

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'AUTHENTICITÉ DANS LE RAP ÉTATS-UNIEN :
LA TRAJECTOIRE D'UNE CONCEPTUALISATION AU SEIN DES SCIENCES SOCIALES,
DES ORIGINES AUX HIP-HOP STUDIES

TRAVAIL DIRIGÉ
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
À LA MAÎTRISE EN SCIENCE POLITIQUE

PAR
CHRISTOPHE JBEILI

OCTOBRE 2024

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce document diplômant se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév. 04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Tout d'abord, je remercie mes parents pour le soutien indéfectible durant toutes ces années de labeur intellectuel.

Je remercie également mon directeur Vincent Romani, pour son ouverture, son esprit critique et sa disponibilité.

Je remercie particulièrement Louis Jacob pour les nombreuses conversations enrichissantes post-séminaire et dans son bureau, pour sa disponibilité, pour ses chaleureux et bienveillants encouragements... Connaître une personne possédant ce niveau d'érudition dans un domaine qui m'intéresse autant m'a permis d'acquérir l'assurance qui me manquait pour terminer ce travail.

Enfin, je tiens à également à remercier mes ami·e·s et camarades de travail ainsi que tous les bénévoles et travailleur·ses de l'Espace Thèsez-Vous pour leur présence.

DÉDICACE

À mon père et mon grand-père, Equanimitas

RÉSUMÉ

Depuis l'émergence du mouvement hip-hop dans la deuxième moitié des années 1970, le processus de rattachement des rappeurs à l'univers symbolique du « vrai » (*real*) marque cet univers musical par le biais de stratégies d'authentification multiples et contradictoires. Prenant appui sur les travaux réalisés en sciences sociales autour de la question de l'authenticité dans le rap américain depuis le début des années 1990, ce travail de recherche dirigé interroge l'évolution du sens attribué à cette notion, des origines jusqu'à son introduction dans le champ des Hip-Hop Studies.

Mots clés : authenticité, rap américain, hip-hop studies, cultural studies, musique

ABSTRACT

Since the emergence of the hip-hop movement in the second half of the 1970s, the process of attaching rappers to the symbolic universe of the “real” has marked this musical universe through multiple and contradictory authentication strategies. Drawing on social science research on the question of authenticity in American rap since the early 1990s, this directed study examines the evolution of the meaning attributed to this notion, from its origins to its introduction into the field of Hip-Hop Studies.

Keywords : authenticity, american rap, hip-hop studies, cultural studies, music

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	ii
DÉDICACE.....	iii
RÉSUMÉ	iv
ABSTRACT	v
TABLE DES MATIÈRES.....	vi
INTRODUCTION.....	1
1.L'AUTHENTICITÉ : LA TRAJECTOIRE D'UNE CONCEPTUALISATION AU SEIN DES SCIENCES SOCIALES, DES ORIGINES AUX POPULAR MUSIC STUDIES.....	5
1.1. Un concept polysémique au croisement des champs de recherche	5
1.2. L'authenticité dans les études sur musiques populaires : une cadrage conceptuel contesté.....	10
2.L'AUTHENTICITÉ DANS LES HIP-HOP STUDIES : DES RAPPORTS DE POUVOIRS INTERSECTIONNELS ET CONTRADICTOIRES	15
2.1. L'authenticité dans le rap états-unien : un construit social géographiquement et temporellement situé.....	15
2.2. Les dimensions géo-spatiales de l'authenticité dans le rap états-unien	21
3.L'AUTHENTICITÉ DANS LE RAP ÉTATS-UNIEN EN TANT QUE CONSTRUCTION SOCIALE RACIALEMENT CODÉE.....	28
3.1 L'authenticité raciale : une stratégie de résistance	28
3.2 L'authenticité dans le rap états-unien : un positionnement ambivalent en négociation constante....	29
3.3 L'opprobre raciale et l'oppression économique : des répertoires d'authenticité pour le rap états-unien	34
CONCLUSION	42
BIBLIOGRAPHIE	45

INTRODUCTION

Depuis l'émergence du mouvement hip-hop dans la deuxième moitié des années 1970, le processus de rattachement des rappeurs à l'univers symbolique du « vrai » (*real*) marque cet univers musical par le biais de stratégies d'authentification multiples et contradictoires (Moore, 2002). Prenant appui sur les travaux réalisés en sciences sociales autour de la question de l'authenticité dans le rap américain depuis le début des années 1990, ce travail de recherche dirigé interrogera l'évolution du sens attribué à cette notion de la naissance du genre musical (datée au 11 août 1973) à aujourd'hui. En d'autres mots, ce travail permettra de répondre à la question de recherche suivante : comment la littérature scientifique organise la rhétorique de l'authenticité dans le rap états-unien depuis la naissance du genre musical. Dans le cadre de ce travail de recherche, le choix de la revue de littérature critique permettra de saisir de façon succincte un enjeu fondamental pour la compréhension du genre musical le plus écouté de la planète (Deezer et Spotify, 2016).

Cette recherche permettra de rendre compte des tensions et paradoxes inhérents aux positionnements et discours exprimés autour de la notion d'authenticité dans le champ du rap américain, tels que restitués par la littérature issue du domaine de recherche interdisciplinaire des *Hip-Hop Studies*. Pour beaucoup, la publication de *Black Noise* de Tricia Rose marque l'entrée du sujet du hip-hop dans le monde académique, offrant une lecture au croisement de la sociologie, des études féministes, des études critiques de la race et des études des musiques populaires pour l'analyse du hip-hop comme mouvement contre-culturel (Rose, 1994). À partir du milieu des années 1990, les *Hip-Hop Studies* opèrent un tournant théorique et critique à mesure que plusieurs champs de recherche s'approprient ses enseignements :

Les travaux sur le hip-hop se firent plus fréquents dans des colloques et des revues universitaires, notamment dans des champs de recherche tels que les *American Studies*, les *African-American Studies*, les *Cultural Studies*, les *Popular Music Studies* et la sociologie. Ces analyses mirent de manière croissante l'accent sur les approches critiques du pouvoir, la production culturelle de la connaissance, et sur la manière dont les arts et la créativité permettent d'articuler les expériences de communautés défavorisées ou subalternes (Forman, 2020).

Malgré la disparité des points de vue disciplinaires et théoriques des *Hip-Hop Studies*, qui offrent peu de cohérence d'ensemble à un champ de recherche minoritaire en pleine effervescence, il apparaît nécessaire d'en investir la littérature afin d'en éclairer les failles et d'en bonifier les innovations théoriques. De fait, nombre de sociologues francophones ont proposé des analyses de phénomènes culturels liés au rap en se munissant de cadres théoriques ayant fait école, comme le féminisme ou la théorie critique de la race (Hammou, 2013 ; Lesacher, 2015 ; Atséna-Abogo, 2016 ; Low et al., 2009). A contrario, le caractère davantage interdisciplinaire de la littérature américaine sur le rap et le hip-hop nous amène à tenter de la croiser avec les analyses francophones qui existent.

Ainsi, l'interdisciplinarité du champ de recherche des *Hip-Hop Studies* les amène à se réclamer de cadrages théoriques divers. Mes recherches m'amènent ainsi, de façon préliminaire, à déterminer deux angles d'analyse de l'authenticité d'un·e artiste articulées dans le cadre de recherches analysant le rap états-unien : d'une part, les dimensions sémantiques et/ou discursives — incluant la race, le genre, la sexualité, l'origine socio-géographique, le positionnement politico-économique, etc. (et leurs intersections) — et d'autre part, les régimes d'authenticité associés aux différentes périodes historiques, formant ce que j'appelle des « mythes archétypaux » — je pense à la typologie de Forman (2020) distinguant les régimes « true school » (associé aux débuts du rap), « gangsta » (lié à l'explosion commerciale du rap jusqu'au tournant des années 2000) et « post-gangsta » (évoquant l'ethos de notre époque contemporaine).

Dans le but de répondre à ma question de recherche principale, soit « comment la littérature scientifique appréhende la rhétorique de l'authenticité dans le rap états-unien depuis la naissance du genre musical », je déploierai les résultats de ma revue de littérature en répondant à deux questions secondaires. D'abord, quelle est la généalogie de la notion d'authenticité? En retraçant l'évolution de la notion, on lui portera attention en tant que catégorie d'analyse, à partir de son introduction au sein des *Folklore Studies* jusqu'à son intégration au sein de *Popular Music Studies*, lorsque les effets des processus d'industrialisation et de mondialisation ont commencé à se ressentir au sein des musiques populaires (Orvel, 1989 ; Taylor, 1997). D'une qualité, réservée à une catégorie d'acteurs, jusqu'au cadre d'analyse scientifique permettant d'en comprendre le processus d'attribution à certaines œuvres et artistes œuvrant dans les musiques populaires (Moore, 2002), particulièrement dans le rap états-unien, la trajectoire de l'authenticité sera analysée à l'aune de ses multiples définitions dans les champs de recherche francophones et anglophones qui y ont réfléchi.

Par la suite, je me demanderai de quelles manières est opérationnalisé le concept d'authenticité au sein des *Hip-Hop Studies*, à partir des analyses scientifiques faites du rap états-unien. Ses différentes typologies, catégorisations, cadrages, méthodologies seront présentées en s'attardant aux corpus littéraires qui composent le champ de recherche des *Hip-Hop Studies*. Je m'attarderai ainsi particulièrement aux rapports sociaux de genre, de classe et de race qui ont travaillé en filigrane la définition de l'authenticité, en prenant acte de la littérature existante autour de l'authenticité raciale (Harrison, 2008 ; Forman, 2020 ; Freitas, 2011 ; Laybourn, 2018) et de la blanchité dans le rap états-unien (Fraley, 2009 ; Grealy, 2008 ; Hess, 2005 ; Harkness, 2011).

Après 50 ans d'existence, le hip-hop comme mouvement culturel et surtout, le rap comme genre musical se trouvent à une croisée des chemins dont les implications politiques sont indéniables.

Son inscription dans des marchés nationaux et transnationaux dénote aujourd'hui un déracinement d'une certaine vision originelle et romancée du hip-hop comprise comme philosophie de paix et d'amusement au profit d'une tension entre deux visions concomitantes : une première capitaliste, violente et hyper-réaliste et une seconde inoffensive, apolitique et « blanche ». Cette binarité n'empêche pourtant pas leur cohabitation et, plus souvent qu'autrement, leur enchevêtrement, la contradiction étant le ferment des discours sur et dans le rap états-unien. Ce dernier élément est à souligner, au sens où il est la conséquence directe de rapports de pouvoirs inédits engendrés par les sociétés occidentales néolibérales et où il remet en question la vision monolithique qui en est faite habituellement (on pense notamment à la dyade omniprésente : rap engagé vs. rap violent / misogynne). Les rapports économiques, raciaux et genrés qui ainsi se jouent entre les tenants de ces différentes visions sont constitués d'enjeux de pouvoir dont l'intérêt politologique et sociologique sont riches d'enseignement pour les sciences sociales, particulièrement pour les chercheurs·euses s'intéressant aux théories de la domination et/ou de la légitimité culturelle. Néanmoins, le noeud que je tenterai ainsi de dénouer sera celui d'une injonction constante imposée aux acteurs·trices du monde du rap à déterminer si un phénomène social particulier s'inscrit dans une démarche qu'il est possible de désigner comme socialement acceptable et donc légitime au sens des sociétés libérales. Je me permets ainsi de noter les implications éthiques importantes d'un tel questionnement. En fait, le rap états-unien, à l'opposé de son image sociale monolithique, serait plutôt le résultat de tensions et débats dont les thèses et positionnements dominants ont rarement, dans l'histoire de cette musique, été consensuels. Ainsi, plutôt que de questionner ce qui serait en essence « authentique » et « légitime », je démontrerai qu'il est plus intéressant, d'un point de vue politique et sociologique, de questionner « comment » les acteurs·trices impliqués dans cet espace qu'est le genre musical déterminent ce qui l'est, en m'attardant à faire une revue de la littérature scientifique élaborée sur le sujet.

1.L'AUTHENTICITÉ : LA TRAJECTOIRE D'UNE CONCEPTUALISATION AU SEIN DES SCIENCES SOCIALES, DES ORIGINES AUX *POPULAR MUSIC STUDIES*

1.1. Un concept polysémique au croisement des champs de recherche

La polysémie du concept d'authenticité est tributaire d'une généalogie théorique qu'il est possible de remonter jusqu'à l'époque de l'Antiquité, la notion d'authenticité tirant ses racines du mot grec « *authentēs* », qui désigne « quelqu'un agissant avec autorité » ou quelque chose « fait de ses propres mains » [ma traduction] (Bendix, 1997). Pour des questions de cohérence, j'explorerai néanmoins ses applications dans le domaine des Folklore Studies après avoir introduit les dimensions généralement explorées dans divers domaines de recherches ayant préfiguré sa conceptualisation au sein de celui-ci.

Infusant à la fois une diversité de champs telles les études touristiques (Maccannell, 1999 ; Cousin, 2011), les études urbaines (Zukin, 2008) ou les études folkloriques (Bendix, 1997), et une multiplicité de disciplines comme la philosophie (Taylor, 1992), l'anthropologie (Filiz et Saris, 2012) ou encore, la sociologie (Grazian, 2004), l'authenticité se présente généralement comme un registre de discours valorisant le caractère « sincère », « vrai » ou « originel » de comportements, produits, acteurs ou lieux particuliers par rapport à d'autres (Barker & Taylor, 2007). Malgré tout, l'évaluation de l'authenticité d'un objet ou phénomène social est généralement faite selon des critères différents d'une personne à l'autre (Newman et Smith, 2016 : 620). De surcroît, plusieurs n'hésitent pas à plaider que l'authenticité est une notion artificielle.

Au-delà de l'unanimité de l'idée d'une construction sociale, Peterson (1992), par exemple, affirme que l'authenticité est « une convention, qui déforme partiellement le passé », arguant qu'« un certain nombre de chercheurs ont montré que la mémoire collective est systématiquement infidèle

au passé afin de satisfaire les besoins du présent » (Peterson, 1992 : 4) et qu'en ce sens, l'authenticité vient servir des impératifs politiques relatifs à la mémoire d'un groupe. Dutton (2003) souligne par ailleurs que l'authenticité est un « *dimension word* », entendu un mot dont la signification varie selon les dimensions d'authenticité dont il est question. Bendix parle, quant à elle, de « mot plastique » : « words that have come to mean so much that they really mean very little while nonetheless signaling importance and power » (Bendix, 1992 : 104). Tours à tours indexicaux ou iconiques (Grayson et Martinec, 2004), nominaux ou expressifs (Dutton, 2003), typiques ou moraux (Carroll, 2015), objectifs, construits ou existentiels (Wang, 1999), voire purs ou approximatifs, la littérature scientifique répertorie une série de typologies permettant de juger l'authenticité d'un objet articulée autour des points de référence et des cibles de ces processus d'authentification (Newman et Smith, 2016 : 613-615). Chacune prend appui sur un cadre de référence mobilisant une série de critères qui leurs sont à la fois particuliers mais pas irréductibles (Newman et Smith, 2016).

Dans le domaine des *Folklore Studies*, la question de l'authenticité devient un enjeu de discussion dans le contexte où la modernité remettait en question les bases « naturelles » sur lesquelles se reposaient les identités des diverses nations et groupes ethniques de l'Europe germanique, vers le tournant du XXe siècle (Bendix, 1997). Dans son ouvrage *In Search of Authenticity: The Formation of Folklore Studies* (1997), Bendix emploie la métaphore d'« indexing fossil » (fossile d'indexation) pour illustrer la manière dont l'idée générale faite de l'authenticité avait survécu au changement malgré la variété des points de référence employés pour l'étudier (Köstlin, 2001 : 87). L'authenticité est un concept relatif et construit, en ce sens qu'une manifestation d'authenticité évoquant un univers folklorique se définit selon son fonctionnement contextuel, selon les normes, règles et valeurs qu'il a adoptés pour une situation donnée (Posen, 1993 ; Johnson, 2000 : 283). Le

chercheur en études folkloriques Posen définit différentes performances musicales dites « authentiques » comme « un ordre différent d'un même évènement » [ma traduction] (Posen, 1993 : 136). Ainsi, comme le souligne Palmer (1992), les significations musicales divergent quand le contexte et le but changent. Nous devrions donc, plutôt que de tenter d'en capter ce qui seraient les valeurs originelles ou en reproduire le contexte d'origine, analyser un phénomène à travers le contexte dans lequel il se manifeste à nous et poser les questions appropriées pour la situation, incluant la raison expliquant ce transfert (Johnson, 2000 : 284).

D'un point de vue semblable, l'anthropologue Richard Handler s'inscrit dans la lignée des chercheurs·euses en études folkloriques lorsqu'il analyse l'authenticité comme une « construction culturelle du monde occidental » (1986) et Bruner (1994), comme « une invention culturelle ». Johnson affirme en ce sens que puisque :

Le public comprend que “inventé” signifie “fabriqué” ou “non authentique”, [il] le perçoit donc comme la destruction des revendications de distinction culturelle : “Quelle que soit l'efficacité avec laquelle les chercheurs déconstruisent l'authenticité et révèlent qu'il s'agit d'un leurre intellectuel, le concept reste néanmoins ancré dans la pensée populaire et constitue une question émotionnelle et politique pour les peuples autochtones” (Linniken, 1991 : 446) [ma traduction] (Johnson, 2000 : 284).

Ainsi, puisque toute tentative d'inscrire ou représenter ce qui est « vrai » est nécessairement synonyme d'une réclamation de l'autorité de décider ce qui l'est ou pas, le véritable défi des sciences humaines et sociales postmodernes serait, selon Linniken (1991), de pouvoir elle-même avoir l'autorité intellectuelle d'en définir les termes. Certain·e·s chercheurs·euses postulent, dans cette optique, la nécessité de dépasser les questionnements sur le caractère construit de l'authenticité et poser la question de qui bénéficie ou pas de ses définitions orientées (Gabe et Handler, 1996). Bendix (1997) s'inscrivant dans cette même lignée, affirme que pour les études folkloriques, ce qui est ou non authentique est moins important à poser comme question que de

savoir « qui a besoin d'authenticité et pourquoi? » et « comment s'est-on servi de l'authenticité? ». Divers cas de mise en marché montrent les manières dont la construction du caractère authentique d'un genre musical peut être faite de façon artificielle. En l'occurrence, entre les années 1920 et la Première Guerre mondiale, la commercialisation des musiques traditionnelles régionales états-uniennes deviennent une catégorie de ventes connue sous le vocable « *roots musics* », ce qui traduit l'attrait « exotique » et essentialiste qu'elles finissent par représenter (Grassy, 2010 : 317). D'abord vendues à leur communauté d'origine, ces musiques s'ouvrent progressivement à un marché national, optant pour une modification de leur image mettant l'accent sur l'idée d'une nostalgie à l'égard d'un mode de vie rural idéalisé et en voie de disparition. À partir du milieu des années 1960, la presse et l'industrie du disque modèlent de nouvelles régions musicales en tant que sous-catégories stylistiques. L'imaginaire constitué autour de ces sous-genres musicaux fait ainsi émerger de véritables cultures dans l'espace public états-unien. Il s'agit d'une opération d'homogénéisation de communautés territoriales différentes en des lieux dénués d'unicité au-delà de leur attrait folklorique imaginé. Grassy affirme par ailleurs que :

ces procédés peuvent expliquer que, malgré la nationalisation des musiques traditionnelles et la dimension toujours déjà commerciale des musiques post-industrielles, l'idée de terroir et celle de folk soient toujours d'actualité dans les musiques populaires américaines : pendant que l'industrie musicale les utilise dans le cadre de stratégies de promotion et de légitimation, la presse y trouve un matériau propice à la mise en récit à la construction de véritables "mythologies" musicales (Grassy, 2010 : 317).

En guise d'exemple, l'invention de la « tradition country » démontre comment la pratique courante du révisionnisme géomusical profite paradoxalement au système capitaliste et post-industriel des États-Unis. La notion d'« authentique » sera ainsi instrumentalisée afin de permettre aux musiciens *country* et *folk* du Sud d'assimiler leurs régions dans la nation, « alors que la région avait été marginalisée depuis la fin de la guerre de Sécession » (Grassy, 2010 : 318). Cette stratégie

d'homogénéisation des distinctions comporte un caractère insidieux lorsqu'elle est employée pour ses vertus stratégiques, particulièrement lorsqu'on observe le phénomène de construction des États-nations européens. Bendix affirme en ce sens que, volontairement ou non, les études folkloriques ont d'ailleurs contribué à mettre en valeur certaines histoires et langues anciennes promptes à construire une idée d'une Europe authentique et bourgeoise, au profit d'une orientation idéologique et politique particulière (Bendix, 1992 : 124). L'industrie du disque états-unienne assimile éventuellement rapidement l'idée que l'authenticité est gage de succès commercial pour la country au cours des années 1940 et 1950. En l'occurrence, en 1953, *Billboard* demande aux neuf premières maisons de disques du pays d'établir les critères sur lesquels ils entendent sélectionner les artistes de leurs étiquettes. Au sortir de ce sondage, le mot « authentique » apparaît comme la réponse la plus utilisée. Pour Grassy (2010 : 319) :

La situation reste inchangée aujourd'hui : l'idéologie folk sur laquelle repose la country est paradoxalement un argument de vente qui l'inscrit dans le système capitaliste et post-industriel. Depuis les années 1950, l'émergence de Nashville comme capitale de l'industrie country, ce genre est même devenu pour certains l'archétype de l'artifice et du commerce culturel.

Dans ce cas-ci, l'authenticité apparaît non pas comme une qualité reconnue *a posteriori*, mais comme le résultat d'une construction mûrement élaborée autour d'un discours cohérent et d'une « image régionalement marquée » (Grassy, 2010 : 319).

De son côté, Rosenberg (1993) détaille la façon dont les études folkloriques ont analysé les tournants interprétatifs de la musique folk du XX^e siècle, passant d'une centralisation autour de la question du texte dans les années 20, à une considération grandissante pour le style dans les années 40, jusqu'aux années 60 où un mouvement accordant de l'importance au contexte est amorcé. L'auteur parle de la combinaison de ces trois aspects comme les bases de ce qui sera considéré

comme une « tradition » (Johnson, 2000 : 283). Des développements ultérieurs dans les études folkloriques et en anthropologie mettent malgré tout en lumière divers enjeux relatifs au concept d'authenticité, à savoir : « les problèmes inhérents à une conception dichotomique de l'authenticité ; la construction du concept d'authenticité ; [et] le contraste entre une conception populaire et une conception construite de l'authenticité » [ma traduction] (Johnson, 2000 : 283).

En conclusion, l'authenticité dans les études folkloriques et les recherches qui l'ont précédé, au-delà de son caractère socialement construit, ont fait apparaître son degré d'artificialité. En construisant un imaginaire fantasmé autour de styles de vie et de territoires que la modernité met de plus en plus à distance, l'idéologie « folk » et les genres musicaux qui s'y rattachent, le folk et le country, cristallisent et mettent en scène des caractéristiques culturelles qui plaisent à un public friand d'authenticité. Cette conscience des discours construits autour de l'authenticité d'une culture constituera également un levier des musiques populaires pour tracer les frontières de leur identité, ce qui leur permettra de résister à l'assimilation à la culture dominante.

1.2. L'authenticité dans les études sur musiques populaires : une cadrage conceptuel contesté

L'introduction de la notion d'authenticité dans les musiques populaires met en exergue sa dimension socialement construite permettant à des catégories musicales invisibilisées d'affirmer leur légitimité. La recherche scientifique sur l'authenticité dans les musiques populaires s'évertue à analyser l'imaginaire structurant la perception des acteurs·trices de ce phénomène. Dans cette partie, je rapporterai les informations recueillies en rapport à sa fonction sociale dans les musiques populaires, à sa construction sociale et sociologique, au jargon qui structure son emploi dans la recherche savante et dans la pratique des musiques populaires, ainsi qu'à sa pertinence ou impertinence intellectuelle perçue.

Selon Guillard et Sonnette (2020), nombre de chercheurs·euses démontrent que la question de l'authenticité gagne en importance au cours du XX^e siècle, sous les effets combinés de l'industrialisation (Orvel, 1989) et de la mondialisation (Taylor, 1997). Alors qu'elle faisait déjà partie intégrante du vocabulaire des musiques traditionnelles et anciennes, l'authenticité devient également un enjeu d'importance dans les musiques populaires et les *Popular Music Studies* (Shuker, 2005), les professionnels de l'industrie du disque étant de plus en plus préoccupés par la valeur perçue de leurs productions matérielles et artistiques (Guillard et Sonnette, 2020).

Au départ, la fonction de l'authenticité en tant que concept se démarque de celle de la légitimité en ce qu'elle correspond à une catégorie « émic », c'est-à-dire portée par les acteurs, alors que la légitimité correspond à une catégorie « étic », à savoir formulée pour l'analyse (Guillard et Sonnette, 2020 : 12). De catégorie d'acteurs, elle sera progressivement considérée comme un cadre d'analyse scientifique, par la force des théories de Moore mettant en exergue un processus d'« authentification » (Moore, 2002). En effet, contrairement à la notion de légitimité, l'authenticité permet de qualifier « ce qui est perçu comme l'«art d'être sans artifice», qui serait le propre d'expressions “non transformées” » (Guillard et Sonnette, 2020 : 13). En tant que terme à forte valeur symbolique, l'authenticité incarne des manières de faire recoupant les idées selon lesquelles

les producteurs de la musique [d'un morceau] ont entrepris la création eux-mêmes ; qu'il y a des éléments notables d'originalités et de créativité, du sérieux, de la sincérité et de l'unicité [dans leur œuvre]; et que tout en ayant été reconnu par ses pairs, c'est le rôle du musicien qui était déterminant dans la création [ma traduction] (Shuker, 2001).

Dans son entrée de dictionnaire du mot « authenticité », Roy Shuker note l'importance du « contexte commercial dans lequel un enregistrement est présenté », arguant notamment que sortir un morceau sur un label indépendant n'a pas la même teneur que s'il est publié à travers une major.

De plus, selon lui, l'authenticité évoque traditionnellement une performance « live », par opposition avec une performance enregistrée (Grossberg, 1992 : 208). La perception d'une authenticité (ou de non-authenticité) serait également présente dans la mesure où elle cadre avec les codes d'une certaine sous-culture ou communauté, ou encore qu'elle entretiendrait un rapport organique avec une sous-culture ou encore un lien naturel avec une communauté (Thornton, 1995).

En remettant en question l'idée d'une qualité inhérente à telle œuvre ou artiste, Moore et ses contemporains (Peterson, 1992 ; Grassy, 2010) affirment ainsi que celui-ci est plutôt le résultat de négociations et de rapports de forces entre acteurs de l'industrie du disque, d'auditeurs et de journalistes. Pour Moore, l'authenticité est une affaire d'« interprétation » dont le cadre d'intelligibilité est inscrit dans une position qui est culturelle, « et par conséquent, historicisée » (Moore, 2002 : 210). Il poursuit en affirmant que l'authenticité est une caractéristique « attribuée, et non inscrite » (« *ascribed, not inscribed* »), en d'autres mots qu'elle n'est pas la propriété de qui que ce soit, mais quelque chose qu'on assigne à une performance (Rubidge, 1996 : 219). De plus, contrairement à la théorie de la légitimité culturelle qui s'attarde à la place des pratiques culturelles au sein d'une société, l'authenticité en tant que processus permet d'analyser des phénomènes sociaux à une échelle plus réduite : « celle de la structuration de genres musicaux en tant qu'ensembles distincts » (Guillard et Sonnette, 2020 : 13). En effet, au sein de chaque genre musical, une liste de critères distincts permet aux acteurs du champ de juger de l'authenticité d'une œuvre et d'assigner un niveau d'importance variable au processus d'établissement d'une authenticité (Davison, 2001 : 263 ; Armstrong, 2004 : 336 ; Guillard, 2016). Par ce biais, la prise en compte des conventions particulières à un genre musical populaire autorise à « témoigner d'autres manières de concevoir des échelles de valeurs, qui contournent, voire contredisent, les expertises légitimes » (Guillard et Sonnette, 2020 : 13). La reconnaissance sociale de savoirs issus

de cultures et milieux populaires en viennent à être valorisés pour leurs fonctions, comme en témoignent les notions de « capital d'autochtonie » (Tissot et Ripoll, 2010) et de « *subcultural capital* » (Thornton, 1995), et offrent un regard s'extrayant de la loupe légitimiste ou misérabiliste afin d'observer leurs capacités d'autonomisation.

Certains chercheurs·euses parlent ainsi d'un « jargon de l'authenticité », par ailleurs non tributaire des cadres d'intelligibilité de la culture savante, académique ou experte (Peterson, 2005), qui oriente les considérations associées à leurs processus d'authentications :

Les musiques traditionnelles, connues comme des musiques authentiques menacées de dégradation ou de disparition par les progrès de la modernité ; le rock et la pop, vus comme une polarité entre l'authentique et l'inauthentique au sein des musiques populaires urbaines ; la musique ancienne, ces “baroqueux” qu'on a parfois appelés l'*authenticity movement*, à cause de leur aspiration à produire des interprétations musicales identiques à celles de l'époque de création des œuvres (Buch, 2014 : 2).

Le chercheur en musicologie Esteban Buch (2014) parle du discours de l'authenticité musicale comme d'une « théorie ordinaire », dont les fondations pratiques ancrées dans les activités musicales évoquent un « langage d'action » (Buch, 2014 : 2). Ce dernier se configure autour de fictions sociales « associ[a]nt des stéréotypes et des préjugés qui se trouvent sans cesse reconfigurés par l'action des acteurs, des commentateurs et des spectateurs » (Fabiani, 2010). Le musicologue note par ailleurs que l'attribution de la qualité d'authenticité à un artiste est, dans le domaine musical, organisée selon une gamme du plus au moins authentique, et « souvent concerne moins les œuvres elles-mêmes que la position subjective de l'artiste, évaluée en fonction de qualités morales telles que la sincérité, l'intégrité, la fidélité, la véracité » (Buch, 2014 : 3).

Malgré tout, certains chercheurs·euses refusent une pertinence intellectuelle à la notion, la qualifiant d'« *intellectual dust-heap* » (Born et Hesmondhalgh, 2000 : 30). De fait, les critiques des

instrumentalisations de l'authenticité en tant que qualité naturelle faites par des artistes, autant que par des producteurs discographiques et des journalistes permet de questionner la fixité supposée de ses significations consensuelles (Peterson, 1992 ; 1997). Par ailleurs, le compositeur hongrois du XIX^e siècle Franz Liszt témoigne déjà dans un livre paru de son vivant, de l'enchevêtrement de l'idée d'authenticité et de l'impression de sa perte (Liszt, 1859 : 1-2) et ce, même si « l'interprétation complètement authentique reste un point d'origine à jamais inconnu » (Buch, 2017 : 7). Ainsi, il s'agirait plutôt d'analyser l'authenticité « comme une performance plutôt que comme un attribut » (Buch, 2014 : 3-4), en observant les ressources esthétiques dans lesquelles puisent les artistes afin de créer une apparence d'authenticité.

Tout comme les *Folklore Studies*, les *Popular Music Studies* ont démontré la manière dont l'authenticité se construit dans un rapport dialogique entre les parties prenantes des musiques populaires et les œuvres musicales elles-mêmes. Malgré les limites identifiées en recherche, l'authenticité demeure un concept pertinent pour comprendre le sens des diverses échelles et caractéristiques qui définissent une culture populaire, particulièrement lorsqu'elle est menacée de récupération et de disparition face à des forces politico-économiques étrangères à celle-ci. Bien que ces constats s'appliquent au rap états-unien, celui-ci comporte son lot des codes sociaux le distinguant du reste des cultures populaires. Dans l'histoire des cultures afro-américaines, le rap états-unien demeure un cas particulier en ce qu'il remet en question la cohérence des scripts sociaux, subvertit les stigmates qui sont assénés à ses protagonistes et révèle des rapports sociaux généralement tus par leur caractère systémique.

2.L'AUTHENTICITÉ DANS LES HIP-HOP STUDIES : DES RAPPORTS DE POUVOIRS INTERSECTIONNELS ET CONTRADICTOIRES

2.1. L'authenticité dans le rap états-unien : un construit social géographiquement et temporellement situé

La question de la temporalité irrigue les multiples significations qu'a l'authenticité dans le rap. En effet, elle est notamment mobilisée « en relation à la longévité d'un individu dans le "jeu", en tant que figure ayant [...] acquis une position légitime », pour souligner l'influence créative ou le poids de l'artiste dans l'industrie, soulignant ainsi la profondeur de son savoir des codes de la culture hip-hop et de son histoire (Forman, 2021 : 3). Dans le rap états-unien, l'ancrage socio-géographique détermine également les modalités de représentation de son authenticité. Dans ce chapitre, j'explorerai les pans de la littérature scientifique abordant la relation dialectique qu'entretient le rap états-unien avec son histoire et les stratégies discursives et esthétiques qui l'autorise, l'implication de l'âge et des régimes générationnels d'authenticité, ainsi que la façon dont l'analyse du discours des artistes permet d'entrevoir leurs revendications socio-géo-spatiales.

Plus récemment et pour répondre aux tendances cycliques du hip-hop à « revenir aux sources », la question de l'authenticité s'est exprimée avec plus d'insistance en rapport au régime dit « *true school* », qui se rapporte à un imaginaire associé aux idéaux et pratiques ayant eu cours lors des balbutiements du mouvement hip-hop, à une période où son activité culturelle était encore concentrée dans les arrondissements paupérisés de la ville de New York. Les DJs dominaient encore par rapport aux rappeurs·ses qui, éventuellement, ont pris le devant de la scène à partir de la fin des années 1980. Les formes d'art hip-hop émergeaient et adoptaient des formes rudimentaires, et le hip-hop n'avait pas pleinement intégré le système commercial.

Pour Williams (2011), l'analyse de la relation dialectique qu'entretient une culture artistique avec son histoire est permise selon deux approches méthodologiques : la première observe la relation entre la culture et des événements externes à celle-ci qui ont marqué son histoire, ce qui permet de lier le passé et le présent dans un réseau de lignages et de traditions tandis que la seconde aborde la relation entre une culture consciente d'elle-même et son histoire, incluant ses origines, son développement ou son évolution ainsi que les caractéristiques qui le définissent (Williams, 2011 : 133-134). Ces dernières permettent à des objets culturels de demeurer ancrés dans des communautés imaginées. Ces caractéristiques permettent ainsi de définir une identité culturelle à travers la définition d'un « contenu de vérité » (Adorno, 1974) qui amène l'idée d'une « essence » culturelle. Cette sorte d'« essentialisme stratégique » (Spivak, 1987) est d'une importance primordiale pour les personnes impliquées au sein des cultures musicales populaires car elle permet d'orienter les débats sur son authenticité supposée (Williams, 2011 : 134). La culture rap et hip-hop états-unienne étant historiquement plus prompte à être consciente d'elle-même que les autres cultures musicales, il est ainsi possible d'examiner les enjeux d'authenticité historique qui la concernent à partir des codes culturels assez précis et opérationnalisables.

À travers une histoire orale réactualisée par le biais de mentions répétées d'événements fondateurs dans des entrevues, des livres, des magazines et des films documentaires, l'histoire du hip-hop s'est définie notamment autour de l'idée qu'elle est née lorsque DJ Kool Herc, un citoyen du quartier du Bronx (New York City) d'origine jamaïcaine, a lancé le premier « dance party » à saveur hip-hop le 11 août 1973 au 1520 Sedgwick Avenue. Sa technique particulière consistait à répéter de courtes séquences (souvent instrumentales) d'un même disque qu'il possédait en double de façon à prolonger aussi longtemps qu'il le désirait les moments des morceaux qui inspiraient le public à danser (Williams, 2011 : 137). Les quelques morceaux qui lui permettaient d'accomplir cette

opération accéderont peu à peu au panthéon des classiques de la musique noire, et ce, malgré le fait que certains d'entre eux étaient alors relativement méconnus. Kool Herc inaugurerait ainsi une tradition qui s'affranchit de la linéarité des progressions harmoniques de la musique occidentale au profit d'une approche privilégiant la répétition par le biais de l'art de l'échantillonnage, une approche du plaisir esthétique émergeant de l'ensemble du processus, plutôt que de la satisfaction d'un désir orienté dans un but unique (Garcia, 2005 : 5). Le « breakbeat » s'inscrit dans la tradition de la recontextualisation d'« objets trouvés » en art (Williams, 2011 : 140). Celle-ci met en exergue l'adaptation ou la réappropriation d'œuvres artistiques à des fins d'appréciation esthétique et/ou d'engagement d'une nouvelle forme avec celle-ci. Cette pratique permet aux DJs et aux beatmakers d'explorer une toute nouvelle forme de créativité impliquant du collage d'objets culturels à disposition. À travers les décennies qui l'ont menées à être le style musical le plus écouté au monde, le rap s'est inscrit dans une forme de musicalité prenant systématiquement en compte les codes et pratiques esthétiques qui l'ont précédé, que ce soit pour les poursuivre ou pour s'en distinguer. La nostalgie par rapport à une forme originelle de hip-hop orientée autour de l'amusement et le plaisir du public, couplée à l'idée de l'inévitabilité du déclin ou de la fin d'une période de pureté originelle (la désignation de la période en question reste objet à débat dans la littérature), traverse et définit ainsi son histoire depuis ses origines (Williams, 2011 : 146-148). Les origines du hip-hop sont, de même, un terrain de lutte de signification où la vérité et la pureté historique sont en jeu. La période qui précède les premiers succès du rap comme musique commercialisée sont ainsi désignés, par les puristes et les originalistes, comme un « jardin d'Eden avant le », voire comme la « première mort du hip-hop », évoquant sa déliquescence avec les premiers succès commerciaux du hip-hop (Williams, 2011 : 165). En d'autres mots, l'authenticité historique plus largement, l'authenticité dans le rap états-unien, est « intrinsèquement préoccupée par la recherche de l'origine » [ma traduction] (Williams, 2011 : 164), une origine corrompue par des développements et innovations

esthétiques subséquentes du genre musical. Les origines du rap représentent ainsi une vision prescriptive orientant les carrières qui revendiquent une authenticité historique, une « ligne d'argumentation formative » dans les mots d'Anthony Kwame Harrison (Harrison, 2009 : 91). En bref, le « purisme » associé à cette forme d'authenticité demeure assez influent dans la culture hip-hop d'aujourd'hui, bien que la période désignée comme « formatrice » ainsi que les concepts permettant d'en faire sens demeurent objet de débat (Williams, 2011 : 166).

L'emprunt d'images et d'échantillons sonores pour témoigner de son authenticité historique témoigne de ce que Thornton appelle un capital sous-culturel, adaptant le concept bourdieusien de capital culturel pour évoquer les stratégies qu'emploient les artistes rap et hip-hop états-uniens (Thornton, 1996 : 11). Dans le hip-hop et le rap états-unien, ces formes de capitaux incluent les images, les échantillons, les références à des pairs, les citations textuelles, les allusions stylistiques et la nostalgie (Williams, 2011 : 148-164).

Dans la typologie des régimes d'authenticités constituée par Newman et Smith (2016), l'une des catégories permettant de les appréhender d'un point de vue temporel est celle de l'authenticité historique. Lorsqu'elle est associée au rap, cette dernière peut se définir selon l'acuité avec laquelle une production rap s'inscrit dans un registre musical dont l'importance esthétique et historique a perduré dans le temps. Se réclamer d'une définition « *true/vraie* » du hip-hop des débuts permet ainsi de s'inscrire dans les critères d'une authenticité historique. Cette référence à certaines périodes temporelles considérées charnières peut être considérée comme un :

outil d'authentification ou de légitimation de certains artistes ou esthétiques : [en l'occurrence,] les renvois à un passé mythifié (« old school ») ou une projection de son évolution possible (le « futur »), sont utilisés par les artistes de rap pour affirmer leur crédibilité dans le genre (Guillard et Sonnette, 2020 : 16).

Par ailleurs, la question de l'acte de naissance du hip-hop comme mouvement culturel agite le débat sur l'authenticité lorsque sont mobilisés des arguments issus de la rhétorique « originaliste » ou « puriste » (Perry, 2004), décrite comme une tendance à se référer systématiquement à une idéologie originelle ou à des événements historiques pionniers ayant, d'un certain point de vue, défini ce qu'est et sera le hip-hop. D'autres comme Kwame Harrison (2008) adoptent une position critique par rapport à celle-ci, lui préférant une approche prenant en compte la dimension processuelle et non fixée des phénomènes sociaux associés aux mutations du hip-hop (Clifford, 1988 ; Handler et Linnekin, 1984). Face à certains débats esthético-historiques ayant cours dans le genre musical rap, notamment autour de la question de l'échantillonnage comme pratique en voie de disparition (Marshall, 2006), l'existence d'une argumentation originaliste permet de questionner ses nouvelles orientations de manière critique et avisée.

À la lumière de cet état de fait, la dimension du temps se révèle primordiale pour considérer les critères qui font l'artiste authentique. Dans le rap états-unien, l'âge et l'âgisme, les échanges ou les rivalités intergénérationnelles sont des espaces de luttes de signification privilégiés pour un style de musique qui se targue de représenter la jeunesse (Forman, 2021 : 20). L'évolution de la musique rap en rapport avec le vieillissement de ses figures pionnières pose la question de la conservation de l'authenticité à mesure que le temps passe (Forman, 2015). On constate même que

la construction d'un passé mythifié du hip-hop contribue à sa patrimonialisation, et donc à transformer la place et les valeurs de ces musiques : en particulier, l'émergence d'une offre touristique sur le hip-hop fait émerger de nouveaux regards (*gaze*) sur ses origines, qui retravaillent la définition de son authenticité et son association à certains lieux et populations racisées (Guillard et Sonnette, 2020 : 16 ; Xie *et al.*, 2007).

Dans un article analysant les divers régimes d'authenticité qui ont défini le rap états-unien depuis son émergence, le chercheur en *Hip-Hop Studies* Murray Forman décrit le passage de l'ère

« *gangsta* » à « *post-gangsta* » comme celui de l’affirmation progressive d’une intériorité chez de jeunes artistes en pleine reconfiguration de leur masculinité, dans un contexte de crise de surdoses des opioïdes. Malgré l’existence d’une tradition noire d’expression d’une « *Black Interiority* » s’étant sporadiquement exprimée chez certains artistes phares du rap états-unien, celle-ci ne s’est réellement normalisée qu’à partir de l’avènement du sous-genre dominant du début des années 2000, le « *SoundCloud rap* » (Forman, 2021 : 16). Dans le passage à l’âge adulte, les artistes de cette tendance sont caractérisés par une mise en avant décomplexée de leurs problèmes de santé mentale et de leurs habitudes d’automédication (consommation de produits pharmaceutiques, tels que des antidépresseurs et des anxiolytiques). Les paroles de leurs chansons et/ou leurs prises de positions publiques témoignent d’enjeux de paranoïa, de dépression et d’anxiété révélant ce qu’on analyse parfois comme une véritable crise de santé mentale des personnes noires alimentée par les conglomérats de l’industrie pharmaceutique (Forman, 2021 : 17-18).

Le rap en tant que musique et le hip-hop en tant que culture sont devenus des phénomènes culturels globaux aux rayonnements massifs et aux implications culturelles colossales. Prenant appui sur l’avènement d’Internet, la diffusion mondiale de la musique rap s’est faite selon les codes esthétiques particuliers qu’incarnaient les populations locales desquelles la culture hip-hop était issue (Richardson et Pough, 2016), et plus particulièrement les codes vestimentaires qu’ils arboraient, généralement des vêtements amples et des casquettes à l’effigie d’équipes de baseball états-uniennes. Ainsi que le reflète abondamment la recherche (Tricia Rose, 1994), le rap et le hip-hop se fondent sur l’héritage des mouvements pour les droits civiques des Afro-américains, leur offrant un moyen de communication, d’interaction et de création de nouvelles identités collectives (Richardson et Pough, 2016). En l’occurrence l’idée d’une « nation hip-hop » (ou *Hip-Hop Nation*) émerge au début des années 1990 pour décrire la dimension transnationale qui émane de ce

nouveau mouvement culturel (Henderson, 1996 ; Watkins, 2001 ; Maxwell, 2003). Les mots d'un journaliste hip-hop décrivent bien ce caractère :

we are a nation with no precise date of origin, no physical land, no single chief. But if you live in the Hip-Hop Nation, if you are not merely a fan of the music but a daily imbiber of the culture, if you sprinkle your conversation with phrases like « off the meter » (for something that's great) or « got me open » (for something that gives an explosive positive emotional release) [...]... then you know the Hip-Hop Nation is a place as real as America on a pre-Columbus atlas (Toure, 1999 : 1).

La nature polyvoque, multiculturelle et la portée transraciale du hip-hop porte en elle le potentiel de cimenter « un modèle de résistance » (Martinez, 1997 ; Forman, 2002) qui transcende les identités, tout en étant ancrée dans les mythes de la tradition afrodiasporique remontant à l'époque pré-traite transatlantique (Neal, 2004 ; Gilroy, 2004). C'est à travers un dessein nationaliste que s'est d'abord construite la culture hip-hop mondiale, créant des ponts autour d'une idéologie politique de la fraternité et de la « famille » :

contextuelle, cette association entre hip hop et politique aux États-Unis dans les années 1980 était liée à un grave mécontentement de la jeunesse afro-américaine de l'époque – la génération post lutte pour les droits civils – confrontée à un racisme rampant qui lui bloquait l'accès aux succès économique et social (Boudreault-Fournier et Blais, 2016 : 107),

pour ensuite se muter en une forme post-nationaliste davantage ancrée dans la localité et dans une culture de proximité.

2.2. Les dimensions géo-spatiales de l'authenticité dans le rap états-unien

Malgré la polysémie du concept, l'importance du positionnement géographique demeure le premier « index crucial d'authenticité dans le rap » (Krimms, 2000). La question des allégeances envers des personnalités locales (notamment des artistes, des membres réputés de leur communauté), et l'ancrage dans le territoire (Grazian, 2003) par le biais d'imaginaires géographiques de référence

(Grassy, 2010) demeurent primordiaux pour n'importe quel artiste rap se targuant d'être authentique. On n'hésite pas à affirmer que le rap fait « plus souvent et plus explicitement référence à la dimension spatiale qu'aucun autre discours musical » (Dubus, 2009 : 142), ce qui en ferait un objet de recherche particulièrement adapté pour comprendre la fonction du territoire dans la construction d'une image artistique authentique. Labrosse (2019) abonde en ce sens lorsqu'il affirme que « l'espace ou la location et l'identité individuelle et de groupe sont deux des plus importantes facettes discursives du rap » (Labrosse, 2019 : 66). Décrite d'emblée dans des recherches anglophones comme une réaction aux mutations post-industrielles de la ville de New York dans les années 1970 (Rose, 1994 ; Chang, 2005), l'ancrage dans un espace local et urbain y est perçu comme un fondement du genre musical rap lui permettant de résister à toute forme d'assimilation. En témoignent les recherches sur l'idée d'une « glocalisation » du rap (Robertson, 1995 ; Mitchell, 2001 ; Low, 2011) ; l'exportation massive des morceaux de rap à travers le monde va de pair avec une « représentation » plus ancrée du quartier, de la ville ou de la région dont l'artiste est originaire (Guillard, 2017 : 102). Ces espaces, à la fois spécifiques (Compton, le Bronx, Staten Island, etc.) et génériques (la « rue », le « hood », le « ghetto »), peuvent être considérés comme des ressources d'authenticité, en ce que les artistes revendiquent l'idée de les « représenter », de s'inscrire dans une tradition propre à la localité ou de « mettre de nouvelles villes sur la carte » du rap dans cette optique (Guillard, 2016). En effet, comme le dit Russell Potter : « bien qu'il reste une musique globale, [le rap] est fermement ancré dans le local et le temporel ; c'est une musique sur le "d'où je viens", qui propose ainsi une nouvelle forme d'universalité » (Potter, 1995 : 146). Laurent Béro abonde dans ce sens lorsqu'il affirme que la prégnance d'un ancrage spatial fait du rap un « standard culturel transnational [...], [un] universel [qui] transcende les frontières culturelles » (Béro, 2009 : 128). Ce paradoxe constitue le fondement sur lequel l'artiste construit son authenticité en ce qu'un ancrage local est nécessairement ce qui

stimule un intérêt global dans le marché du rap états-unien. À titre d'exemple, Patrick Rérat (2006) analyse une pochette d'album de rap mongol en mettant en exergue la manière dont elle évoque des liens avec le rap américain et avec des « spécificités locales » (Rérat, 2006). De même, les pochettes de disques de rap états-uniennes fonctionnent selon des logiques similaires : « lorsqu'on les observe de plus près, elles montrent comment la revendication locale des rappeurs est d'abord un outil pour se positionner dans des débats qui se tiennent au même moment autour de l'image du lieu » (Guillard, 2017 : 105).

L'espace et sa revendication structure ainsi toujours l'organisation des valeurs, des significations et des pratiques de la culture hip-hop, de ses origines à nos jours, mais la façon dont elle est abordée dans la littérature scientifique pose question. D'une part, elle a tendance à être réduite à l'« expression de résistance engendrée par l'oppression structurelle subie par une partie de la communauté noire » (Diallo, 2009) et d'autre part, l'importance de sa revendication spatiale « est perçue comme un élément adopté uniformément par les rappeurs de différentes parties du monde » (Béru, 2009 : 128).

Par ailleurs, l'évocation de la dimension géo-spatiale dans les études sur le rap semble concomitante de certaines caractéristiques esthétiques dans le discours musical, de valeurs précises et de prises de positions idéologiques (Grassy, 2010 : 247). Plus particulièrement, la question du rap en tant que musique issue de la « rue », du « ghetto » ou du « *hood* » des classes pauvres par opposition aux classes bourgeoises habitant les banlieues suburbaines dans un contexte nord-américain (Armstrong, 2004 : 338), a toujours la même importance après plusieurs décennies d'existence. L'exemple du sous-genre de rap appelé « *drill* » montre que plusieurs artistes qui sont des membres de gangs témoignent de leurs expériences et affiliations locales à travers leurs chansons (Harkness,

2013). Auparavant orientés autour de l'espace générique « ghetto » (surtout dans les années 1980), la concomitance de cette caractéristique avec une forme d'identité masculine « *gangsta* » caractérisera l'archétype à partir duquel s'articuleront les carrières artistiques (Forman, 2002), jusqu'à éventuellement muter vers une forme « *post-gangsta* » autorisant l'exploration de pensées intimes dans les créations musicales à partir des années 2000 et surtout 2010 (Forman, 2021 : 20). Bien que toutes ces orientations puissent être gage d'authenticité, il n'en demeure pas moins qu'elles sont loin d'être le résultat d'un attachement « naturel » à un territoire. En fait, pour Guillard (2017 : 104), les œuvres artistiques dans lesquelles les artistes revendiquent une appartenance territoriale participeraient à l'édification d'un imaginaire géographique, plus particulièrement d'un « ensemble d'« images mentales » en relation qui confèrent, pour un individu ou un groupe, une signification et une cohérence à la localisation, à la distribution, à l'interaction de phénomènes dans l'espace » (Debarbieux, 2003 : 489).

L'un des exemples les plus patents de cet ancrage demeure celui révélé par la rivalité entre la scène rap de la côte Est et celle de la côte Ouest. À travers des œuvres musicales mobilisant les codes esthétiques caractéristiques de l'Est ou de l'Ouest, les rappeurs·euses cherchaient à affirmer une expérience plus authentique, car plus « *gangsta* », plus « *hardcore* », plus « *ghetto* » et, par extension, plus « *noire* » que l'autre (Neal, 2004 : 65). Ce cas d'école met en exergue qu'un capital d'authenticité ancré dans la localité suppose inévitablement une relation complexe entre classe, race, ethnicité et langage (Pennycook, 2007 : 102). Selon Charles Taylor (1991), l'authenticité ne peut être définie sans qu'elle soit ancrée dans un contexte social et qu'elle soit associée à un « horizon de signification », en ce qu'elle nécessite la prise en compte de problématiques qui dépassent le cadre individuel : « if authenticity is being true to ourselves, is recovering our own “sentiment de l'existence” then perhaps we can only achieve it integrally if we recognize that this

sentiment connects us to a wider whole » (Taylor, 1991 : 91). La « localisation » d'un horizon de signification permet une compréhension de l'idéologie de l'authenticité en tant que définition ancrée dans la localité qui serait, par conséquent, plus concrète et compréhensible (Pennycook, 2007 : 103). Androutsopoulos suggère néanmoins que « hip-hop is a global disperser network of everyday cultural practices which are productively appropriated in very different local contexts, it can be seen as paradigmatic of the dialectic of cultural globalization and localization (Androutsopoulos, 2003 : 11). La globalité et la localité sont ainsi insérés dans une relation dialectique que la littérature désigne comme « la diffusion mondiale de l'authenticité » ouvrant des tensions culturellement riches pour la compréhension de ce phénomène. La propagation à un niveau global de l'authenticité pose ainsi des questions importantes sur notre rapport au langage et à la localité qui redéfinissent constamment les contours de ce qu'on considère authentique. En observant les rapports de certaines scènes locales et nationales hors États-Unis avec le rap états-unien, on remarque que malgré la nature sensiblement pragmatique, esthétique et commerciale de leurs usages de la langue, de l'identité et de l'authenticité, ceux-ci conservent une dimension politique indéniable (Pennycook, 2007 : 112). Dans cette même veine, Shusterman propose que « les réalités et les vérités révélées par le hip-hop ne sont pas les vérités transcendantes et éternelles de la philosophie traditionnelle, mais plutôt des faits et des modèles mutables mais coercitifs du monde matériel et sociohistorique » (Shusterman, 2000 : 73). En d'autres mots, le rap et le hip-hop proposeraient une politique du positionnement sur le langage et la réalité sociale.

Au-delà des œuvres produites, l'analyse du discours des artistes permet d'illustrer la manière dont s'articulent leurs revendications spatiales. Celui-ci se présente d'emblée comme un discours de représentation permettant de resignifier la symbolique des lieux, les artistes performant ce que la littérature nomme une « présentation de soi » (Goffman, 1973) s'articulant avec les « scènes »

musicales dans lesquelles ils s'inscrivent (Guillard, 2017 : 112). D'abord utilisé dans le domaine de la pratique et de la critique artistique, le concept de « scène » est réinvesti et conceptualisé dans le domaine des *Popular Music Studies* à partir des années 1990, jusqu'à être également adopté par des universitaires en études culturelles et en études urbaines (Guibert et Bellevance, 2014 ; Woo *et al.*, 2015). Le concept de « scène musicale » permet de qualifier un monde artistique ancré dans un contexte donné « dans lesquels des clusters de producteurs, musiciens et fans partagent ensemble leurs goûts musicaux en commun et se distinguent collectivement des autres » (Bennett et Peterson, 2004 : 1). Contrairement à la notion de monde l'art (Becker, 2010) qui analyse l'implication des parties prenantes de la production des œuvres, la notion de scène(s) observe la manière dont « certains espaces peuvent devenir porteurs de normes, tout en prenant en compte les débats qui président à leur établissement » (Guillard, 2017 : 113). Ainsi, les scènes artistiques et musicales sont susceptibles d'avoir des conséquences considérables sur l'attractivité (Silver *et al.*, 2010 ; Vivant, 2009) et sur l'identification d'une identité ou d'un style artistique (Grassy, 2010), leur offrant des possibilités de se distinguer dans un marché artistique plus large. En guise d'exemple, analyser les revendications spatiales de scènes rap comme celles d'Atlanta à l'aune de ses particularités permet, selon Guillard, de saisir comment s'articule la revendication d'une authenticité et vice versa. Guillard conclut ainsi en soulignant que :

d'un côté, le rap est utilisé comme un outil pour construire une représentation du lieu que les artistes jugent plus authentique. De l'autre, la revendication locale est un élément que les rappeurs utilisent pour construire leur authentification dans le rap, son usage étant plus ou moins mis en avant en fonction des mondes artistiques vis-à-vis desquels ils désirent se placer (Guillard, 2017 : 121).

Pour conclure, il apparaît que l'ancrage local de l'artiste rap constitue une ressource primordiale pour affirmer son authenticité, qu'elle soit géographique ou générationnelle. S'inscrire dans un territoire et dans une tradition ou une génération précise d'artistes demeure essentiel pour la

construction d'une identité considérée authentique en ce qu'elle confère des attributs dont la visibilité n'est pas évidente. Néanmoins, il apparaît que nombre de ces caractéristiques demeurent tributaires du système racial dans lequel ils s'inscrivent et semblent, à mon sens, surdéterminés par celui-ci.

3.L'AUTHENTICITÉ DANS LE RAP ÉTATS-UNIEN EN TANT QUE CONSTRUCTION SOCIALE RACIALEMENT CODÉE

3.1 L'authenticité raciale : une stratégie de résistance

Selon McLeod (1999), l'authenticité servirait à tracer des frontières claires délimitant ce qui est légitime et illégitime pour participer à la scène « rap » ou « hip-hop ». Comme plusieurs mouvements contre-culturels avant lui, le rap états-unien s'est retrouvé face au positionnement paradoxal suivant : être intégré à une culture *mainstream* contre laquelle il s'est défini (McLeod, 1999 : 136). Face au risque de l'assimilation, on a donc cru bon d'user de la notion d'authenticité en traçant des frontières. Néanmoins, si la plupart des recherches s'accordent pour affirmer l'idée que le rap états-unien est une forme culturelle enracinée dans l'expérience de marginalisation des communautés afro-américaines, certaines (re)lectures historiques ne manquent pas d'en rappeler les origines culturelles hybrides — pensons notamment à l'implication historique de la communauté porto-ricaine de la ville New York depuis les débuts du mouvement hip-hop (Flores, 1994) —, la nature polyvoque, transculturelle et dialogique du hip-hop, en plus de réaffirmer le potentiel rassembleur qui le caractérise, remettant en question l'argumentaire originaliste qui prévaut en son sein (Kwame Harrison, 2008 ; Rose, 1994 et 2008). Ainsi, la question raciale, et donc de l'« authenticité raciale », apparaît comme une dimension primordiale de l'authenticité en ce qu'elle détermine le positionnement de l'artiste, sa légitimité dans le rap états-unien, au regard de ses origines culturelles affirmées. De plus, la construction genrée des artistes et leur positionnement de classe ambivalent alimente une vision de l'authenticité aux intersections des rapports de pouvoirs qui n'est ni statique, ni prévisible. Enfin, l'emprise du *white gaze* sur le rap états-unien et conséquemment, l'omniprésence blanche parmi les artistes pose la question des rapports raciaux en jeu dans ce genre musical.

Pour Armstrong (2004 : 338), trois dimensions sémantiques émanent de la construction sociale de l'authenticité dans le rap : la race, le genre/la sexualité et la position socio-géographique (Seitel, 1974 ; Katriel et Philipsen, 1981 ; Carbaugh, 1989 et 1996 ; McLeod, 1999). Parmi les enjeux phares qui travaillent ces dimensions, on retrouve d'abord les fondements noirs de l'expression culturelle rap, qui posent la question de l'intégration des rappeurs blancs au rang d'artistes authentiques. En outre, le rap se voit dominé par des hommes, est considéré comme misogyne et homophobe, et de surcroît marginalise les femmes et les minorités sexuelles et de genre en son sein, ce qui problématise la dimension universelle et démocratique qu'il tend à incarner. Enfin, le rap vient de la « rue » (des quartiers défavorisés des grands centres urbains) et se démarque des réalités des personnes privilégiées, ce qui remet en question la dimension authentique des artistes qui s'embourgeoisent et font preuve d'ostentation dans leurs performances. Dans les mots d'Armstrong, « violence towards women is often an egregious effect of what George calls rappers' personification of "hypermasculinity" » (Armstrong, 2004 : 338). Enfin, la dimension socio-géographique de l'authenticité rap états-unienne construit le rap comme étant de la « rue », une musique des classes populaires. L'usage courant du *N-word* serait une façon d'affirmer ce triple positionnement, en ce qu'il représenterait un « badge d'honneur » à l'usage des classes populaires noires (Kelley, 1996).

3.2 L'authenticité dans le rap états-unien : un positionnement ambivalent en négociation constante

Le politologue et sociologue Todd Fraley (2009) affirme que le hip-hop

rend visible la complexité inhérente aux identités raciales, met en scène des espaces d'hybridité raciale et révèle les difficultés liées aux processus de remise en question de notions raciales essentialistes au profit de catégories plus fluides et instables, à l'instar de ce que Kitwana (2005) désigne comme "the new politics of race" (Fraley, 2009 : 39).

De ce point de vue, la présence de rappeurs blancs au sein d'un genre musical historiquement lié à la culture afro-américaine problématise la question de leur authenticité et, plus largement, met en exergue l'importance de la race comme déterminant social à considérer pour l'authentification des artistes. La participation d'artistes blancs au genre musical rap remontant à la fin des années 1980, fait émerger des questionnements mobilisant des enjeux de constructions et d'articulations raciales (Hall, 1997). En usant de stratégies d'authentification à caractères raciaux, dans un désir de justifier sa légitimité artistique, on encourt le risque de reproduire des identités raciales essentialisantes. L'une des stratégies phares mobilisées par les rappeurs blancs pour s'authentifier consiste à répondre aux impératifs de l'univers de représentation de l'identité afro-américaine (Clarke et Hiscock, 2009 : 244), notamment en s'appropriant des éléments langagiers de l'*African American English* (AAE) (Cutler, 2015). Le caractère imparfait et problématique des stratégies discursives des artistes de rap blancs révèle l'importance et la difficulté d'initier la construction d'une blancheur non raciste et libératrice (Giroux, 1997) et de désarticuler la blancheur du *color-blindness* auquel il est associé.

Comme analysé dans le cadre des *Critical Whiteness Studies*, l'idée socialement partagée d'une blancheur non racialisée dissimule le fait que la race est une catégorie sociale dont le caractère changeant et sociohistorique n'a que peu à voir avec la biologie (Keating, 1995). Selon Nakayama et Krizek, l'une des voies de sorties possibles de cette compréhension dominante de la blancheur consiste à l'expliquer en tant que construction rhétorique permettant d'asseoir et de justifier l'ordre racial dominant (Fraleigh, 2009 : 40). Les recherches en *Cultural Studies* rapportent que la culture dominante et les médias sont parties prenantes de ce processus en ce qu'ils proposent des discours renforçant et maintenant les différences raciales à l'état de données essentielles. Le sociologue et philosophe Stuart Hall rappelle l'importance des médias pour l'élaboration d'idées construisant

socialement la race, mais également comme terrain « où ces idées sont articulées... transformées, et élaborées » (Hall, 1995 : 20). Le rap répond ainsi au pouvoir et au privilège de non-dénomination de la blancheur en présentant un « texte » la réarticulant pour répondre à ses propres normes. En effet, selon les mots de Best et Kellner, « [w]ith its heavy emphases on color, rap music [...] problematizes [the] system of difference whereby Blackness is marginalized [...] and Whiteness is assumed the norm » (Best et Kellner, 1999 : 16). Dans l'univers du hip-hop et du rap, la blancheur est donc considérée comme une anomalie, une situation exceptionnelle dont il faut faire sens à la lumière de rapports de pouvoirs distincts de ceux du reste de la société. En somme, l'attention portée par le hip-hop et le rap à la blancheur et à ses privilèges offrirait une opportunité, celle de voir les identités raciales s'extirper des rapports de domination et s'inscrire dans un mouvement émancipatoire (Giroux, 1997 ; Nakayama et Krizek, 1995). Les chercheurs·euses scientifiques de la blancheur dans le rap mettent en garde contre le risque qu'une approche critique de la blancheur amène les acteurs·trices à renoncer à cette blancheur par culpabilité de l'incarner ou à uniquement chercher à s'arroger une légitimité en créant des alliances avec des artistes non blancs, créant le risque de faire tomber à plat une « lutte pour la justice démocratique » (Kincheloe et Steinberg, 1998 : 12). Considérer que la seule issue possible pour les artistes blancs serait de « renoncer à leur blancheur » et à la considérer comme une identité raciste plutôt que de la réarticuler se révèle éminemment problématique (Giroux, 1997 : 8). Malgré ce que rappelle la pionnière en *Hip-Hop Studies* Tricia Rose (1994 : 5), la facilité avec laquelle les artistes rap blancs imitant les codes stylistiques noirs accèdent à de meilleures opportunités économiques et à un public plus large ne remet pas en question l'inconfort concomitant de la mise en évidence de leur couleur de peau et de ses privilèges (Diehl, 1999 : 31). Tandis que la manière dont l'impératif de préservation de l'authenticité noire reste en constante mutation, le rap réalisé par des personnes blanches met en scène un débat sempiternel autour de l'authenticité culturelle de leurs performances musicales et

linguistiques, elles aussi ancrées dans une expérience sociale et ethnique particulière (Fraley, 2009 : 43). La progressive prise de conscience du genre musical pour les questions d'appropriation et d'authenticité amène naturellement ces artistes à éviter toute affiliation avec les codes culturels des banlieues blanches (McLeod, 1999). La constante mise au défi de leur authenticité, malgré tous les efforts fournis pour prouver qu'ils sont « durs », « de la rue » ou « *old school* », s'incarne ainsi dans ce que la littérature nomme le « *great White hoax* » (Perkins, 1996 : 35). Dans cette optique, le rôle du public demeure primordial pour garantir l'authenticité. Les publics rap états-uniens émettent ainsi des attentes quant à l'expression de paroles s'inscrivant dans une identité hip-hop témoignant d'un lien socio-géographique avec des expériences urbaines noires (Hess, 2005 : 299).

La question raciale dans le rap est si importante qu'elle est mobilisée même dans les coulisses invisibles aux yeux du public. Se demander, par exemple, si un gérant noir garantit l'authenticité d'un groupe de rappeurs blancs comme les Beastie Boys est révélateur de l'importance accordée à cette donnée (Armstrong, 2004 : 339). Par ailleurs, Fraley rapportait qu'en 2001, 75% de la masse d'acheteurs·euses de rap états-unien étaient Blancs (Fraley, 2001), les enfants blancs issus des banlieues huppées en constituant la majorité (Morales, 2002). Les personnes blanches composant la scène rap et hip-hop forment ainsi un bassin social des plus intéressants pour l'analyse du succès du genre musical rap. Cherchant à affirmer leur authenticité au sein d'un genre musical qui prend racine dans l'expérience afro-américaine et qui continue de puiser ses nouvelles significations dans cette position sociale particulière, les personnes blanches amatrices de hip-hop « négocient leur place en répondant au modèle afro-américain de l'authentique » [ma traduction] (Clarke et Hiscock, 2009 : 244), et ce, malgré les mutations dont le genre musical a fait preuve depuis sa création. Il est par ailleurs notable qu'à l'extérieur des pays et nations anglophones, les caractéristiques propres à la culture afro-américaine continuent de prévaloir comme des standards

autour desquels articuler son authenticité, même chez les populations non noires. Par exemple, dans leur analyse du rap allemand, Garley et Luedtke (2008) soulignent que l'argot, les expressions et formules langagières des quartiers défavorisés états-uniens sont allègrement appropriées afin de se positionner comme artiste authentique d'une sous-culture hip-hop globale. De même, les champs lexicaux et phrasés issus de l'*African-American English* (AAE) sont disséminés dans les langages des artistes rap de pays aussi variés que la France, l'Italie (Androutsopoulos et Scholz, 2003), le Japon (Pennycook, 2003), la Corée du Sud (Lee, 2007) et la Malaisie (Pennycook, 2007). Cette créativité linguistique particulière a un temps été considérée sous le vocable du « *Hip-Hop Nation Langage* » (HHNL), lorsque le nationalisme hip-hop était encore un paradigme largement partagé au sein du mouvement hip-hop et qu'il s'accompagnait des codes langagiers des personnes afro-américaines des ghettos, pour ensuite devenir une norme faisant consensus parmi les artistes rap du monde entier (Cotgrove, 2018 : 70).

Parmi ceux-là, le cas d'Eminem fait d'ailleurs école en ce qu'il permet de porter un regard sur les stratégies discursives et rhétoriques des rappeurs·ses blancs·hes (Armstrong, 2004 ; Rodman, 2006 ; Grealy, 2008 ; Fraley, 2009 ; Dawkins, 2010). Dans un article faisant état d'une revue de presse exhaustive de ses premiers faits d'armes, on souligne la blancheur authentique d'Eminem comme un élément distinctif, son identité ethnique étant un outil de marketing répondant à une demande de représentation de la « weirdly racist idea of the White N**** » (Frith, 1992 : 180). C'est par ailleurs un élément de son identité auquel lui-même s'identifie tout en s'en distanciant dans un rapport quelque peu ambivalent, mobilisant des stratégies discursives mettant en exergue sa volonté d'être considéré comme un « rappeur, strictement jugé sur la base [de son] talent » (Armstrong, 2004 : 342 ; Fraley, 2009 : 36 ; Diehl, 1999 : 31). Selon Armstrong, Eminem emploierait une conception inversée de la blancheur en appliquant ironiquement l'analyse inversée

des présupposés normatifs raciaux appliqués aux personnes blanches. Armstrong dit qu'« au lieu de minimiser sa blancheur, Eminem en fait l'élément déterminant qui définit son essence en tant que rappeur. Son identité raciale devient la source et le marqueur de son identité de rappeur. Mais il y a une autre considération à prendre en compte concernant son anaphore "blanche". Au fond, il ne fait qu'affirmer quelque chose que tout le monde sait déjà. Ses paroles sont donc parfaitement autoréférentielles. Cette perspective réflexive l'immunise contre les accusations raciales compromettantes dont il fait souvent l'objet. Eminem ne peut pas être inauthentique parce qu'il reconnaît la vérité sur lui-même. Il réalise une parodie consciente de l'authenticité raciale du rap » (Armstrong, 2004 : 342-343). On qualifie parfois ce positionnement d'ambigu ou de contradictoire, mais somme toute révélateur des rapports raciaux ayant cours aux États-Unis :

Walking close to the edge (De Certeau, 1984) becomes a constant motion within "a space of enunciation" and the concept of the "here and there" addressed in hip-hop discourse shows the binary opposition of sameness/otherness at the heart of America's entertainment and transracial politics (Dawkins, 2010 : 463).

3.3 L'opprobre raciale et l'oppression économique : des répertoires d'authenticité pour le rap états-unien

Plus largement, le constat général de la recherche veut que « l'histoire des musiques noires a été celle de l'expropriation lucrative des formes culturelles noires » (Kelley, 1996 : 9). La recherche scientifique conçoit le rap comme partie prenante d'une culture orale poursuivant la tradition musicale instiguée par les esclaves issus d'Afrique subsaharienne, « whose flowery language signified the speaker's verbal skill and the social code shared by the oral community » (Armstrong, 2004 : 338-339). Le rap en tant qu'art du verbe pose ainsi la question de sa construction sociale en tant qu'objet culturel socialement situé. De nombreuses recherches abondent dans ce sens et affirment que l'analyse du rap se doit d'être ancrée dans le contexte afro-américain de son émergence (Walser : 1995, 210) ou encore que le rap s'articule autour de la culture contemporaine

noire (Pressley, 1992 ; West, 1993) et du nationalisme noir (Muwakkil, 1992 ; Decker, 1993 ; Henderson, 1996). Selon les mots de Baker, « Rap is black life » (Baker, 2001 : 184).

Dans la musique rock, la dualité authentique-inauthentique dépendrait des capacités de l'interprète « to articulate private but common desires, feelings and experiences into a shared public language » (Grossberg, 1992 : 207), des sentiments renvoyant à l'imaginaire romantique (Pattison, 1987). Tout comme le rap états-unien, les origines du rock sont avant tout ancrées dans le mythe des classes noires marginalisées, dont les univers musicaux ont pour point commun de s'inscrire dans une tension entre « les extases sensuelles de leur esprit non contaminé [et les] douleurs étouffées de leur brutale [adversité] » [ma traduction] (Pattison, 1987 : 31). De même, le rap états-unien est considéré comme un genre « dont les éléments ont émergé dans le contexte particulier des quartiers défavorisés, caractérisé par une extrême pauvreté, la violence, une forte consommation de drogue et d'autres formes de criminalité » (Ryan, Calhoun et Wentworth, 1996 : 121).

La confluence des caractéristiques raciales et de classe qui définissent le rap états-unien en porte-à-faux par rapport au reste de la société et de l'industrie musicale s'incarne dans la figure stigmatisée du « *nigga* » (Armstrong, 2004 : 346). Considéré par plusieurs comme un badge d'honneur, cet archétype cristallise les stratégies de retournement de stigmates imposés aux classes noires défavorisées : « “n***a” is one of the key elements in rap portrayals of the underclass because it reflects a new identity in which the specific class, race, and gendered experiences in late-capitalist urban centers coalesce » (Kelley, 1996 : 136). Les rappeurs emploient ainsi ce terme pour désigner une condition sociale plutôt qu'une couleur de peau, de façon à s'auto-définir comme des hommes dotés de la force et de la sagesse de rue (être « *streetwise* ») qui s'érigent contre l'oppression systémique (Armstrong, 2004 : 346). D'un autre côté, la représentation caricaturale

du rappeur gangsta noir est ainsi érigée en impératif de marketing permettant d'instrumentaliser une condition sociale pour en tirer profit :

“What the music industry has done through rap music is to frame the ‘authentic’ Black American not as a complex, educated or even creative individual, but as a ‘real n****’ who has ducked bullets, worked a triple beam, and done at least one bid in prison”. In this sense, images and discourses of Black experience are processed as signifiers of an authentic identity that are then floated for public consumption, reproducing the material and immaterial effects of racial commodification (Forman, 2020 : 4).

Les analyses scientifiques du gangsta rap ont eu tendance à le construire comme la manifestation d'un « réalisme social » qui dépeindrait de façon fidèle la réalité sociale des hommes afro-américains, alors qu'il s'agit davantage d'un ersatz de réalité marchandisé pour contenter le *white-gaze* et ainsi renégocier une position sociale à laquelle les artistes sont cantonnés. L'incapacité du public rap et des critiques des médias mainstream à envisager la possibilité d'une négociation des codes de représentation du sujet noir, qui naviguent allègrement entre réalité et fiction, et leur tendance à ne voir le rap que comme un canal médiatique enferme le genre musical dans un carcan d'images stéréotypées. Par ailleurs, un pan de la littérature scientifique rapporte que les revendications d'authenticité des artistes rap peuvent entraîner de véritables accusations criminelles lorsque qu'un magistrat s'avise d'interpréter des paroles de chanson comme des aveux (Forman, 2020 : 5).

Comme pour l'industrie cinématographique hollywoodienne, la fabrication d'une authenticité se réalise à travers la construction de fables collectives et de « types » d'identifications susceptibles d'orienter l'écoute. Parmi ceux-là, la figure du « voyou » s'incarne dans le sous-genre *gangsta rap* « dans lequel se trouvent exposées des représentations de genre racisées — venues signifier une “authenticité raciale” — présentant l'ambiguïté d'être à la fois dangereuses et “attractives” » (Freitas, 2011 : 95). Le rap états-unien est ainsi perçu comme une représentation fidèle de la

« vérité » de l'identité noire (Rose, 2008). La littérature féministe intersectionnelle nous amène par ailleurs à analyser les narrations produites par ce genre musical comme des « controlling images » (Hill Collins, 1999 ; 2005), concept qui désigne « les discours ou représentations produisant des effets réels lorsqu'ils sont dits — sur la population africaine-américaine » (Freitas, 2011 : 96). L'industrie musicale tire avantage de ces formes d'idéaux-types pour engranger du profit, posant la question de la frontière entre réalité vécue et réalité reproduite, en lien avec les rapports de genre, de « race » et de classe. Cette dernière se retrouve également à la confluence de deux logiques narratives : « l'art du storytelling hérité de la tradition orale noire-américaine d'un côté et le storytelling du marketing narratif » (Freitas, 2011 : 96). En effet, d'une part, l'oralité a été un moyen investi par l'esclave pour se constituer un socle de mémoire collective formant à terme ce qui sera désigné comme une conscience noire aux États-Unis ; conscience noire qui aura pour conséquence la formation d'un ethnocentrisme racial « dans lequel la race blanche devenait la forme dégénérée de la race noire » (Freitas, 2011 : 98). Freitas ajoute à ce sujet que « ce type d'inversion du stigmatisme a constitué les premiers balbutiements de l'émergence d'une fierté raciale qui sera, ensuite, récurrente dans la redéfinition de l'identité africaine-américaine ». La capacité des musiques noires à produire une narration identitaire et à « occuper certains rôles sociaux (espace de réflexivité, éveil des consciences, transmission de connaissances) » s'incarnera dans son héritage, le rap états-unien (Freitas, 2011 : 99). D'autre part, la phase de commercialisation de cet héritage s'enclenchera lorsque les maisons de disques qui se consacraient auparavant à la production de « *race music* » ou de « *race records* » (destinés au marché africain-américain), « transgress[eront] [l]es frontières raciales » (Freitas, 2011 : 101). Pour ce faire, Motown, notamment, mettra en place une division rationnelle du travail de production musicale dont la phase de formatage requerra un déracinement des origines *rhythm and blues* des artistes afro-américains au profit de la musique la plus consensuelle possible ainsi que l'investissement discursif d'une

thématique musicale unique : l'amour. Selon le chercheur en littérature Houston Baker, cette transgression des normes qui déterminaient habituellement la production des musiques noires ancrées dans des racines afro-américaines ferait en fait partie intégrante de la logique de cette culture. Il ajoute qu'elle serait un « acte déterminant dans l'esthétique qui se situe au cœur de la politique afro-américaine conçue en termes de qui obtient quoi et quand et comment » (Baker, 1983 : 842). Le philosophe Paul Gilroy émet des réserves quant à la forme moderne qu'a pris le discours de valorisation raciale et d'inversion du stigmaté. Pour lui, la récupération et la réification de ces discours par les populations concernées en guise de capital identitaire « enterrent tout projet d'une humanité commune post-raciale », passant d'un discours de libération à celui d'un culte du corps noir (Gilroy, 2004 : 190). Les raisons qu'il évoque tiennent à la problématique relative au passage d'une culture orale à une culture visuelle, « qui fait l'impasse sur la connexion de la tradition narrative africaine-américaine avec le marketing narratif depuis les années 1990 » (Freitas, 2011 : 105). En somme, la performance rap américaine reviendrait à s'affubler du « masque du ménestrel », où l'« offre noire » est tributaire de la « demande blanche » alors même qu'elle propose le récit de ses expériences de racialisation (Freitas, 2011 : 109).

En outre, la tendance à confondre masculinité noire et violence, bien qu'omniprésente dans les descriptions du gangsta rap, est révélatrice d'une représentation des hommes en général qui est profondément ancrée dans la psyché des États-Unis :

In the history of the American social imagination the violent male, using the gun to protect his kith and kin, becomes a symbol of virtuous and redemptive manhood. Some young hiphop artists zero in on the use of the gun as the paraphernalia of American masculinity, as the symbol of real manhood. Hip hop's hypermasculine pose reflects a broader American trait (Forman, 2020 : 7).

La violence masculine imprégnant ainsi l'imaginaire national révèle un double poids deux mesures dont la dimension raciale est significative. Il est néanmoins important de noter que malgré le backlash qu'a subi le gangsta rap durant les années 80 et 90 de la part d'artistes rap rétifs à son esthétique de la surenchère, celui-ci a été à l'origine d'innovations créatives qui font encore office de mètre étalon aujourd'hui (Forman, 2020 : 6). Les multiples idéologies radicales que le gangsta rap représentait ont de fait enrichi les possibilités discursives des rappeurs et du même coup d'autres courants afrocentristes du rap états-unien. Si le public blanc préférait au départ le rap « politiquement non menaçant » des DJ Jazzy Jeff & The Fresh Prince de ce monde, les études de marché du rap états-unien montreront éventuellement un intérêt grandissant de la part du public blanc pour les morceaux de rap construisant des images de gangsters noirs menaçants (Samuels, 1991). Goldblatt décrit ce phénomène comme « l'assimilation d'un comportement pathologique à l'authenticité noire », qui sera alimentée par la chaîne de télévision MTV et le gangsta rap (Goldblatt, 2001). Conséquemment, l'industrie du rap états-unien répondra à cette demande de contenu violent, à laquelle des rappeurs comme Eminem se conformaient déjà de par le caractère éminemment explicite, misogyne et pornographique de leurs paroles (Norris, 2001), surpassant les artistes « gangsta » dans la surenchère à laquelle ils participaient.

En tant que genre musical associé aux promesses de réussite économique du rêve américain, le rap états-unien construit des figures archétypales qui les cristallisent. En l'occurrence, le hip-hop *mogul* (magnats) états-unien (Holmes Smith, 2003), véritable incarnation des promesses de mobilité sociale offertes aux populations afro-américaines se présente comme un intellectuel organique, selon la conception gramscienne du terme (Labrosse, 2019 : 13). À travers ses œuvres artistiques et entrepreneuriales, il met au jour et cristallise les tensions sociales inhérentes au système politico-économique qui lui donne corps (Holmes Smith, 2003 : 69). En articulant une identité masculine

afro-américaine se targuant d'avoir transcendé les déterminismes socio-économiques tout en s'inscrivant dans l'horizon de la nouvelle économie post-industrielle, le hip-hop mogul pose la question de l'ambivalence des significations des phénomènes culturels définissant un moment hégémonique (Cervulle et Quemener, 2018 : 30). La définition que fait Hall, à la suite de Laclau (1977), d'une relation non nécessaire entre idéologie dominante et classe dominante amène d'ailleurs à postuler l'existence d'un lien « partiellement organique » entre le hip-hop mogul et la classe économique dominante aux États-Unis. En effet, de par l'étendue de son capital matériel et symbolique, le magnat hip-hop se trouve organiquement lié à la classe capitaliste puis, à travers ses œuvres dans le champ artistique, « systématisé la conscience qu'elle a d'elle-même, et [...] prend part à l'organisation de la production » (Gramsci, 1932) en impulsant des opportunités d'affaires dans le champ de la culture populaire qui mobilise, entre autres, des signifiants issus des cultures afro-américaines et afro-descendantes. Par ailleurs, la question phare de l'authenticité dans le rap et dans le hip-hop (Guillard et Sonnette, 2020) s'incarne parfaitement dans la forme particulière de capital symbolique que détient le magnat hip-hop, soit le « ghetto sublime » (Holmes Smith, 2003). Celle-ci consiste en la mise en marché d'un « danger social » omniprésent (un récit de violence armée, par exemple) mais qui respecte une distance sécuritaire permettant une écoute admirative voire une fétichisation de la violence. En questionnant l'usage de ce capital comme lieu de reproduction et de subversion à la fois de l'idéologie dominante et de celle des quartiers populaires majoritairement afro-américains, l'étude du magnat hip-hop souligne l'existence de significations culturelles ambivalentes, des symboles « radicalement contingents » (Cervulle, Quemener et Vörös, 2016), instables et fluctuants, et par conséquent non naturels. À l'instar de rappeurs blancs comme Eminem, l'existence d'artistes noirs riches trouble les conceptions majoritaires de l'authenticité du rap états-unien puisque du point de vue du système

racial, leur richesse matérielle constituerait une anomalie de laquelle il faudrait systématiquement faire sens.

CONCLUSION

Dans ce travail dirigé portant sur la trajectoire conceptuelle de l'authenticité appliquée au cas du rap états-unien, j'ai tenté d'analyser l'authenticité en deux temps. Dans un premier temps, j'ai voulu mettre en évidence son caractère socialement construit, qui fait consensus au-delà des champs de recherches et des disciplines et ce, malgré la variété de ses points de références. La polysémie inhérente à la notion d'authenticité fait ainsi paradoxalement planer le doute sur ses usages pratiques chez les artistes et dans l'industrie. Flirtant avec une forme d'essentialisme délimitant l'authentique-légitime de son contraire, les cultures folkloriques et populaires ont de tout temps employé l'authenticité comme répertoire discursif malléable selon les besoins stratégiques qui leur incombent. Dans un second temps, j'ai souhaité analyser l'authenticité à l'aune du champ de recherche interdisciplinaire des *Hip-Hop Studies*. La littérature scientifique déconstruit la notion selon des dimensions qui convergent autour de la temporalité et du positionnement géographique autant que des propriétés sociales comme la race, le genre ou la classe sociale. En tant que genre musical issu des traditions culturelles afrodescendantes, l'authenticité est constamment examinée en fonction de la proximité du genre avec des phénomènes sociaux qui s'y rapportent directement ou indirectement. Les conflits idéologiques qui mettent encore en question la fixité de l'idée d'authenticité dans le rap états-unien font partie inhérente des raisons pour lesquelles cette question demeure d'actualité, même après 50 ans de hip-hop mondialisé.

L'accent porté sur les *Hip-Hop Studies* au détriment parfois des *Folklore Studies* et des *Popular Music Studies* s'est effectué dans le cadre d'une réflexion autour d'un enjeu bien contemporain. L'actualité des diverses formes de discrimination peut nous renseigner sur les rapports de pouvoirs

qui existent dans de larges pans de la société états-unienne. Une chose est certaine, le rap états-unien constitue un objet de recherche permettant d'élargir la focale sur des enjeux qui concernent la race, le genre, la classe sociale, le territoire, l'âge, la mémoire, etc. Ce travail de recherche en est un exemple parmi d'autres, et espérons qu'il servira de premier jalon à de futurs travaux.

Les limites de ce travail sont en partie tributaires de l'insuffisance de littérature dont souffre le champ des *Hip-Hop Studies*, encore considéré comme minoritaire. La question de la classe sociale, bien qu'elle ait été abordée, demeure un point aveugle du présent travail (en témoigne la maigre partie du chapitre 3.3 qui lui est consacrée), tandis que la race, la géographie ainsi que les rapports temporels à l'authenticité y occupent une place de choix. Ceci s'explique par la part belle que la recherche fait à la question de l'appropriation culturelle ou du blanchiment d'une culture d'origine afro-américaine. La question du genre dans le rap, quant à elle, demeure peu abordée dans mon travail, une des raisons tient notamment aux barrières systémiques qui se posent face aux chercheuses, majoritairement des femmes, ce qui a tendance à créer une insuffisance dans la littérature par rapport à cet enjeu.

Enfin, il paraît pertinent de signaler des pistes de réflexions qui gagneraient à être explorées. D'abord, la question des publics et de leurs rapports ambivalents aux productions artistiques qu'ils consomment. L'enjeu du *white gaze* étant structurant, et même fondamental, pour le rap états-unien, son existence vient questionner la tendance critique à soit réduire la fascination des Blancs pour le hip-hop à une dynamique héritée des *Minstrel Shows* (Kitwana, 2005), soit à dépolitiser le rap jusqu'à autoriser sa récupération par des franges d'extrême-droite de la société états-unienne. Ensuite, le cadre d'analyse des publics (Eloy et Legon, 2020) permet aujourd'hui d'aborder la réception et l'expérience d'écoute (critique ou non) du rap par des femmes (Berg, 2024) et des

personnes issues des communautés LGBTQIA+ (Higgins, 2020) avec acuité, sans tomber dans l'injonction contraignante d'une analyse militante ou, plus largement, politique. Le cas des chercheuses se revendiquant du champ des *Feminist Hip-Hop Studies* (Peoples, 2008) offre une avenue analytique riche en enseignement en ce qu'elles prennent le parti de faire sens plutôt que de nier l'importance des contradictions présentes dans les discours genrés des rappeuses états-uniennes. La tradition cinquantenaire de la subversion des stigmates sexistes déployés de diverses manières par les rappeuses offre ainsi des possibilités de recherches dont l'importance dépasse le cadre des Hip-Hop Studies puisqu'il éclaire de façon originale les dynamiques d'une politique du quotidien à l'ère néolibérale. Pour finir, explorer l'économie politique du rap états-unien hors du champ balisé des écrits militants permettrait de mieux rendre compte de l'intérêt de larges pans de la population états-unienne pour ce genre musical.

BIBLIOGRAPHIE

- Adorno, T. W., Escoubas, E. et Petitemange, G. (1989). *Jargon de l'authenticité: de l'idéologie allemande*. Payot.
- Allam, A. (2021). Real Rap, Does Authenticity Even Matter in Hip Hop? *Capstone Showcase*. <https://scholarworks.arcadia.edu/showcase/2021/is/5>
- Armstrong, E. G. (2004). Eminem's Construction of Authenticity. *Popular Music and Society*, 27(3), 335-355. <https://doi.org/10.1080/03007760410001733170>
- Barker, H. et Taylor, Y. (2007). *Faking It: The Quest For Authenticity In Pop Music* (Illustrated edition). WW Norton.
- Becker, H. S. (2010). *Les mondes de l'art*. Flammarion. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42284770t>
- Bendix, R. (1992). Diverging Paths in the Scientific Search for Authenticity. *Journal of Folklore Research*, 29(2), 103-132.
- Born, G. et Hesmondhalgh, D. (2000). *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*. University of California Press.
- Bourdieu, P. (1979). *La Distinction : critique sociale du jugement*. Les éditions de minuit. http://www.leseditionsdeminuit.fr/livre-La_Distinction-1954-1-1-0-1.html
- Bourdieu, P. (1992). *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Seuil. <https://www.seuil.com/ouvrage/les-regles-de-l-art-genese-et-structure-du-champ-litteraire-pierre-bourdieu/9782020181594>
- Bruner, E. M. (1994). Abraham Lincoln as Authentic Reproduction: A Critique of Postmodernism. *American Anthropologist*, 96(2), 397-415.
- Buch, E. (2014). À propos d'un certain jargon de l'authenticité musicale. *Noesis*, (22-23), 57-71. <https://doi.org/10.4000/noesis.1886>
- Carroll, G. R. et Wheaton, D. R. (2009). The Organizational Construction of Authenticity: An Examination of Contemporary Food and Dining in the U.S. *Research in Organizational Behavior*, 29, 255-282. <https://doi.org/10.1016/j.riob.2009.06.003>
- Cervulle, M. et Quemener, N. (2018). *Cultural Studies : Théories et méthodes* (2^e éd.). Armand Colin.
- Clarke, S. et Hiscock, P. (2009). Hip-hop in a Post-insular Community: Hybridity, Local Language, and Authenticity in an Online Newfoundland Rap Group. *Journal of English Linguistics*, 37(3), 241-261. <https://doi.org/10.1177/0075424209340313>

- Condry, I. (1999). The Social Production of Difference: Imitation and Authenticity in Japanese Rap Music. Dans H. Fehrenbach et U. G. Poiger (dir.), *Transactions, Transgressions, Transformation* (p. 166-184). Berghahn Books. <https://doi.org/10.1515/9781785330049-012>
- Cotgrove, L. A. (2018). *The Importance of Linguistic Markers of Identity and Authenticity in German Gangsta Rap*, 2, 67-98.
- Cousin, S. (2011). Authenticité et tourisme. *Les Cahiers du Musée des Confluences. Revue thématique Sciences et Sociétés du Musée des Confluences*, 8(1), 59-66. <https://doi.org/10.3406/mhnlly.2011.1558>
- Dawkins, M. A. (2010). Close to the Edge: The Representational Tactics of Eminem. *The Journal of Popular Culture*, 43(3), 463-485. <https://doi.org/10.1111/j.1540-5931.2010.00753.x>
- Eloy, F. et Legon, T. (2020). Les formes de distinction parmi les jeunes auditeurs de rap et de r'n'b : d'une sociologie de la consommation à une sociologie de la réception. *Volume !. La revue des musiques populaires*, (17 : 2), 167183.
- Fabiani, J.-L. (2010). Live at the Village Vanguard. Le paradoxe de l'écoute enregistrée du jazz. *L'Année sociologique*, 60(2), 387-402. <https://doi.org/10.3917/anso.102.0387>
- Fillitz, T. et Saris, A. J. (2012). *Debating Authenticity: Concepts of Modernity in Anthropological Perspective*. Berghahn Books.
- Forman, M. (2021). "Things Done Changed": Recalibrating the Real in Hip-Hop. *Popular Music and Society*, 44(4), 451-477. <https://doi.org/10.1080/03007766.2020.1814628>
- Fraley, T. (2009). I Got a Natural Skill...: Hip-Hop, Authenticity, and Whiteness. *Howard Journal of Communications*, 20(1), 37-54. <https://doi.org/10.1080/10646170802664979>
- Freitas, F. (2011). « Blackness à la demande » : Production narrative de l'« authenticité raciale » dans l'industrie du rap américain. *Volume !*, 8(2), 93-121. <https://doi.org/10.4000/volume.2696>
- Garcia, L.-M. (2005). On and On: Repetition as Process and Pleasure in Electronic Dance Music. *Music Theory Online*, 11(4). <https://www.mtosmt.org/issues/mto.05.11.4/mto.05.11.4.garcia.html>
- Grassy, E. (2010). *Le lieu musical : du texte à l'espace, un itinéraire sémantique. Poétique des catégories géographiques dans les musiques populaires américaines (1920-2007)* [Thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne].
- Grayson, K. et Martinec, R. (2004). Consumer Perceptions of Iconicity and Indexicality and Their Influence on Assessments of Authentic Market Offerings. *Journal of Consumer Research*, 31(2), 296-312. <https://doi.org/10.1086/422109>
- Grazian, D. (2005a). *Blue Chicago: The Search for Authenticity in Urban Blues Clubs*. University of Chicago Press.

Grealy, L. (2008). Negotiating cultural authenticity in hip-hop: Mimicry, whiteness and Eminem. *Continuum*, 22(6), 851-865. <https://doi.org/10.1080/10304310802464821>

Grossberg, L. (1992). *We Gotta Get Out of This Place: Popular Conservatism and Postmodern Culture* (1st edition). Routledge.

Guillard, S. (2016). *Musique, villes et scènes: Localisation et production de l'authenticité dans le rap en France et aux États-Unis* [Thèse de doctorat, Université Paris-Est-Créteil].

Guillard, S. (2017). « Getting the city on lock » : imaginaires géographiques et stratégies d'authentification dans le rap en France et aux États-Unis: *L'Information géographique*, 81(1), 102-123. <https://doi.org/10.3917/lig.811.0102>

Guillard, S. et Sonnette, M. (2020). Légitimité et authenticité du hip-hop : rapports sociaux, espaces et temporalités de musiques en recomposition. *Volume !*, 17(2), 7-23. <https://doi.org/10.4000/volume.8482>

Hammou, K. (2005). Comment le monde social du rap aménage-t-il son territoire ? L'exemple de la polémique autour du groupe Manau. *Sociétés contemporaines*, 59-60(3-4), 179-197. <https://doi.org/10.3917/soco.059.0179>

Handler, R. (1986). Authenticity. *Anthropology Today*, 2(1), 2-4. <https://doi.org/10.2307/3032899>

Harkness, G. (2011). Backpackers and Gangstas: Chicago's White Rappers Strive for Authenticity. *American Behavioral Scientist*, 55(1), 57-85. <https://doi.org/10.1177/0002764210381729>

Harkness, G. (2012). True School: Situational Authenticity in Chicago's Hip-Hop Underground. *Cultural Sociology*, 6(3), 283-298. <https://doi.org/10.1177/1749975511401276>

Harrison, A. K. (2008). Racial Authenticity in Rap Music and Hip Hop: Racial Authenticity in Rap Music and Hip Hop. *Sociology Compass*, 2(6), 1783-1800. <https://doi.org/10.1111/j.1751-9020.2008.00171.x>

Harrison, A. K. (2009a). Claiming Hip Hop: Race and the Ethics of Underground Hip Hop Participation. Dans *Hip Hop Underground* (p. 83-119). Temple University Press. <https://www.jstor.org/stable/j.ctt14bt9fr.6>

Harrison, A. K. (2009b). The Re-vision and Continued Salience of Race. Dans *Hip Hop Underground* (p. 120-155). Temple University Press. <https://www.jstor.org/stable/j.ctt14bt9fr.7>

Hess, M. (2005). Hip-hop Realness and the White Performer. *Critical Studies in Media Communication*, 22(5), 372-389. <https://doi.org/10.1080/07393180500342878>

Hodgman, M. R. (2013). Class, Race, Credibility, and Authenticity within the Hip-Hop Music Genre. *Journal of Sociological Research*, 4(2), 402-413. <https://doi.org/10.5296/jsr.v4i2.4503>

- Johnson, S. (2000). Authenticity: who needs it? *British Journal of Music Education*, 17(3), 277-286. <https://doi.org/10.1017/S0265051700000346>
- Judy, R. A. T. (1994). On the Question of Nigga Authenticity. *boundary 2*, 21(3), 211-230. <https://doi.org/10.2307/303605>
- Kehrer, L. J. (2022). “I Don’t Have Any Secrets I Need Kept Anymore”: Out in Hip Hop. Dans *Queer Voices in Hip Hop* (p. 1-17). University of Michigan Press. <https://www.jstor.org/stable/10.3998/mpub.11306619.4>
- Kitwana, B. (2005). Do White Boys Want to be Black? Dans *Why White Kids Love Hip Hop* (Basic Civitas Books, p. 13106).
- Kosanovich, K. (2014). Just Be Real: Creating and Advertising Hip-Hop Authenticity in the Bronx and Beyond. *Spaces and Flows: An International Journal of Urban and ExtraUrban Studies*, 4(3).
- Köstlin, K. (2001). Review of In Search of Authenticity: The Formation of Folklore Studies. *The Journal of American Folklore*, 114(451), 86-87. <https://doi.org/10.2307/3592387>
- Kubrin, C. E. (2005). Gangstas, Thugs, and Hustlas: Identity and the Code of the Street in Rap Music. *Social Problems*, 52(3), 360-378. <https://doi.org/10.1525/sp.2005.52.3.360>
- Laybourn, W. M. (2018). The Cost of Being “Real”: Black Authenticity, Colourism, and Billboard Rap Chart Rankings. *Ethnic and Racial Studies*, 41(11), 2085-2103. <https://doi.org/10.1080/01419870.2017.1343484>
- Lena, J. C. (2003). *From ‘Flash ’to ‘Cash’: Producing Rap Authenticity, 1979 to 1995* [Ph.D.]. <https://www.proquest.com/docview/305339699/abstract/D26430174889414CPQ/1>
- Levinson, J. et Dutton, D. (dir.). (2003, 3 avril). Authenticity in Art. Dans *The Oxford Handbook of Aesthetics* (p. 258-274). Oxford University Press.
- Linnekin, J. (1991). Cultural Invention and the Dilemma of Authenticity. *American Anthropologist*, 93(2), 446-449.
- Liszt, F. (2023). *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*. BoD – Books on Demand.
- MacCannell, D. (1973). Staged Authenticity: Arrangements of Social Space in Tourist Settings. *American Journal of Sociology*, 79(3), 589-603. <https://doi.org/10.1086/225585>
- Marshall, W. (2006). Giving Up Hip-Hop’s Firstborn: A Quest for the Real After the Death of Sampling. *Callaloo*, 29(3), 868-892.
- Martin Labrosse, G. (2019). *Trap or Die : le gangsta rap contemporain du sud des États-Unis et ses rapports à la mentalité hégémonique du rêve américain* [Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal]. <https://archipel.uqam.ca/13214/>

- Maxwell, W. (1991). Sampling Authenticity: Rap Music, Postmodernism, and the Ideology of Black Crime. *Studies in Popular Culture*, 14(1), 1-15.
- McLeod, K. (1999). Authenticity Within Hip-Hop and Other Cultures Threatened with Assimilation. *Journal of Communication*, 134-150.
- Moore, A. (2002). Authenticity As Authentication. *Popular Music*, 21(2), 209-223. <https://doi.org/10.1017/S0261143002002131>
- Neal, M. A. (2004). No Time for Fake Niggas: Hip-Hop Culture and the Authenticity Debates (Taylor&Francis Group).
- Newman, G. E. et Smith, R. K. (2016). Kinds of Authenticity. *Philosophy Compass*, 11(10), 609-618. <https://doi.org/10.1111/phc3.12343>
- Ning, W. (2007). Rethinking Authenticity In Tourism Experience. Dans *The Political Nature of Cultural Heritage and Tourism*. Routledge.
- Nyawalo, M. (2013). From “Badman” to “Gangsta”: Double Consciousness and Authenticity, from African-American Folklore to Hip Hop. *Popular Music and Society*, 36(4), 460-475. <https://doi.org/10.1080/03007766.2012.671098>
- Orvell, M. (2014). *The Real Thing: Imitation and Authenticity in American Culture, 1880-1940*. UNC Press Books.
- Palmer, A. J. (1992). World Musics in Music Education: The Matter of Authenticity. *International Journal of Music Education*, 19(1), 32-40. <https://doi.org/10.1177/025576149201900105>
- Peoples, W. A. (2008). “Under Construction”: Identifying Foundations of Hip-Hop Feminism and Exploring Bridges between Black Second Wave and Hip-Hop Feminisms. *Meridians: feminism, race, transnationalism*, 8(1), 1952.
- Pennycook, A. (2007). Language, Localization, and the Real: Hip-Hop and the Global Spread of Authenticity. *Journal of Language, Identity & Education*, 6(2), 101-115. <https://doi.org/10.1080/15348450701341246>
- Peterson, R. (1992). La fabrication de l’authenticité. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 93(1), 3-20. <https://doi.org/10.3406/arss.1992.3014>
- Posen, S. (1993). On Folk Festivals and Kitchens: Questions of Authenticity in the Folksong Revival. Dans N. Rosenberg (dir.), *Transforming Tradition: Folk Music Revivals Examined* (p. 127-136). University of Illinois Press.
- Richardson, E. et Pough, G. (2016). Hiphop Literacies and the Globalization of Black Popular Culture. *Social Identities*, 22, 129-132. <https://doi.org/10.1080/13504630.2015.1121567>

- Ripoll, F. et Tissot, S. (2010). La dimension spatiale des ressources sociales. *Regards Sociologiques*, (40), 5-7.
- Rodger, D. (2020). Defining Authenticity in the Mid-2000s Australian Hip-Hop Scene: Constructing and Maintaining 'Underground' Status at a Time of Increasing Popularity. *The Asia Pacific Journal of Anthropology*, 21(2), 159-177. <https://doi.org/10.1080/14442213.2020.1714707>
- Rodman, G. B. (2006). Race... and Other Four Letter Words: Eminem and the Cultural Politics of Authenticity. *Popular Communication*, 4(2), 95-121. https://doi.org/10.1207/s15405710pc0402_3
- Rose, T. (1994). *Black Noise*. Wesleyan University Press. [https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Black_Noise_\(book\)&oldid=1144122777](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Black_Noise_(book)&oldid=1144122777)
- Rubidge, S. (1996). Does Authenticity Matter? The Case for and Against Authenticity in Performing Arts. Dans P. Campbell (dir.), *Analysing Performance : A Critical Reader* (p. 219-233). Manchester University Press.
- Shannahan, D. S. et Hussain, Q. (2011). Rap on 'L'Avenue'; Islam, Aesthetics, Authenticity and Masculinities in the Tunisian Rap Scene. *Contemporary Islam*, 5(1), 37-58. <https://doi.org/10.1007/s11562-010-0134-7>
- Shuker, R. (2001). Authenticity. Dans *Popular Music. The Key Concepts* (Second Edition, p. 17-18). Routledge.
- Smith, C. H. (2003). 'I Don't Like to Dream about Getting Paid': Representations of Social Mobility and the Emergence of the Hip-Hop Mogul. *Social Text*, 21(4), 69-97.
- Speers, L. (2017). *Hip-Hop Authenticity and the London Scene: Living Out Authenticity in Popular Music*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315661049>
- Spivak, G. (1995). *The Spivak Reader: Selected Works of Gayatri Chakravorty Spivak* (1st edition). Routledge.
- Straw, W. et Rouleau, J. (2016). Scènes : ouvertes et restreintes. *Cahiers de recherche sociologique*, (57), 17-32. <https://doi.org/10.7202/1035273ar>
- Taylor, C. (1991). *The ethics of authenticity*. Harvard University Press.
- Taylor, T. D. (1997). *Global pop: world music, world markets*. Routledge.
- Thornton, S. (1996). *Club Cultures music, media and subcultural capital*. Wesleyan University Press.
- Williams, J. (2007). « Tha Realness »: In Search of Hip-Hop Authenticity. *CUREJ - College Undergraduate Research Electronic Journal*. <https://repository.upenn.edu/curej/78>

Williams, J. (2011). Historicizing the Breakbeat: Hip-Hop's Origins and Authenticity. *Lied und populäre Kultur / Song and Popular Culture*, 133-167.

Xie, P. F., Osumare, H. et Ibrahim, A. (2007). Gazing the Hood: Hip-Hop as Tourism Attraction. *Tourism Management*, 28(2), 452-460. <https://doi.org/10.1016/j.tourman.2006.03.009>

Zukin, S. (2008). Consuming Authenticity: From Outposts of Difference to Means of Exclusion. *Cultural Studies*, 22(5), 724-748. <https://doi.org/10.1080/09502380802245985>