

Mehdi Maïzi : *Le rap a gagné. À quel prix ?* Paris : La Fabrique éditions, 2025. ISBN 9782358722926. 208 pages.

Introduction

Paru en mars 2025 aux éditions La Fabrique, *Le rap a gagné. À quel prix ?* de Mehdi Maïzi arrive à un moment charnière pour le rap francophone. Journaliste musical reconnu, animateur d'émissions et de podcasts dédiés au hip-hop, Maïzi s'impose comme l'un des observateurs les plus attentifs de cette scène musicale. Son premier ouvrage *Rap français. Une exploration en 100 albums*, publié chez Le mot et le reste en 2016, préconisait déjà une certaine attention à l'écoute de cette musique. Après dix années passées à « réagir, souvent à chaud, à l'actualité foisonnante d'une musique au rythme frénétique » (7), comme il l'explique dans son avant-propos, l'auteur prend ici le temps d'une réflexion distanciée sur « l'agitation du rap francophone » (8), à la lumière de son histoire, de son évolution et de celle du genre à l'international. Cette réflexion est nourrie de l'activité d'écoute profonde de l'auteur, qui invite à faire de même, non seulement en citant une panoplie d'artistes vraiment riche, mais en proposant aussi une playlist à la fin de chaque chapitre.

Le livre est divisé en sept chapitres, en dehors de l'avant-propos et de l'épilogue, où Mehdi Maïzi tente de poser avec les mots écrits le fruit de son travail de journaliste musical radiophonique. Il a pu observer le rap français – qu'il va ici désigner plutôt comme 'francophone' – se développer et évoluer dans une pluralité de genres et goûts. Il met alors en exergue les points saillants de cette évolution, ne laissant pas de côté les conflits et les paradoxes que le rap et ses artistes ont vécu dans leurs trajectoires. Le constat de départ est sans appel : grâce au streaming, le rap occupe désormais la première place dans les classements et vit son « nouvel âge d'or commercial » (7). Ce succès soulève pourtant une série de questions essentielles que Maïzi formule ainsi : cette musique a-t-elle « fait le tour » ? Peut-on encore y apporter quelque chose de nouveau ? Et surtout – interrogation centrale qui traverse l'ensemble de l'ouvrage – peut-on rester excitant quand on devient pop ? (9)

Ces questionnements sont en résonance avec la thématique du numéro spéciale de cette revue. L'histoire du rap francophone est, en effet, indissociable des polarisations, controverses et clivages qui ont rythmé son développement. L'ouvrage de Maïzi offre ainsi une grille de lecture précieuse pour comprendre comment une musique initialement marginale et contestataire, dite 'populaire', négocie son passage au centre du paysage culturel, devenant 'mainstream', et comment ce processus transforme les significations de ses productions ainsi que les clivages qui les structurent.

Les dichotomies fondatrices

Dès le premier chapitre, « L'héritage secret du rap alternatif », Maïzi pose les bases d'une tension fondamentale qui a longtemps structuré le champ du rap francophone. L'auteur rappelle que longtemps on a voulu opposer deux familles du rap français : le rap conscient et le rap bling-bling, les lyricistes et les punchliners – la critique sociale ou le commercial, la poésie ou l'egotrip (40). Cette dichotomie binaire, qui a alimenté d'innombrables débats et créé des camps rivaux au sein du public comme parmi les artistes, constitue l'un des clivages les plus durables de l'histoire du rap francophone. Dans le cas du rap, ces divisions ont revêtu une importance particulière car elles touchaient à la question identitaire même du genre : qu'est-ce que le « vrai » rap ? Qui peut légitimement s'en revendiquer ? Ces questions, loin d'être purement esthétiques, engageaient des enjeux de classe sociale, d'authenticité et de fidélité aux origines contre-culturelles du mouvement.

Maïzi reconstruit une brève mais éclairante chronologie du développement du rap francophone. Il situe à la fin des années 1990 l'explosion populaire du genre en France, notamment avec des morceaux devenus emblématiques comme « Bouge de là » de MC Solaar (1991) et « Je danse le mia » d'IAM (1994). En Belgique, il reconnaît l'apport pionnier de Benny B avec son « Vous êtes fous » (1990). L'auteur souligne également le rôle déterminant de la radio Skyrock qui, dès 1996, contribue à accélérer le développement commercial du rap francophone. Cette trajectoire – d'une musique marginale vers une reconnaissance médiatique puis commerciale – n'a pas été sans heurts. Comme le note Maïzi, « quand un mouvement initialement constitué en tant que contre-culture commence à s'installer confortablement dans les pantoufles de l'*establishment* cela ne peut pas convenir à tout le monde » (13). Cette remarque, lapidaire mais pertinente, pointe du doigt la tension inhérente à toute forme d'art contestataire qui rencontre le succès : comment maintenir une posture critique et subversive tout en bénéficiant des circuits de diffusion et de légitimation dominants ?

Les sous-chapitres que Maïzi consacre à « L'anti-pop », « L'autre rap français » et « À l'ancienne » témoignent de la persistance d'une scène alternative qui s'est construite précisément en opposition au rap mainstream. Cette famille artistique, souvent qualifiée de « rap alternatif » ou « *underground* », a revendiqué une fidélité aux valeurs originelles du hip-hop : l'authenticité, la complexité lyrique, l'engagement social et la distance vis-à-vis des logiques commerciales. Cette posture « anti-pop » a généré ses propres codes et ses propres critères de légitimité, créant ainsi une nouvelle forme de clivage au sein de la scène rap. Les artistes de cette mouvance se sont souvent positionnés comme les gardiens du temple, opposant leur intégrité artistique à ce qu'ils percevaient comme une dérive commerciale et un appauvrissement esthétique du genre. Maïzi semble suggérer que cet « héritage secret du rap alternatif » (11), bien que resté relativement marginal en termes de visibilité médiatique, a néanmoins exercé une influence souterraine importante sur l'évolution du rap francophone.

La section « Nouvelle vague » marque un tournant dans l'analyse de Maïzi. L'auteur y décrit comment l'immense succès du rap de la dernière décennie est venu briser les carcans qui enfermaient cette musique (30). Cette rupture ne s'est pas opérée par la victoire d'un

camp sur l'autre, mais plutôt par un dépassement des oppositions binaires traditionnelles. Les nouvelles générations d'artistes se sont affranchies de la nécessité de choisir entre rap conscient et rap commercial, entre underground et mainstream, créant des hybridations stylistiques inédites. Cette « nouvelle vague » n'a pas simplement ignoré les anciennes dichotomies : elle les a réinvesties, détournées, subverties. Des artistes ont pu assumer simultanément des postures apparemment contradictoires, jonglant entre critique sociale et célébration du luxe, entre expérimentation sonore et accessibilité pop. Cette fluidité a contribué à redéfinir les termes mêmes du débat sur ce que peut ou doit être le rap, illustrant ainsi comment les significations et les héritages culturels des productions musicales évoluent avec le temps et les contextes.

Selon Maïzi, il y aurait donc un paradoxe dans la musique rap qui a construit son identité sur la contestation et la marginalité, mais qui aspire simultanément à la reconnaissance et au succès. Le journaliste rappelle que la politique du rap ne réside pas tant dans ses textes ou ses publics mais dans son habileté à subvertir ses propres codes (179). Cette affirmation est cruciale car elle déplace le curseur de l'évaluation du rap : ce n'est plus la fidélité à un modèle originel qui fait la valeur politique ou artistique du genre, mais sa capacité à se réinventer constamment, à défier les attentes et à échapper aux catégorisations rigides. Cette perspective permet de dépasser le faux débat entre pureté et compromission, entre underground et mainstream, pour s'interroger sur les formes concrètes que prend la subversion dans un contexte où le rap est devenu musique dominante. Elle invite également à reconsidérer les controverses et polarisations qui ont marqué l'histoire du rap non pas comme des accidents ou des déviations, mais comme des moments révélateurs des tensions constitutives du genre lui-même.

Controverses et polarisations contemporaines

Dans le chapitre consacré à « Booba, l'insubmersible », Maïzi analyse la trajectoire d'un artiste qui incarne à lui seul plusieurs des tensions évoquées précédemment. L'auteur décrit comment Booba a construit son personnage public sur une stratégie de confrontation systématique : confrontation avec les anciennes générations du rap français, confrontation avec ses pairs, confrontation avec les normes de bienséance médiatique. Le rappeur a su cultiver une capacité à susciter des prises de positions contradictoires. Ses déclarations, ses clips, ses textes génèrent régulièrement des controverses qui divisent le public et les commentateurs. Maïzi montre comment cette conflictualité permanente n'est pas un simple épiphénomène, mais constitue le cœur même du projet artistique et commercial de Booba : « Toujours dans la tendance » (48), le rappeur a transformé la polémique en moteur de visibilité et de pertinence culturelle. Aux yeux de Maïzi, ce serait à travers cette stratégie que Booba a réussi à ne pas perdre sa crédibilité, construite sur la transgression et la provocation, tout en accédant à une audience mainstream. En faisant de la controverse elle-même un produit populaire, le rappeur démontre ainsi que succès commercial et posture subversive ne sont pas nécessairement incompatibles dans l'économie culturelle contemporaine.

Le chapitre « C'est Marseille bébé » explore une autre ligne de fracture essentielle du rap francophone : la rivalité entre les scènes parisienne et marseillaise. Cette opposition, qui pourrait sembler anecdotique, révèle en réalité des enjeux identitaires profonds et des conceptions divergentes de ce que doit être le rap. Marseille s'est historiquement positionnée comme un contrepoids à la domination symbolique et médiatique de Paris, revendiquant une authenticité « de la rue » et un ancrage territorial fort. Cette polarisation géographique recoupe souvent d'autres clivages : esthétiques (la tradition marseillaise du « son » face aux *lyricistes* parisiens), économiques (la périphérie face au centre), et même ethniques ou identitaires. Maïzi montre comment cette rivalité a structuré les trajectoires artistiques, les collaborations et les exclusions, créant des logiques d'appartenance et de loyauté qui transcendent les choix purement musicaux. Cette dimension territoriale de la controverse dans le rap francophone illustre également comment les significations d'une production musicale sont indissociables de son inscription géographique et communautaire.

Transformations industrielles et (re)significations

Dans le chapitre « Nouveau régime : la révolution du streaming », Maïzi analyse comment la transition vers les plateformes d'écoute en ligne a profondément transformé non seulement l'économie du rap, mais aussi ses formes esthétiques et ses modes de réception. L'auteur souligne comment le streaming a favorisé l'explosion commerciale du rap, mais au prix d'une adaptation aux logiques productivistes des plateformes. Cette « industrialisation du stream » (142) a encouragé certaines pratiques : morceaux plus courts pour maximiser le nombre d'écoutes, sorties fréquentes pour maintenir la visibilité algorithmique, privilège accordé aux refrains accrocheurs et aux premières secondes décisives. Maïzi interroge la « prise de pouvoir des publics » (145) que le streaming est censé avoir opérée : s'agit-il d'une véritable démocratisation ou d'une illusion masquant de nouveaux rapports de force ? Le streaming, en fragmentant l'écoute et en privilégiant les titres isolés au détriment des albums, modifie la relation même que les auditeurs entretiennent avec la musique. Les « cultures visuelles » liées aux clips sur YouTube ou aux contenus sur les réseaux sociaux deviennent indissociables de l'expérience musicale elle-même.

Le chapitre « *No Borders* : rap francophone et pop mondiale » explore les processus de globalisation qui affectent le rap de langue française. À travers les différentes sections du chapitre, Maïzi observe comment le rap francophone s'inscrit désormais dans des procédés de circulation et d'influence qui dépassent largement les frontières nationales ou linguistiques. La notion de « trap universelle » (123) est particulièrement révélatrice de ces dynamiques transnationales. La trap, sous-genre du rap originaire du Sud des États-Unis, s'est diffusée à l'échelle planétaire, donnant naissance à des déclinaisons locales qui en reprennent les codes sonores tout en les adaptant à des contextes linguistiques et culturels spécifiques. Cette circulation globale des formes musicales génère des processus de (re)signification complexes :

un morceau de trap française peut référencer des codes américains tout en s'inscrivant dans des réalités sociales hexagonales, créant ainsi des hybridations inédites.

L'attention portée au « Sud global » suggère également une prise en compte des dynamiques postcoloniales dans la circulation des musiques urbaines. Le rap francophone, notamment en France, entretient des liens étroits avec les scènes africaines et des Caraïbes, créant des espaces de dialogue et d'influence réciproque. Ces « nouvelles scènes, nouvelles sonorités » (112) redessinent la géographie culturelle du rap et questionnent les hiérarchies établies entre centres et périphéries. Le rap francophone, dans sa circulation entre l'Hexagone, le Maghreb, l'Afrique subsaharienne et les diasporas, est traversé par ces héritages historiques qui informent ses thématiques et ses réceptions. Malgré cette attention qui émerge dans le chapitre et la répétition dans l'ouvrage de l'adjectif « francophone », le point de vue depuis lequel le rap est ici observé reste profondément français et eurocentré.

Le chapitre « La réinvention du boom bap » témoigne d'un phénomène apparemment paradoxal dans un contexte de modernisation accélérée : le retour à des esthétiques vintage du hip-hop, notamment au boom bap new-yorkais des années 1990 (77). Maïzi montre que ce retour n'est pas une simple nostalgie passéiste, mais constitue une forme de réinvention créative qui permet à une nouvelle génération d'artistes de se réapproprier l'histoire du genre. « Pour l'amour du rap » (95) suggère que cette démarche relève d'un attachement profond aux valeurs fondatrices du hip-hop, tout en s'inscrivant dans un présent marqué par la trap et les sonorités contemporaines. Cette coexistence de registres temporels et esthétiques multiples illustre la capacité du rap à passer d'un registre à l'autre (79). Cette tension entre tradition et innovation, entre « l'ancienne » école et les nouvelles tendances génère, elle aussi, des débats et des clivages au sein de la scène rap. Elle pose la question de l'héritage : comment transmettre une tradition tout en la transformant ? Comment rester fidèle à un esprit originel tout en évoluant avec son temps ?

« Le rap est-il la nouvelle pop ? » : de la marge à l'hégémonie culturelle

Le dernier chapitre « Le rap est-il la nouvelle pop ? » aborde frontalement le paradoxe d'une musique contre-culturelle devenue dominante. En ceci, Maïzi interroge les conséquences de cette inversion hiérarchique. Ce qui était marginal, stigmatisé, voire criminalisé est désormais au cœur de l'industrie musicale, des médias et de la culture populaire. Ce déplacement pose des questions essentielles : le rap peut-il conserver sa capacité critique et subversive une fois devenu musique dominante ? La posture contestataire peut-elle survivre à la reconnaissance institutionnelle et au succès commercial ?

La notion de « rap gentrifié » suggère un processus de domestication, d'édulcoration ou de normalisation qui accompagnerait l'accès au mainstream. De même que la gentrification urbaine transforme des quartiers populaires en espaces embourgeoisés, le rap mainstream serait-il un rap « nettoyé » de ses aspérités les plus dérangeantes, rendu acceptable pour un

public élargi ? Cette question touche à l'essence même de ce qui fait la valeur et la singularité du rap. L'interrogation « Une pop parmi d'autres » (155) déplace encore le questionnement : plutôt que de se demander si le rap a trahi ses origines en devenant populaire, ne faudrait-il pas reconnaître qu'il constitue simplement une nouvelle forme de musique pop, au même titre que le rock en son temps ? Cette perspective historique invite à relativiser l'exceptionnalisme du rap et à l'inscrire dans une histoire longue des musiques populaires qui, toutes, ont négocié des tensions similaires entre authenticité et commercialité, entre *underground* et *mainstream* (182).

La section « Occuper le terrain » évoque les stratégies déployées par les artistes et l'industrie du rap pour maximiser leur présence médiatique et culturelle (165). Dans l'économie de l'attention contemporaine, être visible partout et tout le temps devient un impératif de survie. Cette logique de saturation contribue à la domination du rap dans les charts et les playlists, mais elle pose aussi la question de la surexposition et de l'épuisement créatif. Cette stratégie d'occupation totale du terrain culturel peut également être lue comme une réponse à des décennies de marginalisation. Après avoir été ignoré ou méprisé par les institutions culturelles légitimes, le rap s'empare de tous les espaces disponibles, imposant sa présence et ses codes. Cette revanche symbolique s'accompagne toutefois d'interrogations sur le prix à payer : la visibilité maximale ne se fait-elle pas au détriment de la profondeur et de l'exigence artistique ?

La référence à « Simple, basique » (163 ; une allusion au titre d'Orelsan) suggère une analyse de la simplification formelle qui accompagnerait le succès mainstream du rap. Dans une logique de maximisation de l'audience, la complexité lyrique et la sophistication musicale seraient sacrifiées au profit de formules efficaces et immédiatement accessibles. Les structures répétitives, les refrains minimalistes et les productions calibrées pour le streaming deviendraient la norme. Cette évolution génère elle aussi des controverses et des clivages. Les puristes dénoncent un appauvrissement du genre, tandis que d'autres y voient une démocratisation légitime et une adaptation aux nouvelles conditions de production et de réception. Cette tension entre exigence artistique et accessibilité populaire n'est pas propre au rap, mais elle y revêt une acuité particulière compte tenu de l'importance historiquement accordée à la maîtrise technique (le *flow*, les rimes complexes, les jeux de mots) dans la culture hip-hop.

L'épilogue, au titre évocateur emprunté à Kendrick Lamar (« It's time to watch the party die »), adopte un ton plus sombre et désenchanté. L'auteur semble présenter un bilan nuancé, voire pessimiste, de l'évolution récente du rap francophone. Si d'un côté, la section « Sensible comme mon quartier » ramène à l'ancrage territorial et communautaire du rap, suggérant que la victoire commerciale pourrait s'accompagner d'une déconnexion vis-à-vis des réalités sociales qui ont donné naissance au genre, « Condamnés à être libres » évoque le dilemme des artistes qui, ayant conquis leur autonomie et leur visibilité, se retrouvent face à de nouveaux impératifs (ceux du marché, des algorithmes, de la visibilité permanente) qui contraignent paradoxalement leur liberté créative. Maïzi reprend un questionnement que plusieurs acteurs et actrices du milieu ont posé : en se démocratisant, en devenant accessible et omniprésent, le rap aurait-il perdu quelque chose d'essentiel – sa capacité à créer

des espaces de résistance, son potentiel subversif, son rôle de contre-culture ? En soulignant le caractère pluriel du rap francophone d'aujourd'hui et des défis auxquels il doit faire face, cet ouvrage ne donne pas de réponse nette, mais plutôt des ouvertures à la réflexion : le rap peut-il se réinventer une fois encore ?

Sara FEDERICO (Université de Sassari)