in Contemporary Cuba », *Anthropological Quarterly*, 76 (4), p. 575-608.
- FERNANDES Sujatha, 2011. *Close to the Edge : in Search of the Global Hip Hop Generation*. London, Verso.
- GOODY Jack, 1979. *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*. Paris, Les éditions de Minuit.
- GRUZINSKI Serges, 2004. *Les quatre parties du monde, Histoire d'une mondialisation*. Paris, Edition la Martinière.
- GUIBERT Gêrôme, 2000. « L'éthique Hip Hop et l'esprit du capitalisme », *Mouvements*, 11, p. 54-59.
- HAMMOU Karim, 2012. *Une histoire du rap en France*. Paris, La découverte.
- HANNERZ Ulf, 2010 (1992). *La complexité culturelle. Études de l'organisation sociale de la signification*. Bernin, La Croisée.
- HEBDIGE Dick, 2008 (1979). *Sous-culture. Le sens du style*. Paris, Les éditions de la découverte.
- INDA Jonathan Xavier and RESALDO Renato (eds), 2007. « Tracking Global Flows », in *The Anthropology of globalisation : a reader*, 2e ed. Malden, MA, Blackwell, p. 3-46.
- KAUFFMANN Isabelle, 2007. *Génération du Hip Hop : danser au défi des assignations*. Thèse de troisième cycle de sociologie, réalisée à l'Université de Nantes sous la direction de Charles Suaud.
- LAFARGUE DE GRANGENEUVE Loïc, 2008. *Politique du hip-hop. Action publique et cultures urbaines*. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
- LEVI-STRAUSS Claude, 1961. « La crise moderne de l'anthropologie », *Le*

courrier de l'Unesco, 11, p. 12-17.

LIPSITZ George, 1994. *Dangerous Crossroads : Popular Music, postmodernism and Poetics of Place*. London, New York, Verso Books.

MALLET Julien, 2004. « Ethnomusicologie des "jeunes musiques" », *L'Homme*, 171-172, p. 477-488.

MANUEL Peter, 1994. « Puerto Rican music and cultural identity : Creative appropriation of Cuban sources from Danza to Salsa », *Ethnomusicology*, 38 (2), p. 249-280.

MAUSS Marcel, 1991 (1950). « Les techniques du corps », in MAUSS Marcel, *Sociologie et anthropologie*. Paris, PUF, p. 365-386.

MILLIOT Virginie, 1997a. *Les fleurs sauvages de la ville et de l'art. Analyse anthropologique de l'émergence et de la sédimentation du mouvement Hip Hop lyonnais*. Thèse de doctorat. Lyon, Université Lumière Lyon 2.

MILLIOT Virginie, 1997b. « Ethnographie d'une mauvaise vague. Une question de regard », in METRAL Jean (dir.), *Les aléas du lien social. Constructions identitaires et culturelles dans la ville*. Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, p. 15-29.

MILLIOT Virginie, 2006. « The French Touch. Le Hip Hop au filtre de l'Universalisme républicain », *Anthropologie et société*, 30 (2), p. 175-197.

MILLIOT Virginie. 2008. « La résistance du défi », in GONSETH Marc-Olivier, LAVILLE Yann et MAYOR Grégoire (dir.), *La marque jeune*. Neuchâtel, Musée d'ethnographie.

MITCHELL Tony, 1998. « He Waita Na Aotearoa : Maori and Polynesian Pop in the mid 1990s », in Philip HAYWARD (ed.), *Sound Alliance. Indigenous Peoples, Cultural Politics and Popular Music in the pacific*. London : Cassell p. 26-44.

MITCHELL Tony, 2001. « Another Root - Hip Hop outside the USA », in MITCHELL Tony (ed) *Global Noise : Rap and Hip Hop outside the USA*. Middletown, CT, Wesleyan University Press, p. 1-38.

NAVARRO Cécile, 2018. « Artistes rap sénégalais en mobilité. Performer des appartenances au cours de l'événement musical », *Tsantsa*, 23 (213), p. 110-114.

NIANG Abdoulaye, 2013. « Le rap prédicateur islamique au Sénégal », *Volume !*, 10 (2), p. 47-68.

ONG Walter J., 2014 (1982). *Oralité et écriture (la technologie de la parole)*. Paris, Les Belles Lettres.

OSUMARE Halifu, 2002. « Global Breakdancing and the Intercultural Body », *Dance Research Journal*, 34 (2), p. 30-45.

PARDUE Derek, 2015. « Kriolu interruptions. Local Lisbon Rappers Provoke a Rethinking of « luso » and « Creole », *Luso-Brazilian Review*, 52 (2), p.

153-173.

POLUKOSHKO Thor, 2010. « The Aesthetics of Appropriation in Canadian Aboriginal Hip Hop », in MANNANI Manijeh et THOMPSON Veronica (eds.), *Selves and Subjectivities. Reflections on Canadian Arts and culture*. Edmonton, Athabasca University Press, p. 207-234.

ROBERTSON Roland, 1995. « Glocalization : Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity », in FEATHERSTONE Mike, LASH Scott et ROBERTSON Roland (eds.), *Global Modernities*. London, UK, Sage Publications.

ROSE Tricia, 1994. *Black Noise : Rap music and Black Culture in contemporary America*. Hanover, London, Wesleyan University Press.

SAHLINS Marshall, 2007. *La découverte du vrai sauvage et autres essais*. Paris, Gallimard.

SHAIN Richard M., 2002. « Roots in Reverse : cubanismo in twentieth century Senegalese music », *The International Journal of African Historical Studies*, 35 (1), p. 83-101.

SHAPIRO Roberta, 2003. « L'émergence d'une critique artistique : la danse hip-hop », *Sociologie de l'art*, 3, p. 15-48.

SHAPIRO Roberta, 2004. « La danse à l'envers », in NAHOUM-GRAPPE Véronique et VINCENT Olivier (dir.), *Le goût des belles choses. Ethnologie de la relation esthétique*. Paris, Maison des sciences de l'homme, p. 195-215.

SHIPLEY Jesse Weaver, 2013. *Living the Hiplife : Celebrity and Entrepreneurship in Ghanaian Popular Music*. Durham, Duke University Press.

SIMEANT Johanna, 1993. « La violence d'un répertoire : les sans-papiers en grève de la faim », *Cultures & Conflits*, 09-10 (en ligne) <http://journals.openedition.org/conflits/218> DOI : 10.4000/conflits.218 (page consultée le 12 décembre 2019).

SPADY James G., ALIM Samy H. et MEGHELLI Samir, 2006. *The Global Cípha : Hip Hop Culture and Consciousness*. Philadelphia, Black History Museum Press.

TSING Anna, 2000. « The global situation », *Cultural Anthropology*, 15 (3), p. 327-360.

WATERMAN Christopher, 1990. *Juju. A Social History and Ethnography of an African popular Music*. Chicago-London, University of Chicago Press.

WHITE, Bob W. 2011. « Rethinking Globalization through Music », in WHITE Bob W. (ed.), *Music and Globalization. Critical Encounters*. Indiana University Press, p. 1-14.