

Cybergeo : European Journal of Geography

Politique, Culture, Représentations

2012

608

« *Représenter sa ville* » : l'ancrage des identités urbaines dans le rap des Twin Cities

“Representing the city”: Urban identities in Twin Cities’ rap music

SÉVERIN GUILLARD

Résumés

Français English

Le rap est un style de musique qui prend sa source dans les quartiers noirs-américains défavorisés des villes états-uniennes. Si ce style de musique a été depuis commercialisé, diffusé et transformé, cet ancrage dans l’environnement urbain se retrouve aujourd’hui dans certaines villes comme les Twin Cities (Minneapolis / Saint Paul), à travers l’idée de « représenter » son lieu de vie. L’étude du rap dans les Twin Cities se révèle ainsi être un bon exemple pour montrer le rapport qu’une scène locale peut entretenir avec la ville dont elle provient. Les discours et les pratiques des acteurs de la scène rap de cette ville montrent en effet comment cette culture est inscrite et réadaptée à un contexte local. Les particularités des Twin Cities sont utilisées, notamment dans les paroles des chansons, et tendent ainsi à remettre en cause l’image des deux villes. Les rappeurs essaient ainsi de développer la légitimité de leur scène locale à l’échelle nationale, afin de « mettre les Twin Cities sur la carte du rap aux États-Unis ».

Rap music was born in the black marginalized neighborhoods of American cities. If this kind of music has since been commercialized, globalized, and transformed, the link to the city remains strong in places such as the Twin Cities (Minneapolis / Saint Paul), through the idea of “representing” the “hometown”. Discourses and practices of the members of the rap scene reveal how this culture takes its roots in the local context and how it is reshaped at the same time. The specificities of the Twin Cities are also used, particularly in the lyrics, to challenge

the image of the city. Thus, rappers strive to demonstrate the legitimacy of the local scene at the national level, in order to “put the Twin Cities on the map of rap in the United States”.

Entrées d'index

Mots-clés : lieu, ville, représentation, États-Unis, rap, musique

Keywords : city, representation, United States, place, rap music, music

Texte intégral

- 1 Le rap est un style de musique profondément ancré dans la ville, et notamment dans celles des États-Unis. Chaque métropole peut se vanter d'avoir eu au moins quelques rappers qui ont montré ses mérites ou, à l'inverse, décrit ses problèmes. A travers le style de musique se manifestent ainsi des représentations de la ville et de ses lieux.
- 2 Le rap est un type de musique qui a vu le jour à la fin des années 1970 dans le quartier du Bronx à New York. Il est issu du hip-hop, un mouvement comportant quatre éléments : le graffiti, le *breakdance*, le « DJing » (les techniques du disc-jockey), et le « MCing ». Le rap n'est que le pôle musical de cette culture. Il est caractérisé principalement par le travail du Maître de Cérémonie (MC), ou rappeur, qui scande son texte, en rythme sur la musique, plutôt qu'il ne le chante. Le chanteur peut être accompagné ou non d'un DJ. En trois décennies, le rap a été commercialisé, diffusé et transformé. Il s'est exporté à l'extérieur des États-Unis, où il a souvent été adapté aux enjeux locaux du pays ou du lieu où il s'est développé (Rérat, 2007).
- 3 Ce style de musique s'approprie l'espace de manière particulière. Selon Claire Dubus, « *le rap se rattache fondamentalement à la dimension de territoire, qu'il décline en lieux et en réseaux* » (2009, p. 143). Ces mécanismes se retrouvent à plusieurs échelles, et notamment à celle de la ville. Celle-ci devient alors un lieu que les artistes cherchent à « représenter ». Derrière ce terme, très présent dans le rap, se cache l'idée que les rappers doivent décrire l'endroit où ils vivent et montrer le lien qu'ils entretiennent avec cet environnement. Cela doit leur permettre d'acquérir une légitimité à parler au nom de ce lieu. Par ce processus, les rappers peuvent ainsi devenir des « cartographes alternatifs » de l'espace urbain (Forman, 2004, p. 202)
- 4 Le rapport entre le rap américain¹ et la ville est un sujet encore peu étudié au sein de la géographie française. Si l'on constate le développement d'une géographie de la musique depuis quelques années (Guiu, 2007), la plupart des chercheurs intéressés par le rap se sont penchés sur son adaptation en France (Béru, 2008 ; Lafargue de Grangeneuve, 2006, 2007), ou dans d'autres pays du monde (Buire, Simetière, 2011 ; Dubus, 2007 ; Moulard-Kouka, 2009 ; Rérat, 2007). Ainsi, à l'exception d'un article récent sur le rap à Compton (Le Moigne, 2010), l'étude de ce type de musique aux États-Unis a surtout été le fait de chercheurs de ce pays (notamment Forman, 2002). Si les géographes ne se sont pas vraiment investis dans ce domaine, on trouve cependant quelques études universitaires qui traitent de la dimension spatiale de cette musique. Il faut notamment citer les écrits de Murray Forman, qui analyse le rôle de l'espace dans le développement du hip-hop et le discours spatial des rappers. Il montre ainsi comment les rappers s'inscrivent dans leur espace local, à travers la référence aux formes spatiales urbaines que sont le « ghetto » et le « hood » (Forman, 2002). De même, Adam Krims étudie l'importance du rap dans la formation des identités, en mettant notamment l'accent sur les facteurs ethniques et géographiques (Krims, 2000).
- 5 Si certains chercheurs étatsuniens se sont intéressés à la géographie du rap dans leur

pays, on constate cependant que certaines localités sont souvent privilégiées dans les études. Le rap est généralement étudié à partir des productions artistiques qui proviennent des grands foyers de cette musique, laissant parfois de côté les régions plus périphériques. Cette tendance commence toutefois à s'inverser, avec l'apparition d'analyses plus régionales. La référence en la matière est sans doute l'ouvrage très complet dirigé par Mickey Hess, dans lequel sont regroupées des études concernant les différentes scènes des États-Unis, y compris les moins connues (Hess, 2010a, 2010b).

6 Dans cet article, je m'intéresserai principalement la manière dont le rap s'ancre dans la ville, à travers l'exemple des Twin Cities (Minneapolis / Saint Paul). Ces villes jumelles, situées dans le Midwest, sont un lieu qui reste encore secondaire pour le rap américain. Elles se trouvent en effet loin des principaux foyers de ce style de musique, qui se situent sur la côte Est, la côte Ouest, ou, depuis quelques temps, dans les villes du Sud. Ainsi, à l'échelle nationale, les Twin Cities sont encore peu représentées. Excepté quelques groupes comme Atmosphere ou Brother Ali, aucun artiste de ces deux villes ne peut prétendre à une place dans les meilleures ventes d'albums états-uniens. Pourtant, une scène rap assez dynamique s'est développée localement. On y trouve l'un des labels de rap indépendant les plus importants aux États-Unis (*Rhymesayers Entertainment*²), ainsi qu'un festival annuel, spécialisé dans ce style de musique (*Soundset*³).

7 Cet article entend ainsi examiner l'ancrage du rap dans l'espace urbain à travers l'exemple spécifique d'une ville émergente sur la carte de ce style de musique aux États-Unis, plutôt qu'à partir de ses « lieux » emblématiques. Les rappeurs locaux cherchent en effet constamment à faire référence à leur ville d'appartenance, reprenant en cela l'un des aspects caractéristiques de ce type de musique. Cependant, ils doivent alors composer avec le statut qu'ont acquis les Twin Cities dans le rap et par rapport au reste de la structure urbaine étatsunienne. La mise en scène de la ville par la scène locale permet ainsi à la fois de révéler et de remettre en cause les représentations communes associées à ce lieu. Mais les artistes des Twin Cities cherchent également à se placer par rapport aux différents courants régionaux qui existent au sein du rap américain. Le tout doit ainsi permettre à la ville d'acquérir une légitimité à l'échelle nationale en tant que « ville du rap », tout en changeant la vision de la scène locale et celle des Twin Cities auprès du reste de la population états-unienne.

L'étude du rap, l'étude d'une ville : éléments de définition et présentation de l'enquête

8 Si le rap est une pratique artistique étroitement liée à la ville, ce lien ne semble pas d'emblée évident à étudier. En effet, avant de savoir ce que les rappeurs ont à nous dire sur la ville, il faut se demander comment le géographe peut appréhender le rap et la représentation de la ville qu'il construit. L'étude du rap dans les Twin Cities est d'abord celle d'une pratique artistique, qui se manifeste à une échelle locale et agit sur les identités urbaines du lieu d'habitation des artistes. Cette scène locale est composée d'un certain nombre d'acteurs qui interagissent entre eux dans des lieux définis. C'est dans ces derniers qu'il est possible d'entrer en contact avec ceux qui font le rap des Twin Cities, afin d'enquêter sur leurs représentations de la ville.

Scène, mise en scène et identités urbaines

- 9 L'étude du rap dans les Twin Cities correspond d'abord à celle d'une « scène » locale. Si ce dernier terme est beaucoup employé lorsqu'il s'agit de traiter de la musique populaire, sa définition reste particulièrement floue, à tel point que Martin Lussieu, dans son étude de la scène punk montréalaise, préfère le distinguer de celui de « communauté musicale » (2008).
- 10 Selon Sarah Cohen, « le terme 'scène' est couramment utilisé de manière lâche par les musiciens et les fans de musique, les écrivains et les chercheurs pour se référer à un groupe de personnes qui ont quelque chose en commun, comme une activité ou un goût musical partagé⁴ » (Cohen, 1999). Le terme prend en compte non seulement le fait que des artistes puissent se produire dans un lieu donné, mais également l'idée d'une audience réceptive et de pratiques d'écoute afin que se développe une activité suffisante dans un style donné (Connell, Gibson, 2002).
- 11 Cependant, au-delà de cette définition relativement large, le mot « scène » est généralement utilisé de deux manières différentes. Il peut désigner une culture locale, produite par des ensembles de personnes qui interagissent entre elles à une échelle géographique réduite, et qui possèdent un certain nombre de traits caractéristiques. La scène est alors liée aux identités des groupes et des lieux qui s'expriment à une échelle locale. Mais ce mot peut également servir à qualifier des processus plus larges. Il existe en effet des connexions entre les différentes scènes locales, qui s'influencent entre elles. Les groupes se rendent en effet régulièrement en tournée à l'extérieur de leur ville d'origine et ils sont souvent influencés par des artistes qui peuvent provenir d'autres localités. Les différentes scènes locales se construisent ainsi en interaction les unes avec les autres, dans des processus qui peuvent intervenir à une échelle régionale, nationale, voire même internationale (Cohen, 1999).
- 12 Étudier une scène locale revient donc à se pencher à la fois sur ces deux dimensions. Il faut d'une part considérer les processus par lesquels un groupe de personnes se constitue en s'ancrant dans le local. D'autre part, il convient de se pencher sur la manière dont la scène locale se place par rapport à l'extérieur, et donc appréhender le phénomène à une échelle plus globale.
- 13 Mais le terme « scène » peut également faire écho à la question de la « mise en scène ». Il existe en effet une mise en valeur volontaire de la part des membres des scènes rap de certains de leurs traits de caractères, ce qui les conduit parfois à jouer un véritable « rôle » à la manière d'une représentation de théâtre.
- 14 Ce dernier aspect n'intervient pas uniquement dans le cadre des performances des rappeurs. Certains acteurs dans ce style de musique clament en effet que le rap s'apparente autant à un mode de vie qu'à une simple pratique artistique. Il peut donc exister parfois une véritable « *mise en scène de la vie quotidienne* » (Goffman, 1973a et 1973b) de la part de certaines personnes investies dans le rap, celles-ci cherchant en permanence à mettre en valeur certains aspects de leur personnalité dans leur apparence, leurs comportements et leurs productions culturelles.
- 15 La mise en scène des identités dans le rap passe notamment par une mise en scène de la ville. En effet, les rappeurs travaillent en permanence avec les discours dominants formulés sur leur lieu d'habitation, tant à une échelle locale que nationale. Ils agissent ainsi sur l'« identité du lieu ». Si l'identité peut être étudiée pour des individus ou des groupes, elle se retrouve également lorsqu'il s'agit de lieux. Comme l'écrit Gervais-Lambony, « *ce n'est pas seulement par effet de style que le romancier ou le voyageur décrit la ville comme être vivant, c'est bien parce que la ville est faite de et par ceux qui la vivent qu'ils finissent par faire un individu « identifiable »* » (Gervais-Lambony,

2004, p. 483). Il faut bien préciser que cette identité est avant tout une construction sociale qu'il faut chercher « *dans la relation unique qui lie les habitants et l'espace habité* » (Gervais-Lambony, 2004, p. 483). Le discours sur le lieu se prête en effet à des réécritures et des modifications constantes, notamment lorsqu'il s'agit d'étudier l'identité d'un espace aussi large que la ville. Dans le cadre du rap, celle-ci apparaît à l'intersection de deux échelles. A une échelle locale, la ville est un espace urbain que les artistes s'approprient et auquel ils s'identifient. Elle est ainsi un territoire précis, investie par les rappeurs à travers des lieux culturels déterminés et par les relations qui s'opèrent entre ces lieux. Mais, à une échelle nationale, la ville peut être considérée comme un lieu particulier. Les artistes la perçoivent comme un tout et en ont une perception propre. Ils cherchent ainsi à faire en sorte que celle-ci se rattache au territoire du rap étatsunien.

16 Ainsi, la représentation de la ville que se font les rappeurs peut être appréhendée de deux manières différentes. Elle peut d'abord être considérée comme un lieu, au sens anglais de « place ». Il s'agit alors d'un espace investi d'une dimension subjective, qui n'implique pas d'échelle particulière. « *Le lieu est celui de quelqu'un, le centre de son univers ; il est porteur de signification* » (Staszak, 2001, p. 250). Certains auteurs ont ainsi montré que, selon cette définition, le lieu par excellence est celui de la maison (au sens anglais de « home »), en tant qu'espace auquel on se sent attaché, et que l'on aménage pour son confort (Cresswell, 2004). Cette métaphore se retrouve dans le rap, où les artistes expriment régulièrement le sentiment d'appartenance qu'ils ressentent pour leur « home-town ». Ils délivrent ainsi un discours sur elle, employant un certain nombre de mécanismes pour montrer leur identification au lieu d'où ils viennent et révélant la perception qu'ils en ont.

17 Mais la ville peut également être considérée comme un lieu selon le sens donné par Bernard Debarbieux (1995, 1996). Dans ce cas, elle se rattache constamment à la question du territoire. Elle est d'une part l'un des « fragments » qui, si on les rassemble tous, aident à composer l'ensemble qu'est le territoire du rap aux États-Unis. Ce dernier est cependant plus que la somme des lieux, dans la mesure où il s'agit d'un espace géographique avec un système de valeurs qui lui est associé. Mais d'un autre côté, le lieu est aussi un « symbole » du territoire. L'ensemble des valeurs incarnées par ce dernier se retrouve au sein du lieu. Ainsi, « à la faveur de ce processus de symbolisation, les échelles se trouvent télescopées » (Debarbieux, 1996, p. 15). Le but pour les rappeurs est donc de prouver que leur ville possède tous les attributs qui peuvent permettre de la rattacher au territoire du rap américain. Cela est d'autant plus présent dans le cas des Twin Cities. La ville ne faisant qu'émerger sur le territoire du rap aux États-Unis, la scène locale doit en effet constamment montrer qu'elle possède la légitimité à se placer sur la carte du rap américain.

Cadre de l'enquête et méthodologie

18 Cette analyse sur le rap des Twin Cities est issue d'une enquête de terrain effectuée en 2010, pendant un séjour de trois mois dans les villes jumelles.

19 Avant de procéder véritablement à l'enquête, il a fallu identifier les lieux et les acteurs qui composent la scène locale. Howard Becker a suffisamment bien montré que le travail artistique n'est pas le fait d'un seul individu, mais qu'il implique la collaboration de tout un ensemble de personnes réalisant des tâches différentes (Becker, 1982). Pour cette étude, trois types d'acteurs principaux ont cependant été identifiés. J'ai choisi pour cela de reprendre la distinction effectuée par Boris Grésillon dans son travail effectué sur la création artistique à Berlin (2008). Cet auteur considère

que celle-ci est d'abord le fait de « créateurs », qui sont à l'origine des diverses productions culturelles. Mais Grésillon identifie également les « médiateurs » comme acteurs agissant dans le domaine de la culture. Il s'agit de toutes les personnes effectuant le lien entre les créateurs et les autres catégories d'acteurs. Cela regroupe notamment les directeurs de salles de concerts, de labels ou les propriétaires de magasins spécialisés. Enfin, les « récepteurs » sont les personnes qui consomment de la musique et assistent aux représentations des artistes.

20 Mais la scène rap vit également à travers des lieux particuliers. Il s'agit d'abord des lieux de production, qui sont les endroits où les groupes répètent leurs morceaux et enregistrent leurs albums. On trouve ensuite les lieux de diffusion, où la musique est distribuée auprès des consommateurs. Enfin, les lieux de représentation sont les espaces dans lesquels les artistes se produisent, qu'il s'agisse de bars, de salle de concerts ou de boîte de nuit.

21 L'enquête s'est déroulée en combinant plusieurs techniques. De l'observation a tout d'abord été effectuée dans les espaces définis auparavant, et notamment dans les lieux de représentation. Il s'agissait en effet des endroits les plus faciles à aborder en tant que chercheur encore non intégré à la scène locale. Le statut d'« observateur incognito » (Arborio, Fournier, 2005) permettrait en effet de se fondre facilement dans la foule. Des entretiens semi-directifs ont également été effectués essentiellement auprès des rappeurs, mais également auprès de certains « médiateurs ». J'ai choisi de me concentrer sur les rappeurs car ils sont les principaux vecteurs du discours produit sur la ville. En effet, les artistes sont au centre de la chaîne de coopération qui conduit à la production d'une œuvre d'art (Becker, 1982). J'ai cependant acquis également des renseignements sur la catégorie des « récepteurs » grâce à l'expérience qu'ont les artistes en tant qu'amateurs de musique ou membres du public, mais également lors des observations que j'ai pu mener durant les concerts. Enfin, j'ai mené une recherche documentaire, en étudiant à la fois les productions culturelles des artistes (morceaux, vidéos, pochettes d'albums...) et les discours formulés sur la scène locale (notamment à travers l'étude d'articles de journaux ou de sites internet).

22 Cette analyse des concepts employés et du cadre d'enquête permet ainsi de définir la scène rap des Twin Cities comme un objet géographique à part entière. En plus d'identifier les cadres et les composantes de l'objet étudié, elle met également en évidence la présence de deux dimensions dans le lien que le rap entretient à la ville. D'une part, les rappeurs cherchent à montrer une image de leur ville, en se référant à un certain nombre de spécificités locales. D'autre part, ils cherchent à trouver une place à leur scène au sein du rap à l'échelle nationale, essayant de mettre leur ville sur la carte de ce style de musique aux États-Unis. Ces deux dimensions se retrouvent dans l'ancrage de la scène rap des Twin Cities dans les villes jumelles.

Montrer sa ville et en changer l'image : l'utilisation des Twin Cities par la scène rap

23 La première dimension du rapport à la ville concerne la question de la ville et de son image. La scène rap des Twin Cities fait en effet constamment référence aux villes jumelles, reprenant ainsi à son compte le lien fort qui unit le rap et la ville depuis l'apparition de ce style de musique. Les acteurs de la scène locale cherchent ainsi à représenter leur lieu d'origine et le montrent en employant un certain nombre de

mécanismes visuels et sonores. Mais plus qu'une simple référence aux Twin Cities, les rappeurs délivrent un discours sur la ville qui révèle les représentations dominantes sur ce lieu, tout en les remettant en cause.

L'importance de l'image de la ville dans le rap américain

24 Le lien entretenu avec l'environnement urbain est particulièrement présent dans le rap, comme dans beaucoup de pratiques artistiques. Connell et Gibson évoquent en effet trois types de relations que les musiciens en général sont susceptibles d'entretenir avec leur ville. Il peut d'abord s'agir d'une association positive : les groupes revendiquent leur appartenance à la ville et possèdent une légitimité à le faire. Mais cela peut également être une assignation subie que l'on applique à l'artiste : certaines personnes extérieures (un public, des critiques) associent un chanteur à un lieu, sans que celui-ci l'ait voulu, et sans qu'il y soit particulièrement investi. Il peut même ne jamais jouer là où il habite. Enfin, la relation au lieu peut être quelque chose de négatif, dont l'artiste tient à se détacher, notamment par la recherche d'un ailleurs (Connell, Gibson, 2002).

25 Cependant, le lien que les rappeurs développent avec leur environnement n'est souvent pas du simple domaine de l'assignation. En effet, « *la ville et ses multiples espaces sont au fondement de la production culturelle du rap*⁵ » (Forman, 2002). Dès le début, le rap est en effet associé à un contexte spatial particulier. Lorsqu'elle retrace l'histoire du hip-hop Tricia Rose met ainsi l'accent sur la situation de crise dans laquelle se trouvaient les villes étatsuniennes, et notamment New York, à l'époque de l'apparition du mouvement. Celui-ci se serait ainsi développé en réaction par rapport à la violence qui déchirait alors les quartiers pauvres du Bronx (Rose, 1994).

26 De même, le rap se caractérise par un discours spatial explicite et fortement localisé, tant dans les paroles de leurs morceaux que dans la mise en scène que les rappeurs mettent en place sur scène, dans leurs vidéos ou sur les pochettes de leurs albums. Cet ancrage dans l'« extrême-local » le distingue en cela d'autres types de musique étatsuniens, comme le blues, le rap ou le R&B, où c'est avant tout la région ou la grande ville dans son ensemble qui constitue l'espace de référence (Forman, 2002).

27 Cependant, ce ne sont pas n'importe quels espaces urbains qui sont évoqués dans ce style de musique. Il s'agit essentiellement de l'« inner-city », la ville-centre, occupée en majorité par des personnes noires-américaines défavorisées. Cette association entre le rap, une population et un espace se retrouve tant chez les artistes que dans le discours médiatique dans les sciences sociales (voir notamment Rose, 1994 ; Pate, 2010). Ainsi, afin de paraître « authentique », les artistes se doivent d'évoquer principalement les espaces associés à ces catégories de population. Le discours du rap depuis ses débuts fait donc souvent référence à la forme urbaine du « ghetto » et à celle du « hood » (une abréviation de « neighborhood ») dans les paroles des chansons. Ces termes sont toutefois investis d'une connotation particulière dans le domaine du rap. C'est le cas, notamment, de celui de « ghetto » :

« Le ghetto, dans toute sa complexité et sa négativité, est toujours montré comme un espace idéalisé pour les adolescents des minorités dans le discours du rap, précisément car il est considéré comme étant plus 'réel' que les autres territoires⁶ » (Forman, 2002).

28 Ainsi, afin de paraître légitime dans le domaine du rap, les artistes cherchent à

mettre en scène leur lieu d'habitation, afin de montrer qu'il correspond à l'image que l'on se fait de ces quartiers.

Les mécanismes de représentation de la ville

29 L'expression de ce discours sur la ville passe par l'utilisation d'un certain nombre de mécanismes. Murray Forman montre bien que le rap se caractérise par l'emploi de « *références explicites à des rues particulières, des boulevards ou des quartiers, à des indicatifs téléphoniques locaux, à des codes postaux, ou à d'autres informations socio-spatiales*⁷ » (Forman, 2002, p. xviii). Ce type de références abonde dans les productions culturelles de la scène rap des Twin Cities. On peut les retrouver d'abord dans les paroles même d'un morceau. Au début d'un album, il est par exemple courant pour un rappeur de se présenter et de dire d'où il vient, montrant ainsi l'endroit auquel il appartient et qu'il cherche à représenter. Mais d'autres mécanismes peuvent être rencontrés dans le cœur des morceaux. On peut par exemple citer une chanson d'Atmosphere où l'un des rappeurs déclare :

« Indicatif local : 6-1-2, l'endroit où je suis »

« *Area code: 6-1-2, my present location* »

(Spawn, « Sound is vibration », in Atmosphere, 1997)

30 « 6-1-2 » représente ici l'indicatif téléphonique de Minneapolis. Celui de Saint-Paul est 651. Ces codes sont souvent utilisés dans les morceaux afin de se référer à l'une ou l'autre des villes. Derrière ce mécanisme, on retrouve ici l'idée de « signifier(g) ». Il s'agit d'un discours dont le sens ne peut être compris que par un certain nombre de personnes. Par ce processus, l'émetteur fait ainsi sentir au récepteur qu'il peut comprendre ce qu'il dit, ce que ne pourrait pas forcément faire une tierce personne. Pour cela, il utilise ainsi un mot qui possède une certaine signification dans le langage courant, tout en en changeant le sens dans le contexte dans lequel il l'exprime (Gates Jr, 1988). Ces mécanismes se retrouvent tout au long de l'histoire de la culture noire-américaine, et ils sont repris dans le rap (Pate, 2010). Ils permettent de renforcer l'appartenance à un groupe, en faisant sentir aux personnes extérieures qu'elles n'ont pas les références suffisantes pour le comprendre. Plusieurs niveaux d'interprétation se retrouvent donc dans une même référence à l'espace, de l'expression du lien au lieu de résidence, à l'évocation d'un groupe coupé du monde extérieur.

31 Ce type d'interprétation se rencontre également dans les mécanismes utilisés hors des morceaux. On peut citer par exemple l'utilisation de la *skyline* sur les pochettes d'albums. La *skyline* est le relief qui est dessiné par le contour des immeubles du centre-ville. Aux États-Unis, cela a ainsi été érigé en symbole de la ville. Si, pour une personne extérieure, cela évoque seulement une série de gratte-ciels indifférenciés, les habitants apprennent peu à peu à connaître chacun des bâtiments. Ils leur attribuent une valeur positive ou négative, se souviennent des moments qu'ils ont vécus près de ces tours, etc. Il est ainsi possible pour quelqu'un ayant vécu un certain temps dans une ville de reconnaître sa *skyline* d'un seul coup d'œil.

32 On retrouve ce symbole couramment dans les publicités, et les cartes postales présentent généralement la forêt d'immeubles du quartier d'affaires se détachant de l'horizon. Ce mécanisme est également présent dans le domaine du rap. On le voit notamment sur les pochettes d'album, comme celle de *The Road Less Travelled*, des Unknown Prophets, sorti en 2006 (Figure 1). Dans le fond se trouve en effet la *skyline* de Minneapolis (cf. Photo 1), mais, au premier plan, les immeubles ont été remplacés

par des enceintes et des platines. De même, la route qui mène à la ville semble déformée comme une écriture de graffiti. Ainsi, l'image de Minneapolis est ici adaptée pour correspondre aux critères du rap, par la référence à la musique à la place des immeubles, mais aussi à celle des autres arts du mouvement hip-hop, par le graffiti dont s'inspire le graphisme de cette pochette.

33 L'inscription dans le lieu peut également se voir dans l'apparence vestimentaire des membres de la scène rap. Dans les magasins de disques des deux villes sont vendus des t-shirts où sont inscrites des références aux Twin Cities. Il s'agit notamment de vêtements portant l'inscription « I ♥ Mpls ». Cette phrase fait référence au célèbre logo créé dans les années 1970 à New York pour promouvoir le tourisme dans cette ville. Son succès fut tel qu'il fut repris et adapté pour convenir aux autres grandes villes des États-Unis. Dans le cas de Minneapolis, ce type de t-shirt n'est cependant pas porté uniquement par les touristes. On voit beaucoup de personnes dans les concerts de rap, qu'ils soient rappeurs ou membres du public, porter ce type de vêtements. La promotion de la scène rap va ainsi de pair avec celle de l'image de marque de la ville.

Photo 1 : La skyline de Minneapolis de nuit, 18/03/2010 (Photo de l'auteur)

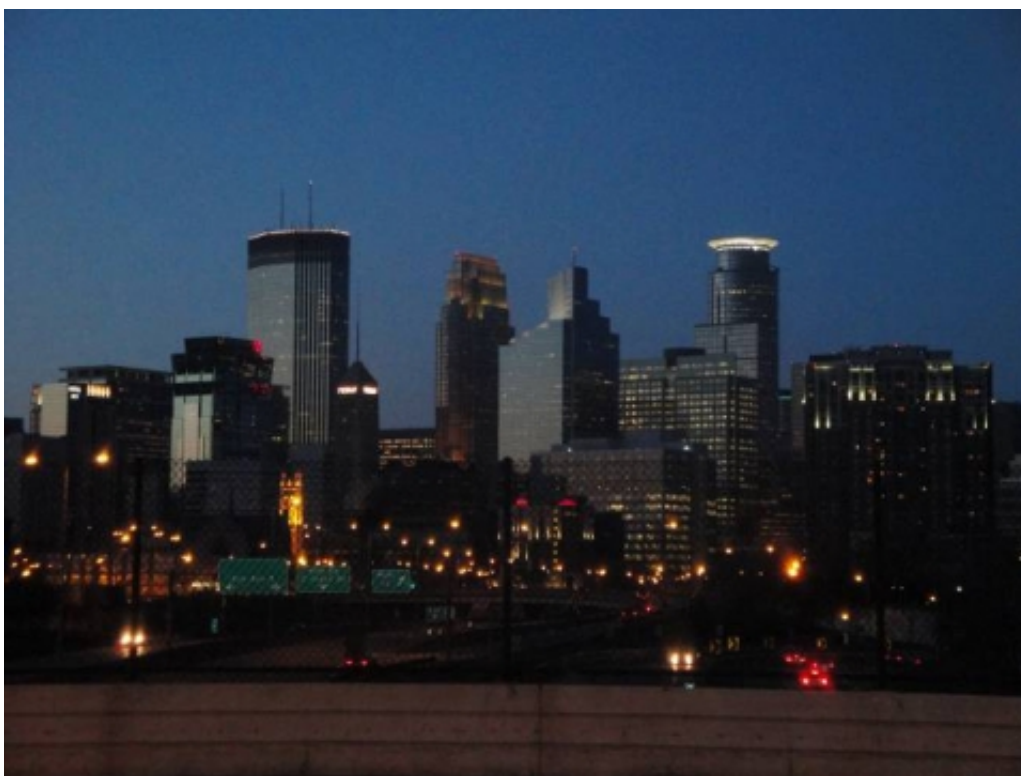


Figure 1 : Pochette d'album des Unknown Prophets, 2006



34 D'autres éléments pourraient également être évoqués. En ce qui concerne les habits, on pourrait par exemple parler des casquettes représentant les logos des équipes de base-ball. Cet ornement constitue en effet l'un des éléments principaux de la panoplie d'un amateur de rap. La plus connue est évidemment celle comportant les lettres « NY » entrelacées, en références aux Yankees, l'équipe de New York. Elle est portée parfois par les habitants des Twin Cities, à la fois comme une référence à l'équipe et pour revendiquer le lien avec les origines du hip-hop. J'ai cependant pu rencontrer un certain nombre d'artistes ou de membres du public qui portaient la casquette comportant les lettres « TC », afin de représenter leur ville. De même que pour les t-shirts, la promotion de la scène rap va avec celle des Twin Cities, à travers la référence à son équipe de baseball.

35 Ainsi, les membres de la scène rap, par la mise en scène de leur style vestimentaire, donnent à voir une représentation de l'espace dans lequel ils vivent. Les exemples donnés ici pourraient être comparés à l'étude menée par Djemila Zeneidi-Henry sur la culture punk. Pour cette chercheuse, l'utilisation que font les punks de leurs corps permet d'afficher leur appartenance à une même communauté, en même temps que de subvertir les normes établies (Zeneidi-Henry, 2006). Ici, c'est plutôt la construction par les membres de la scène rap de leur apparence qui leur permet de montrer l'inscription à la fois dans un lieu, les Twin Cities, mais également dans cet ensemble plus large qu'est le rap. Les rappeurs arrivent ainsi à promouvoir une certaine appartenance spatiale en même temps que l'activité musicale à laquelle ils s'adonnent.

36 Il faut noter toutefois que ces mécanismes de représentation ne sont pas spécifiques au rap. S'ils peuvent paraître un peu étranges pour un Français arrivant aux États-Unis, cela ne pose pas trop de problèmes pour les états-uniens d'afficher leur appartenance

aux lieux d'où ils viennent et aux groupes auxquels ils appartiennent. Il est courant de voir des étudiants se promener sur le campus de l'Université du Minnesota, portant des vêtements sur lesquels le logo de l'établissement est inscrit. Il s'agit alors d'affirmer son appartenance à la communauté locale à laquelle on se sent affilié. Ces caractéristiques sont reprises dans le rap pour affirmer l'appartenance au lieu dans le cadre de ce style de musique, mêlant ainsi les éléments représentatifs du lieu d'où on vient et ceux du hip-hop. Ces mécanismes se retrouvent également dans les paroles, où les rappeurs reprennent les représentations dominantes sur la région tout en cherchant à remettre en cause l'identité établie du lieu.

Le discours sur les Twin Cities : vers une remise en cause de l'identité du lieu ?

- 37 Si la scène rap des Twin Cities cherche à s'inscrire dans son environnement local par l'utilisation de mécanismes sonores et visuels, le discours qu'elle transmet s'adapte aux représentations dominantes qui existent sur les villes jumelles au sein de la société étatsunienne. En cela, les Twin Cities contrastent singulièrement avec l'image que véhiculent habituellement les espaces associés au rap. Le Minnesota, l'État dans lequel se trouvent les deux villes, possède en effet une réputation de zone rurale, au climat rude⁸, plutôt que celle d'une grande région urbaine défavorisée, avec une forte population noire américaine. En cela, le film *Fargo*, réalisé en 2006 par les Frères Coen, originaires de la région, témoigne bien des représentations associées à cet État du Nord des États-Unis. Les statistiques confirment en partie cette réputation. La population noire, par exemple, ne dépasse pas 6,4 % pour l'aire urbaine en 2008 (*Metropolitan Statistic Area*) et 18 % pour la ville de Minneapolis en 2000 (*Incorporated Place*). De même, si les deux villes comptent en tout 3,2 million d'habitants en 2008, il ne s'agit que de la 16^e plus grande ville des États-Unis⁹.
- 38 Cette image se retrouve également dans le discours des rappeurs, lorsque ceux-ci évoquent les clichés qui existent sur le Minnesota :

« L'image du Minnesota est celle de scandinaves, de blancs, ruraux, de la pêche sous la glace et du patinage sur glace... Que des américains, du Midwest, avec des grands champs, du maïs, des vaches... [Mais quand ils viennent ici,] les gens voient que l'on a une ville, des immeubles, des gens, un style et de la technologie. Toutes ces choses qu'ont les grandes villes¹⁰ » (Toki Wright, 23/03/2010)

- 39 Dans leur discours, certains rappeurs cherchent ainsi à refléter l'image de la région qui est donnée au grand public afin de s'appropriier le lieu dans lequel ils vivent. D'autres, cependant, tentent de remettre en cause cette vision. Les deux processus peuvent se retrouver dans le morceau « Say shh », du groupe Atmosphere. Les paroles de cette chanson sont une véritable ode à la ville de résidence du groupe. Dans le *sample*¹¹ qui ouvre le morceau, une voix déclare en effet :

« C'est un tel plaisir de venir chez soi
Car j'ai... j'ai un attachement particulier à cette ville »

« *Such a pleasure to come home*
'Cause I...I have a very special love for this city »
(« Say shh », in Atmosphere, 2003)

- 40 Il s'agit ici pour Atmosphere de déclarer son amour pour Minneapolis. Au début du

morceau, le rappeur du groupe, Slug, se situe dans la lignée des artistes qui cherchent à valoriser leur « ville », leur « territoire » ou leur « État ». Cependant, dès les premiers vers, le MC se retrouve confronté aux clichés sur le Minnesota : c'est une région éloignée de tout, à laquelle personne ne s'intéresse. Il s'agit dès lors de reprendre les identités établies du lieu, pour les retourner en faveur des Twin Cities :

« Et on n'est pas infesté de stars prétentieuses
Et ça m'a frappé, le Minnesota c'est de la balle
Si seulement on ne regarde pas ce qu'on a mais ce qu'on n'a pas. »

« *And we're not infested with pretentious movie stars
And it hit me, Minnesota is dope
If only simply for not what we have but what we don't.* »

41 L'éloignement des autres grandes villes est donc ici retourné en faveur de la région. On retrouve ici un processus fréquent dans le rap, qui consiste à utiliser les stigmates négatifs d'un lieu pour en faire un avantage auprès des personnes d'autres endroits. Si, à l'origine, ce style de musique est considéré comme provenant de quartiers marginalisés, l'expression par les rappeurs de leur appartenance à ce type d'espace leur permet dans changer l'image. On retrouve en cela un processus similaire à celui décrit par Erving Goffman. Dans un de ses livres, ce sociologue analyse les stigmates, qu'il considère comme autant d'attributs qui jettent le discrédit sur les individus qui en sont affublés (Goffman, 1975). S'il ne considère pas la possibilité que l'appartenance spatiale puisse parfois relever du stigmaté, on peut cependant utiliser son analyse pour comprendre les stratégies mises en place par les rappeurs dans leurs discours.

42 Goffman considère en effet qu'il existe plusieurs manières de gérer le stigmaté (le faux-semblant, la couverture, l'ironie...). L'une d'elles consiste à utiliser la revendication et la surenchère, permettant ainsi de créer un sentiment de fierté. Ce mécanisme se retrouve régulièrement dans les pratiques culturelles des populations issues des espaces marginalisés, comme cela a pu être montré avec l'exemple du graff (Rérat, 2006). Dans le rap, l'exemple le plus emblématique de ce type de retournement est arrivé avec Compton, un quartier de la région de Los Angeles, dont la réputation a été transformée par les rappeurs originaires de cet endroit¹². L'album *Straight outta Compton*, du groupe NWA a été le point déclencheur de ce processus (NWA, 1988). Comme le signale Dr Dre, un des membres du groupe :

« On est arrivé avec Compton, le truc de NWA. Du coup, chaque fois que quelqu'un voit Compton, il va acheter le truc rien que pour le nom, que [les rappeurs] viennent de là ou non. Compton existe de beaucoup de manières différentes dans la musique pour vendre des albums¹³ » (Dr Dre, in Forman, 2002, cité dans Connell et Gibson, 2002).

43 L'image de Compton passe donc d'un quartier défavorisé et dangereux à un lieu attractif, permettant la vente d'un grand nombre d'albums de rap. Un phénomène analogue se retrouve dans le morceau d'Atmosphere. L'image commune du lieu est récupérée pour être reprise à son avantage. Mais, afin de correspondre à la perception que l'on peut avoir de la région, le rappeur doit utiliser les clichés que l'on peut avoir sur le Minnesota. C'est ainsi que Slug rappe ensuite :

« Mais putain, je suis du Minnesota, le pays du froid
Trop de moustiques et notre bonne part d'égos
Mais comme dit mon pote Sabe, c'est là où vit ma maman. »

« *Like damn, I'm from Minnesota, land of the cold air
Too many mosquitoes and our fair share of egos*

But like my man Sabe says, that's where my mommy stays. »
 (« Say shh », in Atmosphere, 2003)

44 Le rappeur reprend ici la réputation du Minnesota comme région froide, ainsi que la question de l'abondance des moustiques durant la période estivale, à cause de la proximité des lacs. Cependant, l'affection qu'il ressent pour cet endroit lui permet de changer son discours en une affirmation de son appartenance à ce lieu. Slug rappe en effet durant le refrain :

« Donc si les gens rient et gloussent quand tu leur dis où tu vis,
 Dis chuut, dis chuut...
 Et si tu sais que c'est ici que tu veux élever tes enfants,
 Dis chuut, dis chuut...
 Si tu es du Midwest et que peu importe d'où,
 Dis chuut, dit chuut...
 Si tu peux boire l'eau du robinet et respirer l'air pur,
 Dis chuut, dis chuut... »

« *So if the people laugh and giggle when you tell them where you live,
 Say shhh, say shhh...
 And if you know this is where you wanna raise your kids,
 Say shhh, say shhh...
 If you're from the Midwest and it doesn't matter where,
 Say shhh, say shhh...
 If you can drink tap water and breathe the air,
 Say shhh, say shhh... »*

45 On passe ainsi dans cet extrait d'une protestation contre les reproches que certaines personnes pourraient faire sur le Minnesota à l'affirmation des qualités de cette région. Dans le second couplet, la revendication se fait plus générale. Il s'agit de regrouper toutes les personnes qui ne sont pas fières du lieu d'où elles viennent derrière une même bannière. La position des Twin Cities, qui ne se trouvent pas au premier rang des villes états-uniennes, permet ainsi aux rappeurs d'exprimer une vision plus générale des choses, et d'unir derrière eux les artistes d'autres villes vues comme marginales.

46 Mais cette place de la ville permet également à la scène locale de prendre plus de liberté par rapport aux codes associés au rap. Dans le second refrain, Slug cherche justement à distinguer le Minnesota des autres espaces dans lesquels le rap est habituellement produit :

« Si l'aire de jeu n'est pas pleine de tiges et de seringues,
 Dis chuut, dis chuut...
 S'il n'y a qu'une seule boutique qui vend des 45 tours,
 Dis chuut, dis chuut...
 S'il y a personne de ton crew qui se ballade avec un flingue,
 Dis chuut, dis chuut...
 Si tu ne vas pas t'en aller parce que c'est d'là d'où tu viens,
 Dis chuut, dis chuut... »

« *If the playground is clear of stems and syringes,
 Say shhh, say shhh...
 If there's only one store in your town that sells 12-inches,
 Say shhh, say shhh...
 If no one in your crew walks around with a gun,
 Say shhh, say shhh...
 And if you ain't gonna leave cause this is where you're from,
 Say shhh, say shhh... »*

47 La revendication de l'appartenance au lieu d'habitation est donc combinée avec la

sûreté de l'endroit, dans lequel on ne trouve pas de trafic de drogues, ou d'armes. Le rappeur affirme donc la différence de cette région à la fois par rapport aux clichés sur le lieu, mais également par rapport à ceux sur le rap, qui voudraient que tous les artistes viennent de lieux marginaux par rapport au reste de la société.

48 Il faut noter toutefois que d'autres rappeurs cherchent à véhiculer une image plus conforme à celle que l'on attend des Twin Cities dans le domaine du rap. Il s'agit dans ce cas de mettre en valeur le fait que dans ces villes sont aussi présents le trafic de drogue, les crimes et la violence policière. Le terme « Murderapolis » est ainsi utilisé pour qualifier cet aspect de la ville. Il provient à l'origine d'un article du *New York Times* de 1995, qui analysait le taux important de criminalité existant à l'époque dans la ville (O'Brien, 2008). Cela se retrouve ainsi chez certains rappeurs, comme le Northside Hustlaz Clic dont les membres déclaraient dans un album de 1996 : « *Yo, je vis ma vie à Murderapolis nigga !*¹⁴ » (Northside Hustlaz Clic, 1996, cité dans O'Brien, 2008). Plus récemment, d'autres artistes ont utilisé ce terme. Dans son morceau parlant de sa ville de résidence, Muja Messiah rappe :

« Certains disent Minneapolis, je dis Murderapolis,
Car c'est ici qu'un tas de meurtres graves arrivent »

« *Some say Minneapolis, I say Murderapolis,
'cause this is where the murders happen very heavy* »
(« Get Fresh », in Muja Messiah, 2008)

49 On constate ainsi la présence de deux stratégies distinctes. Dans le cas d'Atmosphere, l'originalité de la ville par rapport au monde du rap est mise en valeur afin de prouver sa légitimité. C'est la marginalité de la ville par rapport à l'espace américain qui est utilisée afin de montrer l'intérêt du rap des Twin Cities. Avec l'utilisation de « Murderapolis », en revanche, c'est au contraire la conformité par rapport au type d'environnement habituellement associé au rap qui est revendiqué. Cette revendication s'insère ainsi dans une logique de marginalité plus globale, puisqu'elle exprime l'opposition aux valeurs états-uniennes en général. Il s'agit ici de montrer que, même dans une ville comme Minneapolis, il existe des crimes et du trafic de drogue, et que le rap y a donc droit de cité. Dans les deux cas, l'utilisation de la ville par les rappeurs permet ainsi de retourner le stigmate associé au lieu en changeant l'image associée au Twin Cities. Cependant, la portée de ce discours ne se limite pas à l'échelle des villes jumelles. Il a en effet pour but de changer la place qu'occupent les Twin Cities à l'échelle nationale. Bien qu'encore peu représentée dans le domaine du rap états-unien, la scène locale compte en effet acquérir une légitimité sur le plan national en se plaçant sur la carte de ce style de musique aux États-Unis.

« To put the Twin Cities on the map » : la légitimité du rap local à l'échelle nationale.

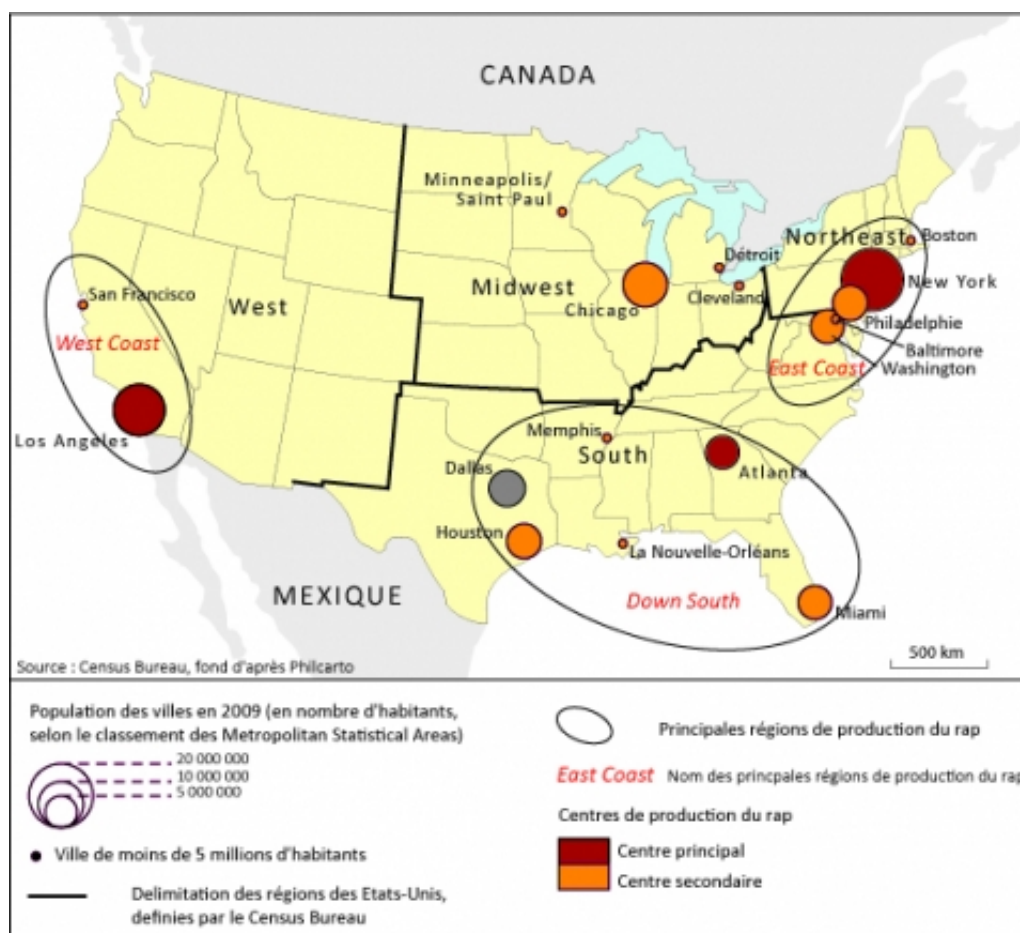
50 Dans les références que les rappeurs font aux Twin Cities, les villes jumelles sont rarement considérées de manière isolée. En effet, c'est par rapport au rap des autres régions que se place en permanence la scène locale. L'ancrage dans l'espace d'habitation des rappeurs doit ainsi leur permettre de changer la place des deux villes à l'échelle nationale, et ainsi de montrer leur légitimité à s'imposer sur la carte des États-

Unis.

Une place particulière sur la carte des États-Unis et sur celle du rap

51 Bien qu'une scène locale se soit développée dans les villes jumelles, elle semble à première vue avoir du mal à se placer dans l'espace national. Le rap américain se caractérise en effet par la présence de différents sous-genres, qui correspondent aux régions où ceux-ci se sont développés. Les différences de styles musicaux dans le rap sont ainsi exprimées explicitement en termes spatiaux. Elles reprennent en partie des délimitations régionales qui existent déjà dans l'imaginaire étatsunien, au-delà même du domaine du rap (Carte 1).

Carte 1 : Population des villes et lieux de production du rap (Guillard, 2010)



52 La côte Est des États-Unis est la région qui a vu naître le hip-hop, et de nombreux artistes majeurs en proviennent encore actuellement. Elle est par exemple le fief de rappeurs comme Jay-Z ou 50 Cent, dont les albums se classent régulièrement parmi les meilleures ventes de disques. A l'opposé du style « East Coast », le style « West Coast » s'est développé dans les années 1990 en Californie, sous l'impulsion d'artistes comme Dr Dre, Ice Cube, Tupac Shakur ou Snoop Dogg. Plus récemment, une scène provenant du sud des États-Unis est apparue, à travers la mode du « Dirty South » et d'autres sous-genres, comme le *crunk* ou le *snap*. L'une des villes les plus dynamiques dans ce style de musique, Atlanta, attire maintenant de nombreux rappeurs des autres régions qui viennent y enregistrer des albums. La scène du Midwest, en revanche, ne semble pas caractérisée par un style unique. Si des artistes majeurs sont apparus dans des

villes comme Détroit ou Chicago, aucun ne semble représenter un « style » régional.

53 En plus de pâtir de cette absence d'unité régionale, les rappeurs des Twin Cities ont parfois du mal à situer les villes jumelles sur la carte nationale du rap. Comme le déclare Toki Wright, la scène des deux villes est « *trop loin au Nord pour faire partie du Midwest, trop loin à l'Ouest pour faire partie de la Côte Est, et trop loin à l'est pour faire partie de la Côte Ouest*¹⁵ » (cité dans Schell, 2009, p. 363).

54 Pour les rappeurs des Twin Cities, il s'agit donc d'essayer de prouver qu'une scène peut se créer localement malgré tous ces inconvénients. La manière dont cette logique se manifeste change en fonction des périodes et des groupes.

Se situer sur l'espace national : des côtes comme points de références...

55 Dans un premier temps, il s'est agi de se situer par rapport aux deux « pôles » majeurs du rap : la côte Est et la côte Ouest.

56 Cette idée se retrouve notamment dans le titre « No Coast », du groupe Abstract Pack, issu de l'album *Bousta set it (for the record)* (Abstract Pack, 1998). Dans ce morceau, les rappeurs de ce groupe noir-américain de la fin des années 1990 tentent de montrer que les Twin Cities n'ont pas besoin de côtes pour être sur la carte du rap car elles possèdent suffisamment de légitimité et « d'authenticité ». Ainsi, dans le refrain, les artistes rappent :

« Le rap de Shots Paul vaut le coup,
Et Minneap' est sur la carte aussi.
Nous, on n'a pas de côtes. Alors vous êtes où ?
Laisse-moi te montrer! »

« *Shots Paul are rapping too fat
and Minneap' is on the map too.
We ain't got no coast. So, where you at?
Let me show you!* »
(Abstract Pack, 1998)

57 Dans ce passage, les rappeurs assument le fait que la symbolique de la « côte », liée à l'époque au rap, ne puisse pas se retrouver ici. Le troisième vers traduit alors l'interrogation qui se fait jour : Quelle légitimité peut-on avoir à faire du rap si l'on n'est pas dans l'une de ces zones géographiques ? C'est ce que les rappeurs doivent essayer de prouver. Pour cela est d'abord mobilisée une idée d'authenticité. On peut en effet entendre dans le *sample* qui revient régulièrement dans le morceau : « *vous allez entendre... du hip-hop original. Ce que vous allez entendre est... très réel !*¹⁶ » De même, au deuxième couplet, l'un des artistes rappe : « je suis réel avec ça [le hip-hop], donc ça compense la distance¹⁷ ». Les idées de « réel » et « d'authenticité » sont en effet très importantes dans le rap, et constituent un facteur clé dans la compréhension de ce style de musique. Cela permet à la fois de s'opposer à un rap qui serait « mauvais » ou corrompu, et de faire valoir la légitimité du lieu et des groupes à faire du rap. Plusieurs facteurs sont à la source de ces conceptions dans le domaine du rap. Murray Forman relie cela à la commercialisation du rap à la fin des années 1980, ainsi qu'à l'histoire de la musique noire-américaine. En effet, le rap arrive selon lui après le disco et le funk, styles de musique dans lesquels les artistes ont eu l'impression d'être exploités par l'industrie musicale. Cela est sans doute encore plus flagrant dans le cas du rock'n'roll, où, d'une musique jouée en majorité par des artistes noirs, on est passé à un style principalement représenté par des Blancs. Ainsi, avec la commercialisation du rap et

son utilisation dans les publicités, les médias, les lignes de vêtements, etc. est née l'idée d'une « vraie » (au sens anglais de « real ») culture hip-hop, qui serait mise à mal par l'industrie musicale (Forman, 2004).

58 Dans le cas d'Abstract Pack, il s'agit donc de prouver que les Twin Cities possèdent cette légitimité. Cela passe notamment par le fait d'affirmer que l'on est « vrai » et « authentique ». L'absence de côtes ne semble alors qu'un inconvénient mineur face à cette idée. Les rappers avancent des arguments afin de prouver cela : « *on est l'un des seuls endroits aux alentours où les frères écrivent leur propre rap*¹⁸ », chantent-ils à la fin du morceau. L'authenticité revendiquée passe ainsi par le fait d'écrire soi-même sa musique et de ne pas « se vendre » à un label qui se chargerait de tout faire à leur place. La dernière phrase du couplet se fait ainsi plus agressive : « *Maintenant, on arrive, qu'est-ce que tu peux faire contre ça ?*¹⁹ » Les rappers proclament ainsi le succès de leur entreprise, défiant toute personne qui oserait s'opposer à eux.

... à l'évocation des points cardinaux

59 Si l'utilisation des côtes comme points de références est un phénomène marquant dans le rap, on passe cependant de plus en plus d'une logique duale (est-ouest) à un repérage par les points cardinaux. Cela signale un changement dans la représentation du rap à l'échelle nationale. En effet, l'apparition et la reconnaissance dans la dernière décennie de la scène des villes du sud des États-Unis a modifié la manière qu'ont les rappers de se situer par rapport aux grandes régions du rap. Le Sud a en effet réussi à s'imposer sans revendiquer de « côte » ou d'attributs similaires. Pourquoi le Midwest ne pourrait-il pas faire de même ? Par ailleurs, chacune des trois grandes régions possède une connotation renvoyant à un des points cardinaux. Ainsi, le Midwest peut revendiquer le quatrième, à savoir le Nord. Enfin, la reconnaissance de villes importantes pour le rap dans la partie Nord des États-Unis, comme Chicago ou Détroit, favorise l'émergence de l'idée qu'il pourrait exister une région de production du rap unifiée dans le Midwest, même si elle manque pour l'instant de cohérence.

60 Cette idée se retrouve par exemple dans le morceau d'Atmosphere, « Trying to find a balance » (Atmosphere, 2003), où au début du morceau, Slug, le MC, déclare : « *Côte Est, Côte Ouest, dans le Sud, Midwest : / De nos jours tout le monde sait comment être cool*²⁰ ». Le terme traduit ici par « cool » est en fait le mot anglais « fresh », qui évoque l'habileté de quelqu'un à être en accord avec les principes du monde du hip-hop. Dans ce cas là, il pourrait s'agir de la capacité à rapper. Il montre ainsi que, dans chaque région des États-Unis, le rap s'est maintenant installé, que ce soit à New York ou à Minneapolis.

61 Dans la même veine, d'autres artistes peuvent ainsi se situer à plusieurs échelles. C'est le cas par exemple de Prof et P.O.S. sur le morceau « Broadcasting » (Prof et Saint Paul Slim, 2009). Si les couplets ont pour fonction de montrer la compétence des deux rappers, le refrain annonce :

« Diffusion,
Côte Est, Côte Ouest,
Diffusion,
Midwest, dans le Sud, partout dans le monde,
Diffusion,
Partie Sud, Partie Nord »

« *Broadcasting,*
East Coast, West Coast,
Broadcasting,

*Midwest, Down South, worldwide,
Broadcasting,
Southside, Northside »*
(« Broadcasting », in Prof et Saint Paul Slim, 2009)

62 Les rappeurs se situent ici par rapport à l'espace national, selon les quatre points cardinaux. Deux dimensions sont cependant rajoutées : l'échelle locale, avec la référence aux parties Sud et Nord de Minneapolis (« Northside » et « Southside ») et l'échelle mondiale (« worldwide » ou « partout dans le monde » en français). Le début des couplets, « *Je suis plus grand que tu ne m'as jamais vu* » suggère alors que les rappeurs occupent une place de plus en plus importante et que, s'ils maintiennent un lien avec le lieu d'où ils viennent, ils visent une reconnaissance nationale, voire internationale.

Du « milieu de nulle part » au « milieu des États-Unis » : la vision de la ville dans l'espace national

63 Pour autant, quelle vision les rappeurs possèdent-ils de leur ville dans l'espace national ? Comment la décrivent-ils, et comment cela influence-t-il leur rap ? Pour les artistes des Twin Cities, décrire le rapport de leur ville au national est un des facteurs qui permet de définir le « style » de musique produit localement. Cependant, deux visions s'opposent, parfois même chez le même rappeur :

« Lorsque l'on est dans un endroit comme les Twin Cities, on ne peut pas être dans le coup de la même manière. Le Midwest est comme le milieu de nulle part. New York est à la mode, L.A. aussi. Ici, je ne pense pas que l'on ait ce genre de problèmes. C'est le milieu de nulle part... pas vraiment en fait. Mais c'est le milieu des États-Unis. Du coup, on peut tranquillement revendiquer son identité ici sans se soucier d'avoir à payer 2000 dollars de loyer par mois comme ça peut être le cas à New York²¹ » (M.anifest, rappeur, 14/04/2010)

64 D'un côté, les Twin Cities sont donc considérées comme loin de tout, « au milieu de nulle part ». Elles seraient donc moins influencées par le rap d'autres régions, permettant ainsi la création d'une scène rap différente. Cependant, avec le développement de la scène rap locale, les rappeurs des deux villes revendiquent une place sur la carte nationale de ce style de musique. Une partie de la revendication passe par le fait de montrer que les Twin Cities sont un espace urbain important, et non un endroit mineur sur le territoire des États-Unis. Il est donc de moins en moins possible de parler des deux villes comme d'une périphérie culturelle.

65 Une autre perception dans l'espace national est donc souvent élaborée. Les deux villes sont considérées comme faisant partie d'un ensemble plus vaste, celui du Midwest, qui se trouve au milieu des États-Unis. Les influences des autres régions peuvent alors s'y mélanger, pour créer quelque chose de nouveau. Comme le déclare Maria Isa, une rappeuse hispanique, habitant à Saint Paul : « *c'est une sorte de melting pot issu de personnes d'un certain nombre d'origines* » (25/04/10). Cette idée de *melting pot* revient relativement souvent dans les entretiens, de la part de rappeurs de profils totalement différents.

66 Cela se retrouve aussi dans la musique. Les rappeurs n'affirment que rarement leur appartenance à un « style » particulier de la côte Est, de la côte Ouest ou du Sud. Mais ils ne déclarent pas pour autant se retrouver dans un type de musique spécifique au Midwest :

« Notre scène rap locale, elle prend des éléments de la côte Ouest, de la côte Est, du Sud, et elle les combine. On essaye de faire notre propre style. Jess et moi, on fait plus un son »East Coast« , mais beaucoup d'artistes par ici ont plus leur propre son du Midwest²² » (Mad Son, rappeur du groupe Unknown Prophets, 14/03/2010).

67 Ainsi, si les rappeurs cherchent à créer un son particulier, celui-ci leur est personnel. Par ailleurs, le fait d'être au « milieu », à égale distance des différents styles de rap, permet à chacun de choisir les éléments qu'il veut pour les combiner. Le Midwest permettrait ainsi plus d'ouverture, comme le déclare Maria Isa :

« C'est ce qui rayonne des Twin Cities : c'est sa diversité. [...] C'est un peu comme les Nations Unies du hip-hop, pour moi. Il y a beaucoup de rappeurs latino, d'africain-américains et d'africains qui sont représentés. Ils sont tous des éléments du hip-hop des Twin Cities²³ » (Entretien avec Maria Isa, rappeuse, 25/04/2010).

68 Les Twin Cities sont ainsi distinguées d'autres régions, où tous les rappeurs seraient condamnés à pratiquer le style dominant :

« On est allés à New York et on a fait des concerts là bas durant quelques semaines. Tous les rappeurs se ressemblent là-bas. Et je suis sûr que si on va sur la côte Ouest au même moment, c'est la même chose, car tout le monde essaye de ressembler aux rappeurs mainstream²⁴ » (Mad Son, 14/03/2010).

69 Un recentrement semble donc s'opérer en ce qui concerne le rap des Twin Cities. Si celui-ci était issu d'une région située dans une périphérie culturelle, le fait de placer les Twin Cities au milieu des États-Unis leur permet de s'afficher comme « centre » de la production du rap national. Le fait que le Midwest ne possède pas de style uniforme, comme la côte Est, la côte Ouest ou le Sud, est ainsi retourné à son avantage, montrant justement que c'est cette diversité qui fait sa force. La vision des autres régions du rap, jusqu'ici considérées comme les lieux de la « mode », est alors retournée. Il s'agit en effet de montrer que les rappeurs de ces endroits n'ont pas réussi à s'affranchir du style dominant pour pouvoir exprimer leur liberté créative.

70 Cependant, ce retournement de la vision des Twin Cities dans l'espace national est parfois critiqué. Si chacun est plus libre de composer son propre style de musique, une plus grande séparation semble en effet s'opérer entre les différents styles :

« Dans cette ville plus que dans une autre on voit la différence. A New York, c'est ségrégué, mais, on aime le rap de la côte Est. Si tu aimes le rap du sud à New York, tu es exclu. Tu vois ce que je veux dire ? Si tu es sur la côte Ouest, tu écoutes Snoop Dogg et Ice Cube. Si tu dis : « hey, écoute ce Lil Wayne » [un rappeur de la Nouvelle Orléans, nda], on pourrait te dire : « Eh, mec, pas ici, on n'écoute pas ça ici.²⁵ » » (Tim Wilson, responsable de la boutique Urban Lights, 24/03/2010)

71 La diversité du rap est ici liée à la ségrégation entre les différentes scènes présentes dans les Twin Cities. Le fait qu'il n'existe pas de « style » uniforme dans le Midwest, et plus particulièrement dans les villes jumelles empêche une unité qui existerait plus facilement dans d'autres régions. Ainsi, le processus peut être à double tranchant. S'il peut permettre d'apporter une légitimation du rap local à l'échelle nationale, il peut également être repris pour critiquer les faiblesses de la scène à l'échelle de la ville.

72 Les deux visions des Twin Cities, comme milieu de nulle part et milieu des États-Unis, contribuent ainsi à l'idée que la scène rap locale peut être différente. Dans la mesure où elle est éloignée du reste du pays, elle serait moins influencée par les autres styles. Cependant, le passage d'une conception à une autre permet de transformer les

viles jumelles d'une périphérie artistique à un centre du rap, qui pourrait s'enrichir des multiples influences pour créer un style unique. Ainsi, le Midwest, et plus particulièrement les Twin Cities, serait le lieu idéal qui permettrait de transcender les catégories déjà établies, et d'imposer un nouveau style de rap sur la carte des États-Unis.

73 Malgré cela, les Twin Cities ne sont pas pour autant un pôle majeur du rap aux États-Unis. Les salles de la ville sont encore parfois écartées des tournées d'artistes nationaux, ou internationaux. Lorsqu'ils viennent, ces rappeurs ont également tendance à ne pas voir leur concert dans les villes jumelles comme un des points d'orgue de leur tournée.

74 A travers cette étude se manifeste donc le profond ancrage dans la ville de la scène rap des Twin Cities. Les rappeurs cherchent à promouvoir une image de leur ville, reprenant à leur compte les représentations dominantes qui existent sur cet espace, à la fois pour les confirmer et les remettre en cause. On retrouve ici la « double relation » de la musique à l'espace, telle qu'elle a déjà été mise en évidence par la géographie (Guiu, 2007) : la musique est une pratique permettant de « déchiffrer » le territoire (elle agit alors en tant que « révélateur d'identités ») mais qui contribue en même temps à le produire (intervenant, de ce fait, dans le processus de « territorialisation ») (Romagnan, 2000).

75 Par ailleurs, l'exemple des Twin Cities nous montre les stratégies employées par des habitants d'une ville secondaire du rap américain pour se faire reconnaître à l'échelle nationale. Au-delà des informations sur une scène locale, cette étude permet de souligner l'un des paradoxes d'une géographie urbaine étatsunienne, dans laquelle les côtes sont centrales tandis que le cœur du pays reste périphérique.

76 Cette étude du rap ne présente pourtant que l'enracinement dans les Twin Cities d'un genre musical aujourd'hui devenu global (Mitchell, 2001). Ainsi, la portée de ces résultats pourrait être élargie en les replaçant à deux échelles différentes.

77 D'une part, les revendications de la scène rap des Twin Cities devraient être comparées avec celles d'autres villes des États-Unis. On peut en effet supposer que l'apparition récente des Twin Cities sur la carte nationale du rap a tendance à renforcer l'ancrage de ce type de musique dans son environnement local, ainsi que la revendication d'une « place » dans l'espace national. Il serait ainsi intéressant de voir si ces mêmes logiques se retrouvent ou non dans d'autres villes secondaires. Mais il faudrait également mettre en parallèle cet ancrage dans la ville avec celui des scènes rap présentes dans les principaux foyers de ce style de musique. Cela pourrait ainsi apporter de plus amples informations tant sur le rapport qui existe entre le rap américain et la ville que sur les représentations de la structure urbaine que se font les étatsuniens.

78 D'autre part, il serait possible de sortir du cadre spécifiquement étatsunien, afin de comparer les informations acquises dans les Twin Cities avec ce qui se déroule dans les autres pays du globe. Cela contribuerait alors à mettre en relief les interactions entre les enjeux locaux et globaux au sein des différentes scènes utilisant le rap comme moyen d'expression. Sur ce point, peu de chercheurs ont procédé jusqu'ici à des recherches comparatives qui incluent la version étatsunienne. Il faut dire aussi que le rap des autres pays est encore largement ignoré par nos voisins d'outre-Atlantique. Cette démarche permettrait pourtant d'aborder la question de la diffusion de cette pratique artistique et des raisons de son adoption par des populations issues de contextes locaux totalement différents. Mais c'est peut-être surtout par cette perspective que l'on pourra arriver à une meilleure compréhension de ce phénomène culturel globalisé qui nous en dit beaucoup sur les modes de vie et les représentations des grandes villes

contemporaines.

Bibliographie

Des DOI (Digital Object Identifier) sont automatiquement ajoutés aux références par Bilbo, l'outil d'annotation bibliographique d'OpenEdition.

Les utilisateurs des institutions abonnées à l'un des programmes freemium d'OpenEdition peuvent télécharger les références bibliographiques pour lesquelles Bilbo a trouvé un DOI.

Format

APA

MLA

Chicago

Le service d'export bibliographique est disponible pour les institutions qui ont souscrit à un des programmes freemium d'OpenEdition.

Si vous souhaitez que votre institution souscrive à l'un des programmes freemium d'OpenEdition et bénéficie de ses services, écrivez à : access@openedition.org.

Arborio A.-M., Fournier P., 2005, *L'enquête et ses méthodes : l'observation directe*. 3e édition, Paris, Armand Colin.

Becker H., 1982 [trad. 2010], *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, Coll. Champs arts.

Format

APA

MLA

Chicago

Le service d'export bibliographique est disponible pour les institutions qui ont souscrit à un des programmes freemium d'OpenEdition.

Si vous souhaitez que votre institution souscrive à l'un des programmes freemium d'OpenEdition et bénéficie de ses services, écrivez à : access@openedition.org.

Béru L., 2008, « Le rap français, un produit musical postcolonial », Raibaud Y. (dir.), *Géographie, musique et postcolonialisme, Copyright Volume !*, vol. 6, 61-79.

DOI : 10.4000/volume.221

Buire C., Simeetière A., 2011, « Les 'désirs d'être' du hip-hop à Luanda. Par delà les clichés de l'Atlantique Noir », Raibaud Y. (dir.), *Géographie des musiques noires, Géographie et cultures*, No.76, 81-97.

Cohen S., 1999, « Scenes », in Horner B, Swiss T (eds.), *Key Terms in Popular Music and Culture*, Malden, Blackwell, 239-247.

Connell J., Gibson C., 2002, *Sound tracks, Popular music, Identity and Place*, London, New-York, Routledge.

Cresswell T., 2004, *Place: A Short Introduction*, Oxford, Blackwell Publishing.

Format

APA

MLA

Chicago

Le service d'export bibliographique est disponible pour les institutions qui ont souscrit à un des programmes freemium d'OpenEdition.

Si vous souhaitez que votre institution souscrive à l'un des programmes freemium d'OpenEdition et bénéficie de ses services, écrivez à : access@openedition.org.

Debarbieux B., 1995, « Le lieu, le territoire et trois figures de rhétorique », *L'Espace géographique*, Tome 24, No.1, 97-112.

DOI : 10.3406/spgeo.1995.3363

Format

APA

MLA

Chicago

Le service d'export bibliographique est disponible pour les institutions qui ont souscrit à un des programmes freemium d'OpenEdition.

Si vous souhaitez que votre institution souscrive à l'un des programmes freemium d'OpenEdition et bénéficie de ses services, écrivez à : access@openedition.org.

Debarbieux B., 1996, « Le lieu, fragment et symbole du territoire », *Espace et Sociétés*, No.82-83, 13-35.

DOI : 10.3917/esp.1995.n3.0013

Dubus C., 2007, *Territoires de la musique et culture mondialisée à Dar Es-Salam (Tanzanie)*, Mémoire de Master 2 de géographie sous la direction de Gervais Lambony P. et Houssay-Holzschuch M., Université Paris 10 Nanterre/ENS-LSH.

Dubus C., 2009, « Le rap, entre lieux et réseaux : États-Unis, France, Tanzanie », in Raibaud Y. (dir.), *Comment la musique vient aux territoires (Bordeaux, 2007)*, MSHA, 141-152.

Forman M., 2002, *The Hood Comes First: Race, Space and Place in Rap and Hip-Hop*, Middletown, Wesleyan.

Format

APA

MLA

Chicago

Le service d'export bibliographique est disponible pour les institutions qui ont souscrit à un des programmes freemium d'OpenEdition.

Si vous souhaitez que votre institution souscrive à l'un des programmes freemium d'OpenEdition et bénéficie de ses services, écrivez à : access@openedition.org.

Forman M., 2004, « Represent: Race, Space and Place in Rap Music », in Forman M., Neal M.A., *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*, New York, Routledge, 201-222.

DOI : 10.1017/S0261143000000015

Gates Jr. H. L., 1988, *The Signifying Monkey. A Theory of Afro-American Literary Criticism*, New York, Oxford, Oxford University Press.

Gervais-Lambony P., 2004, « De l'usage de la notion d'identité en géographie. Réflexions à partir d'exemples sud-africains », in Di Méo G. (dir.), *Composantes spatiales, formes et processus géographiques des identités*, *Annales de Géographie*, No.638-639, 469-488.

Goffman E., 1973a, *La mise en scène de la vie quotidienne. T.1 : La présentation de soi*, Paris, Editions de minuit.

Goffman E., 1973b, *La mise en scène de la vie quotidienne. T.2 : Les relations en public*, Paris, Editions de minuit.

Goffman E., 1975, *Stigmate : les usages sociaux des handicaps*, Paris, Éditions de minuit.

Format

APA

MLA

Chicago

Le service d'export bibliographique est disponible pour les institutions qui ont souscrit à un des programmes freemium d'OpenEdition.

Si vous souhaitez que votre institution souscrive à l'un des programmes freemium d'OpenEdition et bénéficie de ses services, écrivez à : access@openedition.org.

Grésillon B., 2008, « Ville et création artistique. Pour une autre approche de la géographie culturelle », in Claval P., Staszak J.-F. (dir.), *Où en est la géographie culturelle ?*, *Annales de géographie*, No.660-661, 179-198.

DOI : 10.3917/ag.660.0179

Guiu C., 2007, « Géographie et musique : état des lieux. Une proposition de synthèse », Guiu C. (dir.), *Géographie et Musique, quelles perspectives ?*, *Géographie et Cultures*, No.59, 7-26.

Hess M. (eds.), 2010a, *Hip-Hop in America: A Regional Guide. Volume 1: East Coast and West Coast*, Santa Barbara, Greenwood Press.

Hess M. (eds.), 2010b, *Hip-hop in America: A Regional Guide. Volume 2: The Midwest, The « Dirty South » and Beyond*, Santa Barbara, Greenwood Press.

Krims A., 2000, *Rap music and the poetics of identity*, Cambridge, Cambridge University Press.

Lafargue de Grangeneuve L., 2006, « Le hip-hop à Bordeaux : évolution d'un vécu culturel et conquête de nouveaux territoires », *Sud-ouest Européen*, No.22, 53-63.

Lafargue de Grangeneuve L., 2007, « Comment Marseille est devenue l'autre capitale du rap français. Politique musicale et identité locale », in Guiu C. (dir.), *Géographie et Musique, quelles perspectives ?*, *Géographie et Cultures*, No.59, 57-70.

Le Moigne Y., 2010, « Du rôle du gangsta rap dans la construction d'une représentation : le cas de Compton, 'ghetto noir' à majorité hispanique », *Cygnos*, vol. 27, No.1, 57-72.

- Lussieu M., 2008, « La scène punk montréalaise. Processus de différenciation et métissage en concert », in Raibaud Y. (dir.), *Géographie, musique et postcolonialisme, Copyright Volume !*, vol. 6, 221-236.
- Mitchell T. (ed.), 2001, *Global Noise. Rap and Hip-Hop Outside the USA*, Middletown, Wesleyan University Press.
- Moulard-Kouka S., 2009, « Le Rap à Dakar. Mise en perspective du local et du global dans une culture populaire urbaine au Sénégal », in Raibaud Y. (dir.), *Comment la musique vient aux territoires (Bordeaux, 2007)*, Maison des sciences de l'Homme d'Aquitaine, Actes du colloque organisé par le laboratoire de recherche ADES et la Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 153-163.
- O'Brien E., 2008, « Mapping the City One Rap at a Time: Place and Hip-Hop in Minneapolis, Minnesota », *Columbia Undergraduate Journal of History*: <http://cujh.columbia.edu>, vol. 1, No.1, 33 p.
- Pate A., 2010, *In the Heart of the Beat. The Poetry of Rap*, Lanham, The Scarecrow Press.
- Rérat P., 2006, « Détournement des codes postaux », *EspacesTemps.net* : <http://www.espacestems.net/document2044.html>
- Rérat P., 2007, « Le rap des steppes : l'articulation entre logiques globales et particularités locales dans le hip-hop mongol », in Guiu C. (dir.), *Géographie et Musique, quelles perspectives ?*, *Géographie et Cultures*, No.59, 43-56.
- Romagnan J.-M., 2000, « La musique : un nouveau terrain pour les géographes », *Géographie et Cultures*, No.36, 107-126.
- Rose T., 1994, *Black noise. Rap music and black culture in contemporary America*, Middletown, Wesleyan University Press.
- Schell J., 2009, « From St. Paul to Minneapolis, All the Hands Clap for This: Hip-Hop in the Twin Cities », in Mickey Hess (ed.), *Hip-hop in America: a Regional Guide, Volume 2: The Midwest*, Santa Barbara, Greenwood Press, 363-391.
- Staszak J.-F., 2001, Introduction du chapitre « Nouvelles approches du lieu », in Staszak J.-F., Collignon B et al. (dir.), *Géographies anglo-saxonnes, tendances contemporaines*, Paris, Belin, 249-255.
- Zeneidi-Henry D., 2006, « Les Punk ou la comédie des genres : une analyse à l'épreuve des pratiques spatiales et corporelles », in Barthe F., Hancock C. (dir.), *Le Genre. Constructions spatiales et culturelles*, *Géographie et Cultures*, No.54, 85-102.

Discographie

- Abstract Pack, 1998, *Bousta Set It (For the Record)*, Pack Material.
- Atmosphere, 1997, *Overcast !*, Rhymesayers Entertainment.
- Atmosphere, 2003, *Seven's Travel*, Rhymesayers/Epitaph.
- Muja Messiah, 2008, *Thee Adventures of a B-Boy D-Boy*, Black Corners.
- Northside Hustlaz Clic, 1996, *NSHC 4life*, vol. II.
- N.W.A., 1988, *Straight Outta Compton*, Ruthless Records/Priority Records.
- Prof, Saint Paul Slim, 2009, *Recession Music*, Stophouse records.
- Unknown Prophets, 2006, *The Road Less Traveled*, N.E. Time Entertainment.

Notes

1 Dans cet article, j'utilise le terme « états-unien/ne » pour qualifier un habitant des États-Unis, ou quelque chose qui se rattache à ce pays. L'emploi de cette dénomination tient au fait qu'il ne faut pas confondre une réalité propre à un continent et celle qui ne concerne qu'un pays. Cependant, j'ai fait le choix de garder l'appellation « rap américain », qui est couramment utilisée. Elle se rattache à un style musical particulier, qui véhicule tout un système de représentations, et qu'il n'aurait donc pas grand sens de changer.

2 <http://www.rhymesayers.com/>, dernière consultation le 15/06/2010.

3 <http://www.soundsetfestival.com/>, dernière consultation le 10/12/2010

4 « The term 'scene' is commonly and loosely used by musicians and music fans, music writers and researchers to refer to a group of people who have something in common, such as a shared musical activity or taste ».

5 « rap music takes the city and its multiple spaces as the foundation of its cultural production ».

6 « The ghetto, in all of its negative complexity is still heralded as an idealized space for minority teens within rap's cultural discourses precisely because it is considered as being somehow more 'real' than other spaces and places ».

7 « explicit references to particular streets, boulevards and neighborhoods, telephone area codes, postal service zip codes, or other sociospatial information ».

8 Les deux villes sont entièrement recouvertes par la neige pendant plusieurs mois de l'année.

9 Source : <http://www.census.gov>, dernière consultation le 04/06/10.

10 « The image of Minnesota is scandinavian, white, rural, ice-fishing, ice-skating... All the American, Midwestern, big fields, corn, cows... [But when they come here,] people come and see we have a city, buildings, people, style, technology. All these things big cities have ».

11 Extrait de morceau utilisé par le DJ pour un instrumental de rap. Il peut être suffisamment long pour être reconnaissable, ou n'être composé que d'un rythme de batterie.

12 Les conséquences de ce phénomène à l'échelle locale ont d'ailleurs été analysées récemment dans l'un des rares articles traitant du rap américain à partir d'une enquête de terrain de la part d'un chercheur français (Le Moigne, 2010).

13 « We came out with Compton, the NWA thing, so every time somebody sees Compton, they are gonna buy that shit just 'cause of the name, whether [the rappers] are from there or not. Compton exists in many ways in the music to sell records ».

14 « Yo I live my life in the Murderapolis nigga! »

15 « Too far North to be part of the Midwest, too far West to be part of the East Coast, and too far East to be part of the West Coast ».

16 « you are gonna hear some... original hip-hop. You are gonna hear some... very real! »

17 « I'm real with this thing, so that cover the distance ».

18 « One of the only few places around where brothers write their own rap ».

19 « Now, we are coming, what can you do to that? »

20 « East Coast, West Coast, Down South, Midwest, / Nowadays, everybody knows how to get fresh ».

21 « Being in a place like the Twin Cities, there is not the same kind of trendiness. The Midwest is like the middle of nowhere. New York is trendy, L.A. is trendy. Here, I don't think there are these concerns. It is the middle of nowhere... not really actually. But it is the middle of America. So you claim your own identity safely here without being worried about 2000 rent for a month as it might be in New York ».

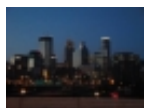
22 « Our local rap scene, it takes from the West coast, it takes from the East Coast, it takes from South, to combine it. We try to do our own thing. Jess and I, it is more a East Coast sound but a lot of artists around here have their own Midwest sound ».

23 « That's what shine about the Twin Cities: it is diverse. [...] It is like the UN of hip-hop for me. You have representation of many Latino rappers, African-American to African rappers. These are all elements of Twin Cities hip-hop ».

24 « We've been in New York and we've done some shows out there for a couple of weeks. Every rapper sounds the same out there. And I am sure if you go to the West Coast at the same time, most of them sound that way, because everybody is trying to sound like the mainstream rappers ».

25 « In this city more than other city you see the difference. In New-York, it is segregated, but you like East Coast rap. If you like some down south in New-York, you are an outcast. You know what I mean? If you are in the West Coast, you are listening Snoop Dog and Ice Cube. If you saying: « hey, look at this Lil Wayne », they might say: « Hey guy, not here, we are not listening at that here ».

Table des illustrations



Titre Photo 1 : La skyline de Minneapolis de nuit, 18/03/2010 (Photo de l'auteur)

URL <http://cybergeog.revues.org/docannexe/image/25357/img-1.jpg>

Fichier image/jpeg, 144k



Titre Figure 1 : Pochette d'album des Unknown Prophets, 2006

URL <http://cybergeog.revues.org/docannexe/image/25357/img-2.jpg>

Fichier image/jpeg, 284k



Titre Carte 1 : Population des villes et lieux de production du rap (Guillard, 2010)

URL <http://cybergeog.revues.org/docannexe/image/25357/img-3.jpg>

Fichier image/jpeg, 238k

Pour citer cet article

Référence électronique

Séverin Guillard, « « Représenter sa ville » : l'ancrage des identités urbaines dans le rap des Twin Cities », *Cybergeog : European Journal of Geography* [En ligne], Politique, Culture, Représentations, document 608, mis en ligne le 23 mai 2012, consulté le 11 juillet 2016. URL : <http://cybergeog.revues.org/25357> ; DOI : 10.4000/cybergeog.25357

Auteur

Séverin Guillard

Doctorant en géographie, Université de Paris Est, Lab'Urba
severin.guillard@u-pec.fr

Droits d'auteur

© CNRS-UMR Géographie-cités 8504