



BETTINA GHIO
PAS LÀ POUR
PLAIRE!
PORTRAITS DE RAPPEUSES

LE MOT ET LE RESTE

BETTINA GHIO

PAS LÀ POUR PLAIRE !

PORTRAITS DE RAPPEUSES

LE MOT ET LE RESTE

2020

À ma mère
À mes sœurs *Florencia* et *Verónica*
À mes nièces *Martina* et *Juana*
À la mémoire de mes grands-mères *Giuliana* et *Olga-María*
À ma tante *Tatiana*
À la mémoire de ma belle-mère *Marie-Jo*
À toutes mes amies
Aux amies que j'ai perdues de vue
À mes camarades
À mes collègues
À mes élèves
À celles que je côtoie et fréquente
À toutes celles qui m'ont appris des choses
Enfin, à toutes les femmes de ma vie.

AVANT-PROPOS

– Madame, vous n’avez pas du tout la tête de quelqu’un qui aime le rap !

Cette remarque m’est souvent faite lorsque j’interviens dans des librairies, des salons du livre ou des bibliothèques pour parler de rap et littérature. Je suis une femme d’une quarantaine d’années, enseignante, blanche, avec un accent étranger qu’on qualifie souvent de « délicieux », mais aussi féministe et je le dis franc et net : j’aime le rap. Ces attributs ne collent pas au portrait-robot de l’auditeur lambda qui lui serait un homme, jeune, issu des banlieues populaires, chômeur, vulgaire, indiscipliné, macho, sexiste...

– En même temps, j’aurais adoré avoir une prof comme vous !

Cette affirmation, souvent assortie à la première remarque, me rassure. Car j’aime et observe de près « ce qui est arrivé de plus intéressant musicalement ces quarante dernières années », comme dit Casey, une rappeuse, la quarantaine elle aussi.

Le rap hexagonal est la musique la plus vendue et écoutée dans le pays. Il reste paradoxalement mal-aimé. « Racaille de banlieue », « violent », « grossier », « dérangeant », « illettré », « misogyne par-dessus »..., les détracteurs et détractrices ne mâchent pas leurs mots dès qu’il s’agit de dénigrer un rappeur. Si cette musique est vue d’un mauvais œil par la culture conventionnelle, c’est (selon elle) justement parce qu’elle représente la banlieue populaire et immigrée, « celle qui refuse de s’intégrer », « s’exprime mal », « brûle des voitures », « agresse la police » et « maltraite la langue française tout comme les femmes ». Pour les défenseurs en revanche, le rappeur est là pour dénoncer et contester, car il rend visible le mal-être général du jeune gars de banlieue. Qu’on l’attaque ou

qu'on le soutienne, le phénomène rap se mesure à son taux de testostérone. En même temps, cela semble tout à fait normal, puisque 95 % des albums sont effectivement signés par des artistes masculins. Mais alors quelle place resterait-il aux femmes dans cette musique de mauvais garçons ?

Comme dans la plupart des milieux musicaux, pour ne pas dire dans tous – selon des études culturelles et sociologiques dont la liste se trouve à la fin de cet ouvrage – ce sont essentiellement les hommes qui se remarquent, pour le meilleur comme pour le pire. Car, soyons honnêtes, cette mauvaise réputation, ce sont surtout les rappers qui l'endossent. Ils voient parfois leur musique censurée, car les stéréotypes sur les banlieues (violence, inculture, misogynie) collent avant tout à la peau des garçons. Je ne vais pas entrer dans les détails de la poétique obscène du rap et de l'esthétique de la violence dont j'ai déjà parlé dans un ouvrage précédent¹. La question de l'obscénité misogyne mérite une étude à elle seule qui tienne compte à la fois de la place des femmes dans la société patriarcale, et de l'esthétique du battle qui cherche la transgression du langage et la ridiculisation de l'adversaire. Partie intégrante de son esthétique, l'insulte et la moquerie sont codifiées dans le rap pour choquer les non avertis et scandaliser les dominants qui se considèrent comme policés et respectables. Dans ce sens, les femmes qui ont une conscience féministe reconnaissent subir avec les rappers (et par leur intermédiaire les populations qu'ils représentent) une domination similaire à celle « incarnée par un homme de type hétérosexuel, blanc, de cinquante ans » – dit Éloïse Bouton, journaliste et militante féministe à l'origine d'une revue web consacrée aux rappeuses, *Madame Rap*. C'est ce modèle d'homme patriarcal qui insiste sur l'univers macho et misogyne du rap pour détourner l'attention du sexisme quotidien dont il est à l'origine. Paradoxalement, ce discours sur la misogynie, loin de valoriser les femmes qui font exister le rap, les invisibilise, pour ne pas dire qu'il les écarte. Il montre cette musique comme un milieu exclusivement masculin et masculinisant où les femmes ne trouveraient pas leur compte.

1. *Sans fautes de frappe. Rap et littérature*, Le mot et le reste, 2016.

S'interroger sur la place des femmes dans la scène rap française s'avère de surcroît urgent. Elle se présente comme inséparable de celle de la littérature. De la même manière qu'on accuse les rappeurs de violenter la langue française, d'en revendiquer un usage appauvri et de bouder tout héritage littéraire, on voit ces mêmes artistes comme des « machos » infréquentables, qui s'amuse à dénigrer les femmes avec un arsenal de propos sexistes, misogynes et vulgaires. Mais la dépréciation du rap par son sexisme va plus loin encore, car il est souvent présenté comme la seule musique violente envers les femmes, comme le déplorent les rappeuses elles-mêmes – les détracteurs du rap faisant la sourde oreille au sexisme ambiant dans toutes les autres musiques, voire dans l'ensemble des activités artistiques. Le sexisme est même plus manifeste dans d'autres milieux musicaux, comme le rock où on compte peu de stars féminines, le jazz et même la musique classique où les compositrices et chefs d'orchestre femmes sont rares.

Or, « la femme banlieusarde » n'est pas complètement absente des domaines commercialisés du hip-hop. Elle a trouvé une place comme chanteuse de R&B dans les années quatre-vingt-dix, lorsque les labels orientaient les rappeuses émergentes vers une alternative entre ce style musical et le rôle de danseuse, en accord avec une image institutionnalisée du rôle des femmes. Les clivages et les modèles traditionnels se retrouvent dans une vision de la féminité destinée à satisfaire les attentes du public, généralement masculin : le port vestimentaire, les performances corporelles ou vocales bien distinctes de celle d'un homme. Mais encore une fois, loin d'être propre au milieu de la banlieue ou du hip-hop, cette distinction ne fait que poursuivre une vision androcentrée de la femme et par extension des femmes dans la musique.

Les femmes qui font du rap rompent de toute évidence avec les clichés de la « féminité » mais aussi avec la traditionnelle « voix féminine », toujours mise en avant pour être douce et mélodique. Rappelons par ailleurs que c'est par la voix que les femmes entrent historiquement dans le domaine de la musique, car leur tonalité diffère de celle des hommes et vient alors enrichir les performances

musicales¹. Dans la plupart des domaines musicaux, savants comme populaires, la femme est souvent cantonnée au chant et c'est d'ailleurs par la chanson qu'elle a trouvé une certaine émancipation. Mais même dans ce domaine, elle brille souvent en tant qu'interprète et rarement comme auteure et compositrice. Sans parler du management, où rares sont celles qui s'occupent de la diffusion de leurs propres expressions artistiques.

Les rappeuses n'ont pas la voix mélodieuse de la chanteuse à texte ou de variété et moins encore la voix unique de la soprano. Elles ne possèdent pas non plus la séduction de la chanteuse de blues ou de jazz à la voix grave et profonde. La voix des rappeuses a gagné un terrain qui était habituellement réservé à la voix masculine, elle se focalise sur la mise en valeur des mots, en devient presque asexuée, plutôt que de se faire objet esthétique ou de séduction. Si le rap propose déjà un *modus operandi* troublant, une rhétorique du discours bien loin de la mélodie musicale et vocale, le rap fait par des femmes peut bouleverser davantage : il déconstruit les attentes des comportements sexuels et genrés, il ne cherche pas à séduire ni à plaire.

Cet ouvrage propose d'entrer dans le vif de ce débat en pleine effervescence sans toutefois faire le procès des rappeurs. Il se focalise exclusivement sur les œuvres des actrices de ce genre musical, en dressant les portraits des rappeuses qui ont marqué à des degrés divers la scène française et qui continuent de nos jours à la féminiser. Dans la lignée de *Sans fautes de frappe* (2016), ce livre détaille la spécificité du rap, démonte les clichés qui le visent et confirme sa pleine place au sein de la culture francophone. Car, même si cela peut surprendre, c'est par le rap de femmes que l'on voit davantage la spécificité du rap : un art du texte fondé sur une performance vocale agonistique, combative, dont ces rappeuses s'emparent avec génie.

1. Évelyne Peiller, *Musique Maestra. Le surprenant mais néanmoins véridique récit de l'histoire des femmes dans la musique du XVII^e au XIX^e siècle*, Plume, 1992.

Les lecteurs et lectrices croiseront dans ces pages, et dans un ordre essentiellement chronologique, les œuvres de plus d'une trentaine d'artistes qui nourrissent la scène française depuis ses débuts, au milieu des années quatre-vingt, jusqu'à nos jours. Les pionnières ont eu la tâche difficile de montrer qu'il est possible de rapper en tant que femme. Le milieu du rap, pourtant mixte à ses origines au sein duquel des femmes ont eu des rôles précurseurs, est rapidement devenu hostile au sexe féminin, l'industrie musicale l'ayant stratégiquement masculinisé. Diam's, Keny Arkana et Casey sont de toute évidence des rappeuses incontournables. Avec trois styles très différents et plusieurs disques à leur actif, elles ont marqué à jamais la scène francophone. Icônes que l'on souhaiterait immortelles, elles représentent trois grandes figures différentes de « la rappeuse » francophone. Enfin, une quinzaine d'héritières donnent un nouveau souffle au rap français qui n'est pas sans rappeler les meilleurs moments de diversité joyeuse des origines. Fortes de styles originaux et diversifiés, la plupart d'entre elles utilisent l'écriture rap comme instrument pour traiter (notamment) des questions qui touchent les femmes. Certaines thématiques (sexisme, violences, représentation du corps féminin, sexualité féminine, émancipation économique et culturelle) engagent une urgence féministe qui les préoccupe, relevant même de l'empowerment dans le langage de la lutte des femmes. Puisse ainsi cet ouvrage contribuer à sortir certaines de ces artistes de l'invisibilité, d'autres de l'oubli, et rendre hommage à toutes.



On regarde derrière, mais elles sont devant



LES PIONNIÈRES

LA FACE B DE L'HISTOIRE DU RAP FRANÇAIS



Lorsqu'on lit l'histoire du rap en France, ce sont toujours des noms masculins qui ressortent : Dee Nasty, père fondateur et à l'origine du premier album entièrement en langue française (*Paname City Rappin'*, 1984) ; Sidney, DJ pionnier et présentateur de l'émission H.I.P. H.O.P. (1984) qui a révélé la plupart des premiers artistes ; Lionel D, premier rappeur français... Or, plusieurs femmes ont joué des rôles déterminants pour l'introduction, l'installation et plus tard, la consécration de ce mouvement en France, dont le rap est, sans aucun doute, l'aventure musicale majeure au tournant du troisième millénaire¹.

Le tout premier morceau rappé en langue française (1982) est redevable à une artiste. Sous le nom artistique de B-Side, l'Américaine Ann Boyle, alors copine du journaliste et producteur Bernard Zekri, pose sur un titre destiné à être commercialisé en France. Producteur du label Celluloïd, ce dernier se trouve à New York à la recherche de musiques d'avant-garde. Il découvre la culture de rue née dans le Bronx et gagnant peu à peu les clubs de Manhattan. Les opportunités sont alors nombreuses pour des musiciens de toute sorte. Bernard Zekri propose à Fab 5 Freddy, un graffeur reconnu, de rapper ce titre. Comme, il n'arrive pas à le faire en français, il s'adresse à Ann Boyle qui parle cette langue et aime chanter. Ainsi naît le single « Change The Beat » (1982). Il présente une face A en anglais interprétée par Fab 5 Freddy et une face B en français

1. Olivier Cachin, *L'Offensive rap*, Gallimard, 2001.

rappée par Ann Boyle, devenue B-Side pour l’occasion. Mais ce nom artistique est pour le plus révélateur de cette première expérience de rap en français. La face B (B-Side en anglais) d’un single, souvent secondaire, contient l’instrumentale de la chanson principale qui se trouve sur la face A. Ainsi, le rôle de B-Side est souvent considéré comme subalterne ou signalé de façon rapide et anecdotique. Pourtant « c’est cette face B qui restera dans les mémoires, car plus courte, mieux formatée pour les radios, et surtout car elle possède la fameuse phrase passée au vocodeur “*Ahhh! This stuff is really fresh!*”¹ » qui fera par la suite de ce titre l’un des morceaux les plus samplés de l’histoire de la musique².



Bien que le morceau soit pratiquement passé inaperçu en France, il est un succès aux États-Unis, écoulé à des centaines de milliers de ventes. B-Side « [se] trouve là par hasard³ ». Elle est étudiante en art et n’a aucune intention de devenir rappeuse. Mais son disque

1. Bernard Zekri cité par Vincent Piolet, *Regarde ta jeuneuse dans les yeux. Naissance du hip-hop français, 1980-1990*, Le mot et le reste, 2015, p. 36.

2. Le premier à le faire fut Herbie Hancock pour le tube planétaire « Rockit » (1983). On comptera ensuite 2 150 chansons contenant le sample scratché de ce titre.

3. Entretien de l’auteure avec Ann Boyle, novembre 2019.

figure à côté de grands noms de la pop de l'époque, et de plus, il « était vendu en tant que disque de B-Side!¹ ».

En 1982, le hip-hop n'est pas encore d'actualité en France. Les jeunes s'adonnent au smurf deux années plus tard seulement, et notamment grâce au succès de l'émission H.I.P. H.O.P. sur TF1. C'est pourquoi on ne remarque pas ce titre, à l'exception du refrain, « *change the beat* », qui répété sous les vocalises d'une femme, se prête pour certains auditeurs à une interprétation obscène en français. La chanson est alors rééditée en cette langue sous le nom « Une sale histoire », mais B-Side n'est pas directement créditée sur la version française, si ce n'est sous son vrai nom pour sa participation dans la production de la pochette. Les artistes de ce disque, avec ceux des quatre autres produits par le même label, participent ensuite au New York City Rap Tour à la fin de l'année 1982, qui est la première tournée mondiale du hip-hop et l'acte fondateur de ce mouvement dans le pays. Après la couverture médiatique de cet événement, une nouvelle génération de jeunes a pour mission de « créer le hip-hop français² ».

« Une sale histoire », présentée comme la « *female version* » de « Change The Beat », est écrite par Bernard Zekri. Elle raconte les prouesses d'un détective privé dont les qualités sont vantées par le flow de B-Side. Il compose ensuite d'autres titres pour la rappeuse qui, sur un ton comique, la placent à la merci d'un homme, comme dans le titre « What I Like » (1982) avec le groupe Tribe II, dont le rappeur est un ami d'Afrika Bambaataa. Dans un jeu de séduction et de jalousie, on peut entendre le rappeur dire à B-Side « cette fois c'est trop, j'te tape ! », lorsqu'elle confie vouloir « dormir avec Chirac ! ». Dans « Odéon » (1983), la posture de B-Side est pourtant différente. Elle joue le rôle d'une fille qui dit « non » à plusieurs reprises aux avances insistantes et misogynes d'un homme, interprétées par le chanteur Bernard Flower : « Non ! J'ai dit non/Je descends à Odéon », dit le refrain avec l'accent américain de B-Side.

1. Cité par Vincent Piolet, *op. cit.*, p. 38.

2. *Ibid.*, p. 41.



La rappeuse continue sa collaboration avec le label Celluloïd, mais avec des titres moins humoristiques comme ceux de son album *Cairo Nights* (1985), sur lequel figure « Change The Beat » également. « Pour moi, il n’y a jamais eu de message sur les femmes d’une façon ou d’une autre », explique Ann Boyle quant à cette image de la femme véhiculée dans ces textes, « il n’y a pas eu non plus de changement soudain dans mon expérience en tant que femme. Il s’agissait toujours des histoires¹ ». Ainsi, elle raconte l’histoire de la « fêtarde » qu’elle est sur « Ce que j’aime » sur son album *Cairo Nights*. Ces titres, qu’elle interprète toujours en français, sont également écrits par Bernard Zekri. « J’aime la langue française pour chanter » – poursuit-elle – « mais j’aime aussi les histoires que Bernard a écrites et qu’il a pu raconter à tous, les personnages féminins qu’il a créés, ainsi que leur pouvoir ou leur impuissance par rapport aux hommes ».

À l’époque, B-Side est une jeune femme timide. Elle a du mal à adopter le personnage puissant proposé par Bernard Zekri, et elle se sent pour le peu manipulée, car non seulement il est son producteur mais aussi son petit ami². « Il m’a poussée plus tard sur certains morceaux à être plus expressive avec mon chant. Je pensais que

1. Entretien de l’auteure.

2. Selon Bernard Zekri dans Bernard Zekri et Michel-Antoine Burnier, *Le Plein-emploi de soi-même*, Kero, 2013.

Karakos [Jean, producteur également] et Bernard me poussaient dans un genre pop en tant qu'interprète et nous avons donc eu du mal avec ça » – raconte la même Ann Boyle à ce propos. Le succès inattendu aux États-Unis de ses morceaux « a condamné B-Side », car elle « ne savai[t] vraiment pas ce que [elle] voulais[t] ni qui [elle était] lorsque l'enregistrement et le marketing ont commencé à devenir sérieux »¹. Par ailleurs, Bernard Zekri veut faire d'elle une star de la pop et influencer son style esthétique, chose qui ne lui plaît pas et qui achève leur aventure artistique.

1. Entretien de l'auteure.

ELLES SONT LÀ, MAIS ON NE LES VOIT PAS ...



L'invisibilisation¹ de B-Side dans l'histoire du rap, est révélatrice de ce que Sophie Bramly, manager et figure pionnière essentielle de la scène hip-hop française, dit à propos de l'histoire de ce mouvement: elle est racontée exclusivement par des hommes, selon un regard masculin. De ses propres mots, « les femmes ont toujours été là, mais c'est comme si on ne les voyait pas² ». C'est à partir d'une anecdote lue dans la récente biographie de NTM³ qu'elle peut confirmer cela. En racontant un moment tendu d'un concert de Banlieues Bleues, au début des années quatre-vingt-dix, qui a tourné à la violence, JoeyStarr affirme qu'heureusement « il n'y avait que des hommes ». Pourtant la même Sophie Bramly est présente, en compagnie d'une autre pionnière indispensable, Laurence Touitou. Il y a de plus d'autres femmes, même si le public est à dominante masculine. À ce propos, un article de *Rock&Folk*⁴ de 1990 consacré à la scène rap locale, montre que des filles sont bien là dès le début du mouvement. Une série de photographies laisse voir un nombre identique de filles et de garçons parmi les artistes et les amateurs de rap. De plus, l'article parle d'eux et

1. Ce concept sociologique exprime le fait de rendre invisible une catégorie de personnes, des communautés ou des populations entières, par des questions raciales, de classe sociale, sexuelles ou d'orientation sexuelle. Cet effacement a en général un caractère idéologique.

2. Entretien de l'auteure avec Sophie Bramly, le 4 décembre 2019.

3. JoeyStarr et Kool Shen, *Suprême NTM*, Michel Lafon, 2019.

4. Par Phil Ox, « Faces de rap! », *Rock&Folk*, n° 277, août-septembre 1990.

d'elles sans faire de distinction, comme des « *b-boys* » et des « *fly-girls* », des « *homeboys* » et des « *homegirls* » ou des « gamins » et des « gamines » qui se rendent aux ateliers de rap et de DJ.

LES ZULU QUEENS ET L'AVENTURE H.I.P. H.O.P.

Laurence Touitou et Sophie Bramly jouent un rôle crucial dans le développement du hip-hop au sein de la culture populaire française. Avec une troisième, Marie-France Brière, elles sont les instigatrices de l'émission H.I.P. H.O.P. (1984) animée par DJ Sidney tous les dimanches après-midi sur TF1 pendant un an. Celle-ci est la première émission, au monde, portant sur les disciplines hip-hop et inscrit pour la première fois un Noir comme présentateur à la télévision française. Âgées d'à peine vingt et un ans, Sophie et Laurence se rencontrent peu de temps avant d'arriver à New York en 1981. L'une y va « sans raison particulière, sans objectif précis¹ » et l'autre pour le loisir après avoir obtenu son diplôme d'architecte. Là-bas, elles font la connaissance de Bernard Zekri et du groupe d'artistes qui gravitent autour de lui. La découverte du hip-hop bouscule leur vie et leur avenir. Photographe pour *Gala* et *Paris Match* notamment et « enfant gâtée qui voulait voir du nouveau », selon ses propres dires, Sophie Bramly s'ennuie professionnellement jusqu'au jour où elle découvre le monde du hip-hop qui commence « à investir des lieux branchés de New York ». Elle immortalise « avec tendresse, amitié et fascination »² ce mouvement en prenant des photos pendant quatre ans, à une époque où photographier le hip-hop n'intéresse personne, « ni aux États-Unis, ni en Europe!³ ». « Ce que je faisais – et trois ou quatre photographes avec moi – validait leur existence, leurs idées, leur travail dans un monde qui s'obstinait à effacer toutes les traces

1. Sophie Bramly, *Un matin, j'étais féministe*, Calmann-Lévy, 2019, p. 127.

2. *Ibid.*

3. Cité par Vincent Piolet, *op. cit.*, p. 46. Ces photographies sont réunies dans le catalogue *1981 &+*, publié à quelques exemplaires par la société Red Bull au moment de leur exposition le 12 mai 2011.

de leur présence¹ », affirme-t-elle. Certaines de ces photos sont ensuite vendues en Europe au milieu des années quatre-vingt, lorsque le hip-hop commence à percer sur le vieux continent. Elle facilite ainsi l'accès à cette culture et une meilleure compréhension de ce mouvement.

Parmi les connaissances de l'époque, Laurence et Sophie rencontrent Afrika Bambaataa qui, au moment même de créer la Zulu Nation en France – dont la gestion culturelle sera ensuite assurée par la compagne de Sidney –, les intronise "Zulu Queens". Sophie Bramly devient Afrika Loukoum (parce que d'origine tunisienne) et Laurence Toutilou, Lolo Funk². L'autre rencontre importante est celle avec Sidney et les artistes qu'il fédère lors de l'émission sur les musiques noires qu'il anime tous les soirs sur Radio 7. Laurence le présente ensuite à Sophie. Ce que Sidney appelle à la radio de « l'electro funk » ou du « scratch » est en vrai du hip-hop³. Laurence Toutilou le met sur la bonne piste en appelant un soir à la radio et en lui proposant ensuite de lui amener Afrika Bambaataa pour qu'il parle de la culture hip-hop. Sophie Bramly, quant à elle très attachée à la scène américaine, lui ramène des nouveautés musicales. Mais, à sa surprise, il les a déjà, de même qu'il est au courant de la mode vestimentaire des *b-boys* et des nouveaux pas de danse, il suit de près cette culture, à une époque où Internet n'existe pas encore.

« Le jour où j'ai annoncé à la radio qu'on allait faire venir Futura 2000, ça a pété les plombs. J'avais dit qu'il dédicacerait des tee-shirts blancs. Ce soir-là, dehors, plus de trois cents personnes, les gardiens de la sécurité débordés. Marie-France Brière [programmatrice de télévision] est venue me voir, il y avait un monde fou, on dansait dans le hall, elle s'est dit: "Il y a quelque chose à faire avec ça". Elle démarrait dans la programmation à TF1, elle m'a proposé d'écrire

1. *Un matin...*, *op. cit.*, p. 132.

2. Voir à ce propos, « Les débuts du hip-hop racontés par deux Zulu Queens », propos recueillis par Odile de Plas, *Télérama*, le 23 août 2013.

3. Sydney dans José-Louis Bocquet & Philippe Pierre-Adolphe, *Rap ta France. Les rappeurs français prennent la parole*, Flammarion, 1997, p. 32.

un projet... J'écris quelques trucs, puis j'appelle Laurence Toutitou, je lui en parle. Je lui propose de m'aider à monter le concept. On a appelé Sophie Bramly et avec elles deux on a concocté un truc¹ ».

Le témoignage de Sidney révèle l'importance de ces trois femmes dans la conception de ce qui va permettre aux Français et aux Françaises de découvrir le rap. « Ce fut un succès incroyable, partout on ne parlait que de ça. Pendant six mois, toute la France était rap », se rappelle Sophie Bramly à propos de cette émission. Mais il a fallu ces trois femmes pour que cela devienne possible et notamment Marie-France Brière, qu'au moment de présenter le projet avec Sidney et Laurence, ses collègues masculins traitent de « malade ». Ils ne voient aucun intérêt dans cette musique qui consiste à rayer des disques et que certains voient déjà comme appartenant au passé². Ils trouvent de plus importun de proposer un animateur noir. La réponse est implacable, face à un tel mépris de sexe, de classe et de race: « Écoutez, vous m'avez nommée comme directrice artistique des variétés, c'est ma première émission. Soit cette émission se fait, soit je rends les clés du bureau³ ». Aucun moyen n'est alors fourni par TF1, la direction ne croyant toujours pas au projet. Il s'agit alors de trouver ces moyens dans la rue, d'où vient le hip-hop, en sollicitant tous les artistes connus de Sidney, comme le graffeur Futura 2000, les danseurs de Paris City Breakers ou les artistes de NTM qui, eux aussi, sont alors danseurs. Chacun contribue comme il veut à combler les besoins de l'équipe. On doit à Sophie, la directrice artistique de l'émission, le logo et la pochette du maxi qui présentent le générique. Tous et toutes posent des phrases de rap de dernière minute pour animer l'émission. L'équipe fonctionne dans la joie et l'euphorie des jeunes de vingt ans, heureux du succès inattendu et immédiat du projet.

1. *Ibid.*, p. 48.

2. « À l'automne 1984, plus personne ne voulait en entendre parler. À Champs Disques, à la Fnac, les mecs te disaient: le rap n'existe plus », Dee Nasty dans « Faces de rap! », art. cité.

3. Cité par Sydney dans *Rap ta France...*, *op. cit.*, p. 49.

L'aventure H.I.P. H.O.P. motive Sophie – bien que plus attachée alors à la scène new-yorkaise – à lancer des initiatives en France. Elle réalise notamment une série de photographies pour les magazines *Paris Match*, *Elle*, intrigués par ce qui se passe dans les banlieues¹. Avec Laurence Touitou et Sidney, elle signe également chez Hachette Éducation un livre pédagogique sur le hip-hop avec des photographies et les consignes de quelques pas de danse². En 1987, elle conçoit depuis Londres pour la chaîne MTV, Yo! MTV Raps, devenant ainsi « la Française qui a inventé le rap à la télé³ ». Diffusée jusqu'en 1991, l'émission traite exclusivement de l'actualité mondiale du rap et est destinée à faire connaître dans le monde anglophone le rap européen émergent. En même temps, Sophie Bramly incite la création d'une émission similaire à New York bien que le geste n'est pas évident, car « la chaîne ne passait que de la musique blanche, pour un public blanc⁴ ». L'émission est animée par Fab 5 Freddy, l'interprète masculin de « Change The Beat », et connaît le plus gros audimat de la chaîne. Ayant été derrière l'idée, le concept et même le nom de ces émissions, elle se voit supprimer la sienne, car celle de New York finit par mieux marcher : « Je leur avais tout donné [...], ils m'ont enclueé. Pourtant, il y avait une vraie scène qui naissait dans toute l'Europe et qui avait vraiment besoin de l'émission, c'était à peu près la seule fenêtre [...]. Et tout d'un coup, plus rien. On n'en parlait plus et on recommençait à bouffer de l'américain⁵ ». Auditrice pointilleuse de rap et attachée à l'innovation de l'école américaine, elle n'invite que Suprême NTM dans cette émission qui, paradoxalement, s'arrête au moment où le rap français commence à exister.

Si elle n'a pas embrassé ce dernier comme elle a embrassé le rap américain, elle reste pour autant avec Laurence Touitou

1. *Un matin...*, *op. cit.*, p. 56.

2. Sidney, Sophie Bramly, Olivier Carrié, Laurence Touitou, *Hip-Hop history*, Hachette Éducation, 1984.

3. Dans « Faces de rap! », art. cité.

4. *Un matin...*, *op. cit.*, p. 133.

5. Sophie Bramly dans *Rap ta France...*, *op. cit.*, p. 87.

la pionnière des pionnières. Toutes les deux vont, par la suite, occuper des postes importants au sein des maisons de disques qui signent du rap et certaines rappeuses. Sophie Bramly devient productrice de chaînes de télévision et ensuite directrice marketing des labels Remark et Barclay, puis de Poligram et d'Universal. Elle s'engage ensuite dans le féminisme avec une série de projets web, filmographiques et éditoriaux. Laurence Toutou dirige quant à elle pendant douze ans Delabel.

Si l'histoire du rap en France retient le plus souvent la portée masculine d'H.I.P. H.O.P., soit par le charisme de Sydney, soit par le nombre de participants à l'émission, Sophie Bramly se rappelle l'implication des filles également. En se replongeant récemment sur les photos de casting de l'époque, elle constate leur présence régulière. La plupart sont des danseuses (l'émission est alors présentée comme une émission de danse). À son goût toutefois les garçons paraissent flamboyants alors que les filles, plutôt discrètes et modestes, se cachent sous des vêtements très larges¹. En tout cas, cette émission est un tremplin pour de nombreux jeunes artistes, garçons et filles, issus pour la plupart de l'immigration et de familles pauvres. Surtout, elle permet une vraie médiatisation de la culture hip-hop et du rap, qui étaient jusqu'alors boudés par les maisons de disques. Si, comme le signale Karim Hammou, l'émission est ambivalente en oscillant entre « la description d'un mouvement artistique pluridisciplinaire, cohérent et durable, et celle d'une mode exotique² », on ne peut pas nier son rôle de précurseur. L'émission n'aurait pas vu le jour sans la clairvoyance, la persévérance et le travail créatif de ces trois femmes.

1. Sophie Bramly fait la même remarque à propos du début du hip-hop américain : « Il y avait quelques femmes dans cette culture balbutiante, mais rangées en deux sous-catégories, les *hoes* (putes), et les *sistas* (sœurs), celles avec qui baiser et celles à protéger. Je ne voyais pas si souvent de *hoes*, et les *sistas* se montraient en petit nombre. [...] Elles étaient de nature réservée, discrètes, à peine visibles, pleines de candeur. [...] La fougue, le besoin de séduction, la folie, l'extravagance vestimentaire étaient du côté des hommes ». *Un matin...*, *op. cit.*, p. 130 et 131.

2. Karim Hammou, *Une histoire du rap en France*, La Découverte, 2013, p. 27.

PREMIÈRES RAPPEUSES, MÊME PAS PEUR!

Quelques filles, pourtant flamboyantes elles aussi, officient à cette époque-là. À la suite des prestations des danseuses du World Champion Fantastic Four Double Dutch lors du NYC Rap Tour à la fin de l'année 1982, un groupe d'amies passionnées de musiques hip-hop décident de faire du *double dutch* à leur tour. Cette danse sportive de saut à la corde est le seul art de ce mouvement investi exclusivement par des femmes. Pascale Obolo a seize ans et dispose déjà d'une conscience féministe. Elle est sensible au fait que toutes les autres disciplines sont majoritairement pratiquées par des hommes, tout comme aux discriminations à l'égard des enfants des quartiers. Elle crée alors avec deux copines, les Dutch Force System (DFS). Les filles du NYC Rap Tour leur apprennent les techniques essentielles le temps d'une après-midi. Pour le reste, elles vont se former toutes seules à cet art qui impressionne sur scène. L'une d'elles, Ruth, connue par ses performances de *breakeuse*, est la première fille à arriver en finale à l'émission H.I.P. H.O.P.. Après quelques tournées en clubs nocturnes, le groupe se dissout, mais en 1988, Pascale fait une rencontre déterminante. Le danseur et chorégraphe parisien Thony Maskot souhaite créer un groupe de danseuses et y inclure du *double dutch*. Les Ladies Night voient le jour à ce moment-là.

En plus d'être le premier groupe français à investir cette discipline, Les Ladies Night est le premier à s'engager dans la féminisation du hip-hop. Composé initialement de filles (entre dix et quinze) mais toujours avec un noyau dur de cinq (Pascale, Dallande, Naomie, Claudine et Alexandra), le groupe convainc de la subversion qu'il y a à assumer une féminité sexy. Elles refusent d'aller sur le terrain des hommes et montent sur scène avec des tenues courtes et près du corps sans avoir peur des saillies misogynes. Elles se positionnent ainsi à contre-courant d'autres artistes féminines de l'époque qui sont, soit des « faire-valoir¹ » décoratifs dans de groupes masculins, soit cachées sous un look de garçons, par peur de se faire

1. Naomie dans « Quand les nanas rappent », propos recueillis par Anne-Marie Granger et Marie-Annick Vigan, *Cahiers du féminisme*, n° 58, automne 1991.

insulter. « On a été les premières à proposer ça sans peur de se faire traiter de “putes” et de “salopes”¹ », se rappelle encore Pascale Obolo, dans un milieu qui ne leur a pas rendu la tâche facile. Elles s’emparent du micro et rappent des questions essentiellement féminines: comme le drame des femmes battues, ou la condition des filles de banlieue. « Il y a très peu de femmes qui font du rap. Par conséquent, c’est normal que nous, en tant que femmes, on parle de problèmes de la femme », explique Naomie dans un entretien, lors duquel Dallande précise: « Nous, nous défendons la cause des femmes² ».

Pour cette génération de filles banlieusardes, issues de l’immigration noire africaine – Pascale, par exemple, est née au Cameroun et a grandi à Maisons-Alfort – et pour la plupart pauvres, le hip-hop et le rap leur permettent de s’émanciper par la culture. « Le rap était pour moi une forme d’émancipation et de liberté » – affirme Pascale Obolo – « Ça nous permettait de devenir visibles quand on était invisibilisées. Ça nous permettait d’exister. Pour nous, c’était une évidence de l’embrasser »³. Comme beaucoup de jeunes gens dans leur situation, elles n’ont pas les moyens de s’inscrire au conservatoire. Les espaces ouverts sont les lieux de rendez-vous pour apprendre des pas de danse ou faire de la musique. Elles s’entraînent dur et de façon professionnelle dans des endroits qui deviennent les lieux mythiques du début du hip-hop (les Halles, le Trocadéro ou le parvis de la gare Montparnasse). Mais au fil du temps, le groupe n’a pas survécu car l’activité est incompatible avec un emploi à temps plein. Entre-temps, Pascale commence ses études de cinéma à l’Université Paris 8 et rejoint les artistes réunis autour du professeur Georges Lapassade qui lance un projet de recherche sur le hip-hop. Elles obtiennent à l’occasion une salle d’entraînement au sein de cette institution⁴.

1. Entretien de l’auteure avec Pascale Obolo, le 3 décembre 2019.

2. Dans « Quand les nanas... », art. cité.

3. Entretien avec l’auteure.

4. Pascal Tessaud, série web documentaire, *Paris 8, la fac hip-hop*, épisode: « Ladie’s Nigth », Arte, 2017. [En ligne].

Avec des shows exigeants aux mouvements maîtrisés, les Ladies Night collaborent avec un nombre important d'artistes de leur génération lors des concerts ou des clips à la télévision (Yannick Noah, Axel Bauer, entre autres). Elles participent à des concerts de renom dans toute la France (comme celui de SOS Racisme) et font les premières parties des stars internationales dans les salles les plus renommées de l'Hexagone. On peut citer celui au New Morning, en 1990, de Queen Latifah, laquelle se réclame féministe et soutient, de plus, la cause queer et LGBT. À l'occasion, la prestigieuse rappeuse les appelle ses « *frenchy sisters*¹ ». Les Ladies Night n'ont pourtant pas pu enregistrer de disque. Les filles refusent même des propositions alléchantes des majors. Pour Pascale Obolo, ces maisons ne cherchent que de « girls bands » et non pas une proposition rap authentique. La plupart de filles ont peur du formatage (au niveau des textes et de l'affichage du corps) que cela peut représenter. Mais sur ce point, elles ne sont pas toutes d'accord et cela contribue, en 2000, à la dissolution du groupe constitué par des filles à forts caractères.

Les Ladies Night laissent une trace pérenne dans la culture hexagonale. En 1990, les filles créent, à Créteil, la Fédération Française de Double Dutch – première dans ce genre – au sein de laquelle Claudine Vigouroux travaille toujours comme entraîneuse. Elles affichent ainsi l'image d'une féminité forte qui revendique une même égalité dans un milieu dominé par des hommes. À ce propos, l'emblématique revue féministe de la gauche radicale, les *Cahiers du féminisme*, leur consacre un article où l'on regrette que malgré un rap « conscient » sur la cause de femmes, le public majoritairement masculin regarde plutôt leurs corps sans écouter les paroles. Claudine et Alexandra figurent également sur la revue *Actuel*² dans un article sur les filles de banlieue qui se remarquent. Un autre numéro de la revue parle d'elles comme faisant « un rap féministe, venu d'une banlieue où toutes les femmes ne sont pas

1. Sté Strausz et Antoine Dole, *Fly Girls. Histoire(s) du hip-hop féminin en France*, Au Diable Vauvert, 2010, p. 20.

2. « Les banlieues savent aussi sourire », *Actuel*, n° 5 (quatrième série), mai 1991.

aux pieds de leur seigneur¹ ». Ces publications rendent compte de la cassure introduite par ce groupe sur l'image unisexe dans le rap. Les Ladies Night ont ainsi bâti le chemin, pour toutes les autres rappeuses qui vont s'ensuivre. Elles ont rendu plus actives les filles dans le mouvement car « avant, celles qui venaient aux concerts, c'était pour accompagner leurs mecs. Elles les attendaient en tendant leur manteau...² ».

Pour Pascale Obolo, cette affirmation des femmes est possible grâce à une forte sororité (mais aussi à une solidarité plus large propre aux quartiers populaires qui caractérise les débuts du hip-hop) les reliant entre elles. Une fois le groupe dissous, Pascale ne souhaite pas continuer en solo. Pour elle, faire partie de ce collectif est une forme de militantisme. Chacune des filles suit alors des chemins différents : Naomie est installée en Angleterre, Alexandra vit au Cameroun. Seule Dallande Gomis a tenté sans grand succès de poursuivre dans la musique. Aujourd'hui, Pascale réalise des films et du commissariat pour des expositions où notamment elle met en avant des femmes artistes et plus particulièrement les femmes racisées³. « La première génération du hip-hop est la génération sacrifiée. C'est celle qui a construit, mais au moment de ramasser les fruits elle n'a rien eu⁴ », affirme-t-elle par rapport à la façon dont les disciplines hip-hop ont été récupérées par l'industrie culturelle, alors qu'à l'époque des Ladies Night, elles sont des pratiques méprisées par la culture conventionnelle.

Entre-temps, à la même époque, le premier groupe de rappeuses voit le jour. Le MICE44 est une association de quarante-quatre personnes, créée en 1985, œuvrant à la prévention du sida par la culture. Six filles sont au cœur du projet : les sœurs Traoré (Alima, Faïza et Mariam) et trois de leurs amies (Mariah, Ève et Michelle). Rapidement, elles s'engagent dans le rap sous le nom Les Mice.

1. « Paris, Rap attitude », *Actuel*, n° 131, mai 1990.

2. Pascale dans « Quand les nanas... », art. cité.

3. Elle est notamment engagée dans l'association Décoloniser les arts, auprès de la politologue et militante féministe Françoise Vergès.

4. Entretien avec l'auteure.

Dès 1986, le groupe assure ses premières scènes à Châtenay-Malabry, avec les formations féminines Les Coquines (funk) et les Unix (soul). On leur confie plus tard les premières parties de concerts emblématiques, comme celui d’Afrika Bambaataa au Palace, De La Soul à l’Élysée Montmartre et notamment celle de Queen Latifah au New Morning en 1990, en compagnie d’autres pionnières, comme les Ladies Night.

Proches de Mathias-Squat (futur Rockin’ Squat) et de son frère Vincent Cassel, puis de Didier (futur JoeyStarr), les sœurs Traoré sont des habituées des Bains-Douches, de la Grange-aux-Belles ou de la boîte Le Globo, des lieux emblématiques qui voient naître le hip-hop. La clique est photographiée par *Glamour*¹ qui souhaite rendre compte de la nouvelle jeunesse métissée et de leur style *b-boys* et *fly-girls*. Les Mice représentent bien ce métissage au féminin, car elles sont trois filles noires et trois blanches – et « ça marquait² », se souvient Mariam Traoré.

Filles de la scène, elles n’ont pas enregistré de disque. Mais elles se sont fait connaître par un rap contestataire, une chorégraphie travaillée et des tenues féminines. Elles se produisent encore en concert le 17 juin 1990 à Dunois aux côtés d’autres pionniers du hip-hop hexagonal : Rockin’ Squat, Lionel D & Dee Nasty et les Little MC. Puis le groupe se sépare en 1991. Managées par Mariam, Alima et Faïza deviennent les Subaru, qui se produisent sur plusieurs scènes locales. Alima, auteure des textes au sein des Mice, continue à écrire et compose, par exemple, les textes du spectacle musical *Angel Box*³. Mais c’est surtout Mariam qui reste reliée au hip-hop hexagonal. Elle fonde, avec le manager Texaco, Wicked, première entreprise de street marketing qui permet de structurer le hip-hop français par le financement de grandes marques. « Ensemble, on avait remarqué qu’il n’y a pas

1. « Les fiancées du rap », par Girock et Sabine Cassel, *Glamour*, n° 1, mars 1988. À noter que Sabine Cassel est la mère de Mathias et Vincent.

2. Cité par Vincent Piolet, *Regarde...*, *op. cit.*, p. 199.

3. Mis en scène par Xavier Durringer, avec Sully B et DJ Serk. Voir *Fly Girls*, *op. cit.*, p. 29.

de structures pour accompagner les artistes en termes de management, booking et promotion spécialisée, de terrain, sans parler encore de street marketing¹ », se rappelle Texaco par rapport à cette entreprise que Mariam, surtout, fait fonctionner à ses débuts.

1. « L'activisme derrière les slogans », interview de Texaco, *Abcdr du Son*, le 28 mars 2016.

PIONNIÈRES PREMIÈRE GÉNÉRATION



En 1990 naît officiellement le rap français. La parution de la première compilation, *Rapattitude!*, marque sa sortie de l'underground. Elle regroupe les meilleurs artistes du moment, comme notamment Suprême NTM, Assassin, Dee Nasty et Tonton David, de même qu'une fille: Saliha. Une deuxième rappeuse sera également présente dans la deuxième compilation (1991): B-Love.

SALIHA, LA BEURETTE

Née en 1970, Saliha Saïdani a quatorze ans lorsqu'elle quitte la maison de son père dans les Yvelines pour s'installer chez sa mère à Bagneux. Elle découvre le rap grâce à l'émission H.I.P. H.O.P., puis un ami l'introduit dans ce micromonde qui a l'habitude de se réunir dans une maison de quartier. Ils créent ensuite la crew New Generation MC, un groupe clé pour la consolidation du rap français. Saliha est la seule fille et, paradoxalement, le seul membre signé plus tard chez une major du disque. En 1987, elle ne fréquente plus l'école mais se rend tous les vendredis soir Chez Roger (au local Le Globo), une boîte funk du x^e arrondissement parisien animée par DJ Dee Nasty et dont la programmation est organisée par la rédaction du magazine *Actuel*. Ce lieu fait vivre le hip-hop comme relais du terrain vague de La Chapelle qui doit muter à cause du froid. Le Globo comme d'autres « lieux de danse

alternatifs¹ » permettent aux passionnés du hip-hop de se rencontrer et favorisent surtout leur implication dans un vrai mouvement, tout aussi artistique que revendicatif. Mais ces lieux, comme souvent tous ceux liés à des genres musicaux alternatifs, sont peu fréquentés par des femmes :

« Si les femmes sont habituellement nombreuses dans les pratiques de danse et de chant, elles le sont pourtant peu dans les lieux de danse où émerge une sélection spécifiquement rap. Leur liberté de mouvement est en effet moindre, tout particulièrement lorsqu'il s'agit de rejoindre ces lieux à la réputation parfois mauvaise dans lesquels les bagarres sont fréquentes² ».

Saliha est l'une des rares filles à traîner dans ce type de lieux³ où on danse et on freestyle toute la nuit. Désireuse depuis le début de prendre le micro, elle franchit le pas de spectatrice à actrice : « J'ai fait ma première scène Chez Roger parce qu'il y avait un concours [...] On avait constaté qu'il n'y avait pas de filles⁴ ». Pour l'occasion, elle écrit un texte sur le mouvement hip-hop avec un membre de son crew. Ils doivent freestyler ensemble, mais celui-ci se désiste de peur de se faire balancer des chaises ou de se faire insulter, comme c'est d'usage parmi ce public farouche lorsqu'on n'assume pas sur scène. Pour lui, c'est impossible de bien faire aux côtés d'une fille. Saliha monte alors toute seule, devenant ainsi la première fille à se produire en solo dans cette salle mythique.

Cette anecdote marque un tournant dans l'histoire du rap français. Saliha démonte les contraintes qui excluent les femmes des clubs nocturnes, en même temps que l'idée reçue selon laquelle les femmes seraient de meilleures danseuses que rappeuses. Elle devient ainsi la première rappeuse à se produire seule face à un

1. Karim Hammou, *op. cit.*, p. 59.

2. *Ibid.*, p. 60.

3. Quelques années plus tôt, en 1982, il y eut Natasha, parmi les DJ et rappeurs des *open mic* du Bataclan. Mais elle rappaît en anglais et elle n'écrivait pas ses propres textes.

4. Saliha dans *Rap ta France*, *op. cit.*, p. 90.

public souvent hostile aux artistes féminines. La musique « [lui] a permis de réfléchir, de [s]’exprimer et d’agir sur [s]a vie¹ ». C’est pour cette raison qu’elle arrête son CAP secrétariat, « la perspective de devenir secrétaire [la] fais[ait] mourir d’ennui² » et nourrit alors l’espoir de pouvoir vivre de la musique. Active sur la scène de l’époque, elle fait, comme ses contemporaines, la première partie du concert de Queen Latifah en 1990.

Par l’intermédiaire de Roger RMC, leader des New Generation MC, elle apparaît sur *Rapattitude!* (1990). Saliha est la seule fille présente sur cette compilation prestigieuse, tout comme la première rappeuse à être enregistrée et gravée sur CD. « Une fille rappeuse, ça faisait un peu rire³ », se rappelle la même Saliha, mais tout de suite la maquette de son titre « Enfants du ghetto » plaît à Benny Malapa, le producteur du disque. L’album a un succès considérable, dans la mesure où le rap est une musique peu connue à l’époque en France. Il atteint les 80 000 ventes entre CD et cassettes. Puis devient disque d’or grâce au tube de Tonton David, « Peuples du monde », dont le clip est réalisé par Mathieu Kassovitz.

Derrière l’aventure de cette compilation se cache également une femme qui joue alors un rôle indispensable. Lorsque Benny Malapa parcourt les rues du Paris nocturne pour tourner un documentaire sur les musiques noires d’expression française, sa femme Cathy le met en contact avec Madj, animateur de Fusion dissidente sur Radio Beur. Cette émission diffuse notamment du rock alternatif français mais également « des musiques urbaines » comme le rap. Benny s’intéresse alors aux scènes rap de la capitale et filme, entre autres, Les Mice qu’on peut apprécier sur son documentaire *Paris Black Nigth* (1990). Après plusieurs rencontres et l’organisation de sound systems, il décide de faire une compilation, non pas de l’ensemble de musiques noires, comme il a initialement prévu, mais exclusivement de hip-hop. Avec Cathy, Madj et Christian

1. Saliha dans « Black, Beur ou métisses, les rappeuses ont les pieds sur terre », Le cahier « Femmes », *Marie-Claire*, n° 464, avril 1991.

2. *Ibid.*

3. Saliha dans *Rap ta France*, *op. cit.*, p. 119.

(coprésentateur de Fusion dissidente), il fonde l'association Labelle Noire afin de produire le disque. Cathy s'occupe principalement de la coordination et de l'administration du label qui est ensuite distribué par Delabel (Virgin). Par ailleurs, le logo représente une femme noire dansant le twerk (les fesses en arrière et remontées). Il s'agit d'un clin d'œil fait aux femmes qui investissent le hip-hop, car c'est la façon dont les rappeuses américaines dansent déjà à l'époque.

Rapattitude! professionnalise le monde rap. Les maisons de disques signent ensuite un par un la plupart de ces artistes dont la même Saliha. Elle fait une tournée passant par une vingtaine de villes avec, entre autres, Suprême NTM, Assassin, IAM (qui apparaît sur le deuxième volume de la compilation) et Tonton David. C'est aussi pour Saliha le premier contact professionnel avec le public. Outre la satisfaction de la scène, elle connaît aussi le mépris misogyne : « Quand tu es une fille sur scène, le public a plus d'idées préconçues, de préjugés [...] Tu as intérêt à te battre deux fois plus, à ne pas t'endormir sur scène¹ ». Lors d'un concert, un gars du public lui lance : « Pourquoi tu rappes ? t'es une meuf ! Va faire ta vaisselle... ». Elle le remet à sa place par ces mots : « C'est avec des gens comme toi qu'on n'avance pas, on est des femmes, on vous met au monde ». Le public finit par repousser l'agresseur à l'arrière de la salle et elle peut poursuivre son spectacle. La spécificité artistique² d'être rappeur, Saliha la vit du point de vue des femmes. Ce n'est pas pareil d'être rappeur ou rappeuse, d'être perçu comme tel ou comme telle. Saliha définit ainsi ce qui se présente comme des exigences supplémentaires, où l'artiste est toujours contrainte de se justifier de sa tenue ou de son look :

« Pour faire du rap en étant une femme, il ne faut pas avoir peur de te faire casser. Mais moi, je ne suis jamais allée sur scène pour aguicher, la bitch sur scène, ça ne m'est jamais arrivé... Tu peux être féminine, tu n'es pas non plus un mec, faut pas non plus que tu arrives "Ouais la caillera, ça va les scarla...". J'arrive en petit

1. Saliha dans *Rap ta France*, *op. cit.*, p. 126.

2. Karim Hammou, *op. cit.*, p. 42.

treillis tranquille, un petit haut un peu sexy, je me maquille. Il faut que ta part de féminité ressorte, mais pas “Regarde-moi, je suis là, je suis bonne”. Il faut une authenticité. Tu as quelque chose à dire. Pas de strass¹ ».

Un rap beur

Saliha propose pour *Rapattitude!* un titre osé. Tandis que les futurs boss du rap insistent sur l'esthétique de ce nouveau genre musical (« Je rap » de Suprême NTM ou « La formule secrète » d'Assassin), « Enfants du ghetto » est le seul titre de l'album à aborder une question de société. Il est par ailleurs célébré par un article de presse qui parle de l'ensemble du disque: « Mais c'est la fouguese Saliha, fille de rebeu et d'Italienne, qui enlèverait le morceau avec son hymne contagieux² ». Le terme de « ghetto », qui est ensuite largement exploité par le rap francophone pour représenter les banlieues³, apparaît par la première fois dans ce titre. Avant celui-ci, les rappeurs parlent plutôt de « quartiers » ou des « zones ». Ce morceau décrit le sentiment de ghettoïsation des jeunes issus de l'immigration, « unis par les HLM ». Il serait similaire à celui des Noirs américains, alors que les sociologues de l'époque s'efforcent de démontrer qu'il n'existe pas de ghettos en France⁴. La rappeuse parle de ces « enfants du ghetto » de façon générique à la troisième personne, pour insister sur l'universalité du sentiment :

« Enfant du ghe-tto
Fan de tem-po [...]
Au quotidien, la mort et la misère [...]

1. Saliha dans *Rap ta France*, *op. cit.*, p. 119.

2. « Faces de rap! », art. cité.

3. Voir à ce propos Bettina Ghio, « Le ghetto, territoire rhétorique du rap » in Juliet Carpenter et Christina Horvart (dir.), *Regards croisés sur la banlieue*, Peter Lang, 2015.

4. Voir notamment Hervé Vieillard Baron, *Banlieue: ghetto impossible?*, L'Aube, 1996 et Jean Donzelot, *Faire société. La politique de la ville aux États-Unis et en France*, Seuil, 2003.

Remercie le ciel de ne pas y être né
Enfant du ghetto, Bronx ou Soweto
À chacun sa maladie, mais toujours les mêmes mots ».

Saliha se désigne également comme en étant une: « Je rap mes angoisses et mes désirs/De mes amis qui n'ont pas leur place/Pourtant nous sommes l'avenir/Les enfants du ghetto ». Ce titre a ses origines dans la prise de conscience de la même rappeuse sur sa condition d'enfant d'immigrés et sur sa conviction que le rap c'est toujours du vécu¹:

« Une fois on cherchait du boulot avec mon frère, il travaillait comme vendeur, comme serveur, un peu de tout. On téléphone, mon frère donne son nom et l'employeur lui dit: "vous venez vendredi". On a trouvé ça bizarre parce qu'il fallait quelqu'un en urgence et ils nous disaient de venir que dans une semaine. Mon frère a retéléphoné, il a dit "je m'appelle Simon Hervé", et l'employeur lui a répondu: "vous venez demain matin". À ce moment-là je me suis sentie laissée-pour-compte, une exclue, une petite Beurette² ».

Le texte de Saliha est de toute évidence marqué par l'éveil de la deuxième génération issue de l'immigration maghrébine qui prend conscience dans les années quatre-vingt des discriminations qui les concernent. La cause des « Beurs » a occupé cette décennie, marquée par l'espoir dans le gouvernement de gauche de François Mitterrand. La Marche pour l'égalité et contre le racisme de 1983 est un tournant décisif et des associations comme SOS Racisme voient le jour. Pendant que les Beurs luttent pour leur intégration, on durcit la terminologie pour désigner les banlieues à la suite des différentes émeutes (« violences urbaines », « quartiers difficiles », « ghettos ») et ses habitants (« jeunes délinquants », « bande de jeunes »). Le rappeur Lionel D sort un album à la même époque³. On y trouve une sensibilité similaire pour les problèmes des Beurs et le racisme ambiant, intensifié notamment par la montée du

1. Interview de Saliha dans Desse & SBG, *Freestyle*, Massot, 1993, p. 147.

2. Saliha dans *Rap ta France...*, *op. cit.*, p. 119.

3. *Y'a pas de problème*, Squatt, 1990.