

Table des matières

Introduction	2
Genèse et appropriation du rap en Chine continentale	3
Du phénomène Eminem au resserrement des contraintes locales	10
La diffusion du rap chinois et les effets locaux de la globalisation	12
La saga entourant l'émission en ligne <i>Rap of China</i>	16
Le positionnement actuel des artistes sur la situation de Hong Kong, la pandémie de COVID-19 et le mouvement Black Lives Matter	19
Conclusion	22
Bibliographie	24

Introduction

Le rap¹ (partie intégrante de la culture hip-hop²) est un phénomène global qui s'est implanté en Chine et est rapidement devenu un réceptacle de thématiques, de pratiques et d'imaginaires locaux. Devenant une musique de plus en plus populaire auprès de la jeunesse du pays, cette musique devient au début des années 2000 une industrie à visée commerciale qui va se développer pour s'exporter à l'international. Outre la diversité des artistes (dont certains cultivent et se réclament du caractère *underground* du mouvement), on ne peut comprendre les développements actuels du rap chinois et son positionnement face aux événements contemporains (Hong Kong, pandémie, *Black Lives Matter*) sans évoquer ses rapports multiformes avec les autorités étatiques. À travers une revue de littérature et une observation des productions, cet article cherche à retracer l'histoire de ce mouvement musical en Chine continentale, et à montrer que s'il fait désormais partie des outils de propagande du Parti Communiste Chinois (PCC), il reste aussi un moyen de contestation et d'émancipation pour une partie de la jeunesse du pays.

¹ Cet article ne traite que du rap s'« auto-identifiant » comme une composante de la culture hip-hop, et écarte donc la pratique du *Hanmai* (喊麦) dont la technique de diction peut s'apparenter au rap (voir Zhang et Xu, 2019).

² Le hip-hop (嘻哈, *xihā*) est un mouvement culturel qui comprend la pratique du rap, du break dance, des artistes du graffiti et des DJ. Le break dance est actuellement désigné par le terme 霹雳舞 (*pīlī wǔ*, danse du tonnerre) accolé au départ à la façon de danser de Michael Jackson. À la fin des années 1990, il y a une forte différence entre les danseurs du nord du pays qui développent un style particulier et ceux du sud qui s'abreuvent des vidéos produites à l'étranger. Ces distinctions vont s'estomper au milieu des années 2000, lorsque les mouvements de danse issus de la sphère globale se généralisent dans le pays (Chew et Mo, 2019 : 461). Le graffiti est attaché dans le pays à des performances artistiques d'avant-garde parfois sponsorisées par les autorités autour de projets spécifiques (voir Caitlin, 2010; Lu, 2015 ; Marinelli 2004; Pan, 2014; Valjakka 2011 et 2015; Zhang, 2019). La plupart des DJ chinois ne produisent ni ne sélectionnent de musique, mais achètent des playlists toutes faites (Zhang et Xu, 2019 : 68).

Genèse et appropriation du rap en Chine continentale

De par la libéralisation partielle de l'économie mise en place par Deng Xiaoping, la Chine reçoit dès la fin des années 1980 de très nombreux albums musicaux invendus en Occident. Ces albums, qui doivent normalement être recyclés, sont le plus souvent écoutés par la jeunesse du pays, donnant naissance à ce qui est connu dans le pays comme la culture 打口 (*dakou*) (Guo et Su, 1999). La technique de diction du rap s'intègre alors dans des chansons rock, comme l'a fait Cui Jian en 1985 dans le morceau 不是我不明白 (*Bu shi wo bu mingbai*, Ce n'est pas que je ne comprends pas)³. En 1992, Dai Bing et Tian Bao forment le groupe de rap du nom de D.D. Rythm, et le premier succès commercial de cette forme musicale survient l'année suivante avec la chanson la la la (啦啦啦)⁴ du chanteur Xie Dong (谢东) sur l'album collectif 某某人 (*Moumou ren*) (Fan, 2019). La même année paraît également un album entier de rap chanté en mandarin.⁵ Alors que les décennies 1980 et 1990 marquent l'entrée de sonorité rap dans le paysage musical chinois, c'est un groupe de Hong Kong, le collectif *Lazy-MuthaFucka* (*Da Lan Tang*, 大懒堂)⁶, qui malgré son interdiction en Chine continentale pour son ton provocateur et critique, devient la référence pour de nombreux locuteurs du cantonnais qui l'écoutent sous le manteau⁷.

³ <https://www.youtube.com/watch?v=sTor26ajg3U>

⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=VyUjKD0-YSE>

⁵ L'album 盗版：国语 RAP 专辑 (*Daoban: guoyu RAP zhuanji*, Copie pirate : un album de rap en langue chinoise) (Liu, 2012 : 68).

⁶ Pour une réflexion sur l'imbrication du local et du global au sein de LMF, voir Ma, 2002.

⁷ Ce groupe est très productif entre 1999 et 2003 et rencontre un énorme succès avec l'album *Lazy Mutha Fucka* (1999) qui s'écoule à 18 000 exemplaires, puis *Lazy Clan* (2000) qui vend 70 000 copies (Cheuk, 2018 : 150). Ce succès est expliqué par la remise en question du système économique de Hong Kong par une partie de la jeunesse à la suite de la crise économique de 1997 (Ma, 2002).

Si les chansons rap de Chine continentale peuvent être analysées comme un simple mimétisme jusqu'aux années 2000, faute de recherches conséquentes sur la complexité du phénomène, cette posture épistémologique d'un diffusionnisme simpliste ne peut tout simplement être vérifiée de manière empirique par la suite. En 2001, le groupe pékinois 隐藏 (*Yincang* / dissimuler, mettre à l'abri) constitué de quatre chanteurs dont trois Nord-Américains, compose le morceau 在北京 (*Zai Beijing* / À Pékin)⁸. Cette chanson aux paroles non polémiques reste encore aujourd'hui un classique pour l'ensemble du mouvement hip-hop du pays. Cette chanson marque également une appropriation par les artistes du rap pour parler de leur ville, et son *beat* sera réutilisé en 2004 par Xiong Jie 熊杰 dans le titre *Zai Wuhan* (在武汉, À Wuhan)⁹, qui met en valeur la capitale du Hubei dont le groupe est originaire. Si ce procédé de reprise de thèmes musicaux est fréquent dans le rap et que la globalisation a même accentué ce phénomène comme le montre le cas de la chanson *This is America* de Childish Gambino de 2018¹⁰, reprise ne veut pas dire copie, et le groupe Xiong Jie accole son propre vécu et sa propre perception du monde dans la chanson *Zai Wuhan*.

Cette fierté d'« être de telle ville » est d'ailleurs extrêmement populaire dans les productions musicales rap du début du millénaire¹¹, mais elle se mélange à des

⁸ <https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=Qh6lJWfYyTo>

⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=6baZuf3B02A>

¹⁰ Childish Gambino, 2018, *This is America* : <https://www.youtube.com/watch?v=VYQjWnS4cMY>

Falz , 2018, *This is Nigeria* : https://www.youtube.com/watch?v=UW_xEqCWrm0

I-NZ , 2018, *This is Iraq*: <https://www.youtube.com/watch?v=fvxZLKtkgiM>

¹¹ Dans l'ordre chronologique:

- Shang Siyang (feat. Ding Xiaofeng et Gao Yayuan) 尚斯揚 (feat. 丁曉峰 et 高婭媛), 2004, 阿拉上海 (Ah La Shanghai) qui présente la ville de Shanghai comme l'endroit le plus avancé de Chine de par son histoire et son ouverture sur le monde : <https://www.youtube.com/watch?v=pmG7I3ElxNQ>

thèmes locaux et devient parfois bien plus qu'un simple *ego-town*. Par exemple, le groupe 口水军团 (*Koushui juntuan*, Bataillon de salive) dans sa chanson 杭州是个好地方¹² (*Hangzhou shi ge hao difang*, Hangzhou est un bel endroit) de 2002 chante en langue Wu¹³, ce que Liu (2014 : 267) interprète comme une forme de résistance à la Loi de 2001 sur l'utilisation de la langue chinoise et des caractères, qui décourage fortement l'utilisation des langues régionales dans les médias. De la même manière, la chanson de 2004 de l'artiste Chen Su 东北特产不是黑社会¹⁴ (*Dongbei techan bu shi hei shehui*, La spécialité du Dongbei n'est pas les triades) utilise des intonations et expressions du Dongbei tout en attaquant les stéréotypes accolés aux habitants de la région.

Cette valorisation du local par les artistes n'est toutefois pas générale comme le montre Zheng Kun, un rural qui souligne qu'il ne maîtrise adéquatement ni le *putonghua* ni l'anglais et que la société le disqualifie encore une fois sur ce qu'il est : un rural déscolarisé et sans emploi apparemment également incapable de rapper correctement (Wang, 2012). S'il est donc indéniable que le rap chinois est issu du global, les thèmes abordés et les postures affichées par les artistes sont très rapidement non seulement localisés mais parfois revendicateurs sur des dynamiques sociales dont les auteurs sont témoins.

- Collectif de rappeurs, 2006 九十九次恋爱爱上上海 (*Jiushijiu ci lian'ai aishang Shanghai*, Amoureux 99 fois de Shanghai) : <https://www.youtube.com/watch?v=7m4EWqKYbp4>

- Run Tu, 2006, 我是重庆崽儿 (*Wo shi chongqingzai'er*, Je suis un gars de Chongqing) : <https://www.youtube.com/watch?v=RYBOEQAlCb8>

¹² <https://www.bilibili.com/video/av6443240/>

¹³ La Chine comprend sept familles de langues régionales (方言, *fangyan*) qui sont le Mandarin, le Wu, le Min, le Cantonais, le Gan, le Xiang et le Hakka. De leur côté, les autorités politiques cherchent à uniformiser les langues vernaculaires utilisées au profit de la « langue commune » (普通话, *putonghua*) (Liu, 2014 : 267).

¹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=qo4fOhlCWK4>

Les origines et les positions sociales des auteurs jouent donc un rôle primordial dans les textes produits¹⁵, et le choix de cette forme musicale comme moyen de revendication peut sembler étrange sans comprendre que la majorité des chanteurs sont des urbains de classe moyenne, et que les stigmatisations sociétales de groupes entiers restent la norme dans le pays. Ainsi, en 2004, MC Sha Zhou's (沙洲's) compose la chanson 青岛老巴子¹⁶ (*Qingdao laobazi*, Les bouseux de Qingdao) dans laquelle il étale son dégoût des campagnards migrants dans sa ville, et leur demande de réfléchir et de se comporter correctement. Il y décrit également un « abaissement moral » de la ville visible dans la multiplication des salons de prostitution qui accompagne ces populations. Si MC Sha Zhou's clame lui aussi sa fierté d'être né à Qingdao et s'il utilise des expressions locales, c'est pour souligner la supériorité morale que cela lui confère sur les nouveaux arrivants (Liu, 2012 : 71).

Dans la même veine, la chanteuse MC Lucy sort en 2005 la chanson 上海 K 姐¹⁷ (*Shanghai K jie*, Escort girl de Shanghai) qui raconte la vie des escortes dans les établissements de karaoké et bars de la ville. Loin de prendre leurs défenses ou de souligner la dureté de leurs quotidiens, MC Lucy décrit plutôt la facilité de faire de l'argent par ce moyen et l'espoir de tomber nuit après nuit sur des étrangers aux poches remplies. C'est le rappeur MC niggAslim qui dit en intro et en anglais : « *This song is from me and my sister MC Lucy, and dedicated to all da*

¹⁵ Ce phénomène est visible aussi dans la chanson de 2007 挤公交 (*ji gongjiao*, Le bus bondé) du groupe D-Evil de Nanjing : <https://www.bilibili.com/video/av5262361/>

¹⁶ <http://pwp.gatech.edu/fangyanmedia/2019/03/18/qingdao-bumpkins-shazhou/>

¹⁷ <https://www.bilibili.com/video/av10299401/>

real azz hoez in Shanghai City! Shoot all'em bitchez ». Mc Lucy prend par la suite en chinois des tons de voix moqueurs et dégradants en racontant le quotidien de ces femmes à leur place. La fin de la chanson est en anglais, ce qui souligne la proximité du global et des étrangers, mais cette fois-ci positivement, toutes les critiques visant le comportement des escortes chinoises.

Il faut dire que les imaginaires et les façons de faire véhiculées par le global gagnent en importance pendant la première décennie du second millénaire. Il y a d'abord la mise en place d'une industrie autour du rap, industrie critiquée en Wu par la chanteuse Duan Sisi dès 2004 dans sa chanson 信了你的邪¹⁸ (*Xin le ni de xie*, Crois à ton mal). Cette industrie s'appuie en grande partie sur l'appétit économique suscité par l'ouverture du « marché chinois ». Ainsi, le rap comme moyen de promotion est utilisé allégrement par les marques étrangères tout au long des années 2000 (Chang, 2009), la marque Nike en faisant même une spécificité (Sullivan et Zhao, 2019 : 4). Il faut dire que le mouvement hip-hop au complet devient un moyen pour une partie de la jeunesse chinoise de construire et d'expérimenter des identités via la consommation, phénomène des plus récents dans le pays (Barrett, 2012 : 248).

Cette décennie est également marquée par la venue d'étrangers (souvent des Américains d'ascendance chinoise) pensant pouvoir percer dans le pays sans avoir un grand talent. Si les acteurs locaux du rap les surnomment les escrocs (骗子, *pianzi*) (Barrett, 2012 : 252), ces artistes étrangers influencent la production hip-hop du pays (Chen, 2012). Outre les artistes étrangers présents sur le territoire,

¹⁸ https://www.youtube.com/watch?time_continue=67&v=djBLYQhKr3M&feature=emb_logo

Taiwan comme Hong Kong sont des lieux de transition du global vers le local, comme le montre l'album de 2005 十一月的萧邦 (*shiyi yue de xiaobang*) du chanteur taïwanais Jay Zhou (周杰伦), qui mélange des mélodies orientales et occidentales¹⁹ et qui s'écoule à plus de deux millions d'exemplaires en Chine continentale, en s'appuyant sur des valeurs chinoises dites « traditionnelles »²⁰. En effet, cette importation d'artistes sinophones non-résidents s'accompagne d'un contrôle du message transmis par les autorités chinoises²¹ (Fung, 2007 : 434-435). Il faut aussi noter que des rappeurs sud-coréens comme G-Dragon deviennent également au début des années 2000 des stars dans le pays (Chew et Mo, 2019 : 460), et que le rap japonais va influencer des groupes comme 阴三儿 (*Yin san'er*).

Si la localisation des sujets et des façons de faire du rap se déploient rapidement, le global intervient donc au début des années 2000 sur la production locale, que cela soit pour des objectifs économiques, ou par la circulation des productions rap des pays environnants. Cependant, le mouvement connaît également des contraintes spécifiques locales sur sa possibilité d'expression. En effet, à l'inverse de la majorité du rap produit de par le monde, le rap produit en Chine

¹⁹ L'album s'ouvre sur la chanson 夜曲 (*yequ*, nocturne) :

<https://www.youtube.com/watch?v=zAiQ7sar6GU>.

L'artiste avait déjà proposé ce genre de composition précédemment, et la chanson 双截棍 (*shuangjiegun*, nunchaku) de 2001 montre que l'ouverture sur l'extérieur peut parfaitement se compléter d'un patriotisme assumé : https://www.youtube.com/watch?v=OR-0wptl_u0.

²⁰ Jay Zhou réactualise par exemple des valeurs révolutionnaires au sein de l'économie de marché comme dans sa chanson 毛泽东语录 (*Mao Zedong yulu*, Citations de Mao Zedong).

<https://www.youtube.com/watch?v=TixHYua3XCI&list=LLYaihCftqT5E5OoZKzkmegg&index=833>

²¹ Le compositeur évite sciemment la relation de Taiwan et de la République populaire de Chine : « *On the one hand, Jay could be guaranteed his commercial success in China. On the other, the authorities are able to manage what kind of popular culture is delivered to its young audience. Jay's case demonstrates that, rather than passively controlling the 'undesirable' popular culture, the authorities have transformed themselves into a proactive agent to embrace the popular culture that they think can extend the Chineseness nationalist ideology.* » (Fung, 2007: 435)

continentale doit passer le test de la censure. Les acteurs locaux du mouvement ont appris des difficultés rencontrées par les artistes rock n'roll, qui, comme le résume le porte-parole du *Dragon Tongue Record Label* Li Hongjie en 2004, ont vu leurs possibilités d'expression s'amoinrir à force de traiter des questions politiques. Le rap chinois va donc se démarquer par les métaphores, les doubles messages et l'humour pour tenter de ne pas se retrouver avec les mêmes contraintes²². Frammolino (2004) souligne le phénomène d'autocensure de cette période, et De Kloet (2010 : 69-73) analyse dans cette dépolitisation accompagnée d'une recherche de succès commercial un passage d'une ère *dakou* à une période *post-dakou*, soit une intégration de cultures globales dans le local (De Kloet, 2010: 69-73)²³ de manière visible.

Ces caractéristiques permettent par contre au mouvement de se développer rapidement avec l'organisation de live *battles* dès 2001 à travers l'événement annuel *Iron Mic* (Gangtie maikē, 钢铁麦克)²⁴ qui oppose des chanteurs maniant le slang pékinois, le dialecte shanghaien en passant par le *putonghua* et l'anglais. Le début des années 2000 est une période dans laquelle le rap se généralise dans l'ensemble du pays, mais c'est par le succès mondial de l'artiste américain Eminem que cette culture va gagner en popularité de manière spectaculaire.

²² Par exemple, le groupe 隐藏 sort en 2003 l'album 为人民服务 (*Wei renmin fuwu*, Au service du peuple) qui est un mantra politique issu de la Révolution culturelle.

²³ « *Through the immediacy and openness, by and large enabled by new technologies, with which Chinese musicians link up with their most conspicuous counterparts (the West), cultural – and national – boundaries become blurred. Illustrative of such processes of cultural synchronisation, as already mentioned, is the conspicuous involvement of Westerners in hip-hop.* » (De Kloet, 2010: 72).

²⁴ https://www.youtube.com/watch?time_continue=2&v=iallaCyhikA&feature=emb_logo

Du phénomène Eminem au resserrement des contraintes locales

Eminem est un rappeur qui a connu un succès mondial avec le film *8 Miles* en 2003. Ce succès touche la Chine et explique le nombre de ventes de l'album *Curtain Call : The Hits* deux ans plus tard. Cité comme l'artiste ayant influencé de nombreux acteurs du rap chinois contemporains, une chanson d'un collectif de cinq rappeuses originaires de Yangzhou qui est posté anonymement sur l'Internet en 2006 en est un exemple instructif. Ce collectif se nomme 扬州疯女院²⁵ (*Yangzhou fengnü yuan*, L'asile des folles de Yangzhou). La chanson mise en ligne reprend le titre *The Real Slim Shady*²⁶ sorti en 2000, mais qui connaît un succès mondial avec sa reprise dans *Curtain Call : The Hits*. Nous ne reviendrons pas sur la totalité des propos de cette chanson d'Eminem, mais seulement sur les points communs entre les deux chansons.

D'abord, les deux titres offrent un parallèle d'auto-désignation des artistes ne correspondant pas aux standards attendus par la société : folles (疯女) et *slim shady*. Ensuite, alors qu'Eminem dénigre de nombreuses personnalités connues des Américains (il insulte par exemple Will Smith), les rappeuses du Yangzhou font de même et parlent de la chanteuse Li Yuchun (李宇春)²⁷ comme étant une travestie (人妖, *renyao*). Enfin, les deux chansons attaquent frontalement les valeurs culturelles véhiculées par l'ordre social établi. À la fin de la chanson chinoise, c'est la place de la femme et des sentiments amoureux qui sont discutés, invoquant les

²⁵ <https://v.qq.com/x/page/v01274c9674.html>

²⁶ https://www.youtube.com/watch?v=eJO5HU_7_1w&list=RD_Yhyp-hX2s&index=4

²⁷ Li Yuchun concourt alors dans l'émission télévisée « Superbe voix féminine » (超级女声, *chaoji nüsheng*).

écrits de Marx pour remettre la fixité apparente de l'ordre établi en cause. La chanson finit d'ailleurs par cette phrase : « Peu importe ce que les autres font ou disent, je veux être mon propre destin ». En utilisant le mimétisme, ces chanteuses revendiquent finalement une autre construction du genre féminin dans le pays et des possibilités offertes aux femmes qui en découlent.

Comme nous le voyons, le global affecte le local et est relocalisé avec les aspirations et les problématiques de l'endroit de production. Nous voyons également que le rap ouvertement provocateur se déploie également dans le pays. Si cette chanson est décriée dès sa mise en ligne par les autorités qui la considèrent vulgaire et mauvaise pour l'image de la ville de Yangzhou (Liu, 2014 : 278), d'autres morceaux montrent que le rap de la fin des années 2000 sert de défouloir et de remise en cause des normes établies par une partie de la jeunesse du pays. À ce sujet, la chanson de 2008 Bonjour professeur (老师你好, *Laoshi ni hao*)²⁸ produite par le groupe pékinois 阴三儿 (Yin san'er) sur l'album 未知艺术家 (*Weizhi yishujia*, Artiste inconnu) attaque violemment et crument le système éducatif en place dans le pays²⁹. La chanson comporte également des paroles dures et sexistes à l'endroit des femmes, et renforce des stéréotypes existants. Mais c'est bien pour la remise en cause du système éducatif et des valeurs qu'elle transmet que cette chanson (comme de nombreux autres morceaux composés à l'époque) a été placée en 2015 sur la liste noire (黑名单, *hei mingdan*)³⁰ des 120

²⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=MnSsl41x3cw>

²⁹ Cette chanson utilise en introduction la bande son du film « Je suis ton papa » (我是你爸爸) sortie en 2000.

³⁰ Les trois chanteurs de 阴三儿 sont arrêtés pour consommation de cannabis en août de la même année. Deux des trois artistes ont depuis monté le groupe *Purple Soul* (Fan, 2020).

morceaux de musique en ligne censurés³¹. La chanson du même groupe 北京晚报³² (*Beijing wanbao*, Nouvelles du soir de Pékin), elle aussi sur la liste, contient des propos encore plus sensibles, clamant que lorsque des personnes dorment dans des caves, d'autres se remplissent la panse grâce à de l'argent public.

La diffusion du rap chinois et les effets locaux de la globalisation

Si le rap gagne en importance dans le pays, il n'apparaît vraiment dans un grand média national que suite à la remise au pas des artistes par le gouvernement, et ce en 2014, avec la participation du rappeur Xie Di 谢帝 (fat Shady) dans l'émission La Voix (*Zhongguo hao gequ*, 中国好歌曲)³³ diffusée sur CCTV 3. D'ailleurs, sa célèbre chanson 瓜老外³⁴ (*Gua Laowai*, Stupides étrangers) ne sera aucunement censurée dans le pays malgré des paroles et un clip vidéo des plus discutables.

Outre la croissance du mouvement dans le pays, le rap chinois connaît également une internationalisation de sa réception. Il voyage dans un premier temps par l'Internet : la chaîne youtube Zhong TV basée à Shanghai est le canal médiatique par lequel le rap chinois rencontre véritablement le succès à l'international. Les rappeurs chinois intéressés par cette diffusion se mettent alors à cultiver leur

³¹ La capture d'écran suivante nous montre que ce n'est pas la seule chanson du groupe à être listée et que de nombreux groupes de rap y sont présents.

https://web.archive.org/web/20150813215028/http://www.mcprc.gov.cn/whzx/whyw/201508/t20150810_457407.html.

Ajoutons que les plateformes internet chinoises retirent la même année de nombreuses chansons américaines et taiwanaises jugée dangereuse pour la stabilité du pays (De Boisgisson, 2020), mais que de nombreux internautes remercient satiriquement le gouvernement pour cette liste leur faisant découvrir des artistes talentueux (Ap, 2015).

³² <https://www.youtube.com/watch?v=zxCVcVSW-nE>

³³ https://www.youtube.com/watch?time_continue=207&v=KugiopC40ac&feature=emb_logo

³⁴ https://www.youtube.com/watch?v=GWZ8yTQyqoA&feature=emb_logo

image pour répondre aux attentes du public non chinois. Le groupe Higher Brothers (*Hai'er xiongdi*, 海尔兄弟), qui utilise un mélange de mandarin, de sichuanais et d'anglais, devient le groupe chinois le plus écouté parmi les médias globaux. Cette globalisation de la réception des œuvres est travaillée, avec la collaboration du Coréen Keith Ape sur la chanson 微信³⁵ (*Weixin*, WeChat) et de l'Américain Ski Mask the Slump Dog sur la chanson Flo Rida³⁶. Le groupe joue également avec l'idée du Made in China³⁷ qu'il compare au rap fait dans le pays. Il faut souligner que ce genre de *featuring* entre des rappeurs chinois et des artistes étrangers se généralise, comme on le voit par exemple dans une chanson de 2016 de ZTAO³⁸. Certains artistes se font même d'abord connaître en dehors du pays, comme la chanteuse Liu Lexie, qui devient populaire après sa participation à l'émission télévisée coréenne K-pop Star, et fait elle aussi des *featuring* avec des étrangers³⁹. Une autre rappeuse maintenant reconnue mondialement est Vava, qui joue dans plusieurs de ces morceaux sur la continuité musicale chinoise traditionnelle et collabore avec le chanteur d'opéra Wang Qianqian dans sa chanson 我的新衣⁴⁰ (*Wo de xin yi*, Mon nouveau vêtement), qui fait partie de la bande sonore du film américain *Crazy Rich Asians*. Cette globalisation de la production rap chinoise n'est évidemment pas à sens unique. Ainsi, la rappeuse

³⁵ <https://www.bilibili.com/video/av21358578/>. Sans revenir sur les propos de la chanson assez facile à comprendre, notons le fait que les échanges écrits sont dans le clip exclusivement en anglais.

³⁶ <https://www.bilibili.com/video/av18434917/>

³⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=rLLKm-DC06A>

³⁸ https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=jALFdV9lLl8&feature=emb_logo

³⁹ https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=Ca0u0MJ-oOk&feature=emb_logo

⁴⁰ https://www.youtube.com/watch?time_continue=235&v=aknkofx2bHg&feature=emb_logo

Vinida dans sa chanson *Queendom*⁴¹ de 2017 reprend l'inversion des rôles genrés devenue la norme pour de nombreuses rappeuses non chinoises.

Jouant sur l'engouement du rap à l'international, Youth Micro-Studio (entreprise de production et de médias supervisé par la Ligue de la jeunesse communiste) monte le groupe CD Rev⁴² (天府事变, *Tianfu shibian*, L'incident de Tianfu) (Sheng, 2019 : 178), qui sort en janvier 2016 sa première chanson entièrement en anglais (*The force of red*)⁴³, laquelle reprend la position officielle de la Chine continentale vis-à-vis de Taiwan et de Hong Kong, insultes à l'appui. En juin 2016, le groupe sort la chanson *This is China*⁴⁴ qui soutient la gestion du PCC sur les affaires internes comme externes. En mai 2017, c'est la chanson No THAAD⁴⁵ qui condamne le déploiement des missiles THAAD en Corée du Sud. Enfin, en août 2019, la chanson 香港之秋⁴⁶ (*Xianggang zhi qiu*, L'automne de Hong Kong) condamne fermement les ingérences étrangères présumées à Hong Kong. CD Rev est donc un groupe chinois sponsorisé par le PCC, et dont les paroles s'adressent à des non-Chinois. Cette volonté des instances politiques de transformer le rap chinois en courroie de transmission de leur message en dehors du pays est aussi visible dans la chanson du rappeur Su Han *Two Sessions*⁴⁷, qui

⁴¹ https://www.youtube.com/watch?v=bK_Vw5_aHI&feature=emb_logo

⁴² La grande majorité des membres de ce groupe étant originaires de la ville de Chengdu, le groupe fait également une chanson sur cette ville, démontrant encore une fois l'importance que la majorité des artistes rap portent à mettre de l'avant leur localisation :

<https://www.youtube.com/watch?v=96JSfZNzeag>.

⁴³ <https://www.youtube.com/watch?v=5cWQGDW8Jb0>

⁴⁴ https://www.youtube.com/watch?time_continue=28&v=RJHqBUlfa9w&feature=emb_logo

⁴⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=9p0nQdvHOOo>

⁴⁶ https://www.youtube.com/watch?time_continue=2&v=p1us-0SVKcg&feature=emb_logo

⁴⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=a5rvO5e-rik>

décrit l'opportunité offerte par cette réunion politique annuelle pour mettre en valeur les atouts du pays.

Si le rap chinois s'exporte de plus en plus, plusieurs dynamiques sont observables dans ce phénomène. D'abord, la volonté de s'exporter de certains artistes influence les thèmes choisis dans les morceaux, mais également les mises en scène des clips et l'image perçue des rappeurs chinois à l'étranger. De plus, le PCC a bien compris que le rap, de par sa popularité mondiale, est une forme artistique sur laquelle capitaliser pour adoucir et justifier son message auprès d'auditeurs étrangers. Il ne faudrait pourtant pas penser que cette globalisation des productions nationales ne pose pas de problèmes aux autorités. En effet, les imaginaires véhiculés par le gangsta-rap (forme de rap la plus véhiculée par les médias globaux depuis plus d'une décennie) mettent aussi en valeur la criminalité et les armes. Ainsi, la chanson de 2015 超社会⁴⁸ (*Chao shehui*, Antisocial, mais traduit dans le clip par Gangsta) du chanteur GAI comme la collaboration du même GAI et de C-BLOCK 江湖流⁴⁹ (*Jianghu liu*, L'écoulement des fleuves et des lacs) valorisent les triades (黑社会, *hei shehui*), ce qui gêne profondément les censeurs chinois. Si depuis 2015 la Chine tente de réguler et de contrôler les paroles des chansons, ce sont les images des artistes et leur look (baggy, tatouages, etc.) qui sont directement visés lors de l'émission *Rap of China*.

⁴⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=a9cxWPbvHZE>

⁴⁹ https://www.youtube.com/watch?time_continue=59&v=i7a8vwx3BPQ&feature=emb_logo

La saga entourant l'émission en ligne Rap of China

La première saison de *Rap of China* (*Zhongguo you xiha*, 中国有嘻哈) produite par la plateforme vidéo iQiyi (*Aiqiyi*, 爱奇艺) commence en juin 2017. Dotée du plus gros investissement jamais fait dans ce type d'émission dans le pays, elle ne recrute que des célébrités pour remplir la fonction de juge/entraîneur (Wu, 2019 : 55). Alors que le sino-canadien Kris Wu (Wu YiFan, 吴亦凡) et le rappeur taïwanais Mc Hotdog (Yao Zhongren, 姚中仁) sont dans la liste des artistes censurés en 2015⁵⁰, ils font partie du jury, soulignant la flexibilité de la censure suivant les circonstances. L'émission met également au grand jour les clivages existants lorsque des artistes de la première heure refusent d'y participer⁵¹, y voyant une trahison du caractère *underground* (*dixia*, 地下), trait constitutif du rap. D'autres choisissent d'écourter leur participation en dénonçant une mascarade et une censure pesante venant de la production⁵² (Sullivan et Zhao, 2019 : 5-6).

Malgré ces différends au sein de mouvement, la première saison connaît un succès immense avec plus d'un milliard de vues et consacre à égalité les rappeurs Gai et PG One. Or, PG One est en octobre 2017 au cœur d'un scandale l'accusant d'encourager, dans sa chanson 圣诞夜⁵³ (*Shengdan ye*, La jeunesse du pays), à la consommation de drogue tout en humiliant les femmes (Jiang, 2017). Le 4 janvier

⁵⁰ MC Hotdog n'a cessé de jouer avec la censure, sa chanson de 2001 让我 étant par exemple enregistrée en trois versions différentes au fil des années (Ying, 2017 : 196)

https://www.youtube.com/watch?list=SRMC%20HotDog%20%E8%AE%A9%E6%88%91rap&time_continue=1&v=HWi6S2wczh8&feature=emb_logo.

⁵¹ Le cas de MC Webber (Wang Bo 王波) et de l'artiste Xiejin (谢晋)

⁵² Le cas de C-Block (大傻), Liucong (刘聪), Saber (梁维嘉), Liao Xiaonong (廖效浓) et Sio (西奥)

⁵³ <https://www.youtube.com/watch?v=yaoJIQjgvZY>

2018, La Ligue de la jeunesse communiste poste sur Weibo un message réitérant cette critique. Moins d'une heure plus tard, l'artiste s'excuse de ses propos et dit avoir gagné en maturité depuis la composition de ce morceau. Il explique également que sa mauvaise compréhension du hip-hop découle du fait que c'est au départ une musique de personnes noires et qu'il s'est abreuvé de la culture de ces personnes à travers leurs musiques (*heiren yinyue*, 黑人音乐). Cette phrase est mise de l'avant par la Ligue de la jeunesse communiste, et un éditorial paraît dans *Global Times* réitérant le fait que le hip-hop est une musique d'origine noire américaine, et qu'elle n'a donc aucune pertinence dans le pays. Cet éditorial loue simultanément les rappeurs Duo Li Gang (多力岗) et Su Han (宿涵) pour leur chanson Tsinghua Tao⁵⁴ (*Shui mu dao*, 水木道) (Amar, 2018). Si cet éditorial souligne les incohérences du positionnement des dirigeants vis-à-vis ce genre musical, à la fois outil de propagande et moyen de contester le pouvoir en place, il trace aussi une catégorisation entre le bon rap (acceptable car véhiculant des valeurs acceptées par les autorités, et pouvant servir de canal de propagande) et le mauvais rap.

L'autre gagnant, Gai, subit également des attaques et son invitation dans une émission télévisée à large auditoire (*I am a singer*) est annulée. Pour rassurer la censure, il apparaît en décembre 2017 à l'émission de CCTV-3 Je veux aller au gala du printemps (*Wo yao shang chunwan*, 我要上春晚), dans laquelle il scande « longue vie à notre pays »⁵⁵.

⁵⁴ https://www.youtube.com/watch?time_continue=15&v=zpb6uKQDK1s&feature=emb_logo

⁵⁵ <https://v.qq.com/x/page/n0530a5cv07.html>

Cette saga médiatico-politique trouve un écho dans des médias internationaux qui se mettent à publier des articles sur le rap chinois. Au final, l'ensemble des chansons de PG-One sont retirées des plateformes d'écoute en ligne du pays et la censure s'intensifie sur l'ensemble du mouvement, le site de streaming YY.com supprimant par exemple de son site l'ensemble des artistes hip-hop, mais aussi des personnes tatouées. Si la censure permet encore l'écoute d'artistes de la diaspora traitant de sujets sociaux internes au pays, comme par exemple la chanson 漂向北方⁵⁶ (*Piaoxiang beifang*, Voyage au Nord) de Namewee et Leehom Wang, la promotion est inexistante en dépit de la notoriété des artistes.

La seconde saison de *Rap of China* change donc de nom et devient 中国新说唱 (*Zhongguo xin shuochang*, Le nouveau parler-chanter de Chine). Si ce nom reprend le nom d'une pratique artistique ancienne dans le pays, il efface aussi toute référence au hip-hop et aux imaginaires qu'il véhicule. Cette seconde saison évite tout sujet politique et invite de nombreux membres de la diaspora chinoise, délaissant les rappeurs du cru et cherchant à essaimer les productions de langues chinoises dans le marché global (Siu, 2018). Cette seconde saison de l'émission souligne donc les frictions entre un attrait à reprendre le rap chinois dans la sphère globale et le contrôle à l'essence du message véhiculé au niveau local. Cette pression sur les groupes locaux ne touche pas que les rappeurs connus, comme le montre un documentaire de Veerbeek⁵⁷, et comme le souligne l'annulation des *live battles* régionales *8 Mile Underground* (Dixia ba yingli, 地下八英里)⁵⁸ depuis 2018 (Sullivan et Zhao, 2019 : 5).

⁵⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=qIF8xvSA0Gw>

⁵⁷ https://www.youtube.com/watch?time_continue=3&v=fcJ7EvVKH3M&feature=emb_logo

⁵⁸ Le premier 地下八英里 a été organisé à Xi'an en 2012.

Il faut donc s'interroger sur les possibilités d'expression des artistes rap et sur leurs positionnements actuels en ce qui concerne les enjeux globaux pour percevoir que comme au tout début du mouvement, un jeu d'équilibriste est en train de se mettre en place sur certaines thématiques.

Le positionnement actuel des artistes sur la situation de Hong Kong, la pandémie de COVID-19 et le mouvement Black Lives Matter

Bien que les artistes soient victimes de censure, le rap continue de produire des titres polémiques. Pied de nez à son interdiction télévisée, Gai a par exemple enfoncé le clou avec sa chanson *Endless Flow (Changhe, 长河)*⁵⁹ qui clame, accompagné d'autres chanteurs, qu'il est hors de question de remettre sa façon de vivre en cause et qu'il continuera à être ce qu'il est et à dire ce qu'il veut dire. Dire ou ne pas dire, et quoi dire lorsqu'on parle de sujets sensibles, tel est le dilemme des rappeurs de Chine continentale dans un contexte où le rétrécissement du droit d'expression des artistes dépasse largement le monde hip-hop (Frenkiel, 2016)⁶⁰.

Sur la situation à Hong Kong, outre la chanson de CD-Rev, d'autres productions ont condamné fermement les manifestants pour leur violence⁶¹, parfois en cantonnais. Il faut souligner que ce sentiment est largement partagé en Chine

⁵⁹ <http://n.miaopai.com/media/EXID6BhaCXrWbwHcBquNdWxiMkJ6locO>

⁶⁰ En mars 2018, l'Administration nationale des radios, films et télévisions (国家新闻出版广电总局) est passée sous la tutelle directe du Département de la propagande du PCC, entraînant le retrait de 107 séries télévisées des sites de streaming du pays (Flew, Ryan et Su, 2019 : 99).

⁶¹ https://www.youtube.com/watch?time_continue=2&v=JOCIZcw6d38&feature=emb_logo
https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=sdADmbB_Al0&feature=emb_logo

continentale et que les images de drapeaux brûlés ou jetés à la mer ont radicalisé l'opinion publique. Si les productions ne sont pas nombreuses sur le sujet, « des rappers originaires de République populaire de Chine comme PG-One, VaVa ou les Higher Brothers ont aussi partagé sur les réseaux sociaux des images produites par le Quotidien du peuple en soutien aux policiers hongkongais – faisant étonnamment usage de caractères chinois traditionnels » (Amar, 2019 : 3). Le positionnement des rappers sur Hong Kong semble unanime, et le fait d'utiliser des caractères traditionnels pour être sûr d'être compris des Hongkongais ne fait que renforcer cette impression de bloc du mouvement hip-hop local sur le sujet.

En ce qui concerne la pandémie de COVID-19, les productions rap sur le sujet sont également nombreuses, avec 21 chansons répertoriées par Bienvenu (2020)⁶² entre le 25 janvier et le 26 février, la première paraissant seulement deux jours après le confinement de Wuhan⁶³. Bienvenu analyse le ton positif et les images des premières chansons mettant le monde médical en scène. À travers le changement de vocabulaire et l'utilisation d'un vocabulaire plus sombre, il souligne par la suite que des mots comme « Wuhan » ou « virus » se retrouvent en simples sigles pour désamorcer des censures éventuelles, au moment où des « journalistes citoyens » démentent certaines affirmations officielles par le truchement de l'Internet. Le traitement de la pandémie par le rap chinois démontre une fois de plus que s'il y a bien autocensure, les artistes trouvent des façons de contourner la censure officielle pour passer leurs messages et que les

⁶² Bienvenu devrait sortir prochainement un article entièrement consacré à ce thème dans la revue *Perspectives chinoises*.

⁶³ La chanson 守护 (*shouhu*, protéger) de Kindergarten Killer 幼稚园杀手 (*Yòuzhiyuán shāshǒu*, Tueur de maternelle / de crèche): https://www.youtube.com/watch?v=At_jMy8xDEA

chansons hip-hop restent des porteurs de messages politiques qui peuvent être des formes de critiques détournées visant le pouvoir actuel. Si les rappeurs ne sont pas monochromes dans la production de morceaux touchant à la pandémie, les différences de positionnement et d'action sont encore plus voyantes au sujet du mouvement Black Lives Matter.

En ce qui concerne les rappeurs en vue, ils sont très rares à avoir directement soutenu le mouvement. Ceux qui ont été spécifiquement interrogés à ce sujet disent que n'étant ni Noirs ni Américains, et ne vivant pas dans une société dans laquelle le racisme se déploie, ils n'ont rien à dire de pertinent sur le sujet. Il est aussi intéressant de noter que les rappeurs ayant appuyé Black Lives Matter ne l'ont fait que sur des applications bloquées en Chine, tel Instagram ou Twitter (Zhou, 2020). A contrario de cette vague de fond, le groupe CD-Rev a sorti une courte chanson qui souligne la violence de l'État américain contre son propre peuple⁶⁴, mais nous avons déjà souligné le rôle de ce groupe comme organe de propagande. Il est par contre assez étonnant que le mouvement Black Lives Matter ne soit pas soutenu publiquement par le monde hip-hop de Chine. En effet, si l'influence du rap américain comme son histoire ont été revendiqués et mobilisés par de nombreux groupes jusque dans leur nom de scène⁶⁵, les soutiens artistiques directs se résument pour le moment à la chanson du groupe 幼稚园杀手 (*Youzhiyuan shashou*, tueur d'école maternelle / de crèche) 我有一个梦⁶⁶ (*Wo you yi ge meng*, *I have a dream*), et à la sortie d'une *mixtape* de l'artiste *underground*

⁶⁴ https://www.youtube.com/watch?time_continue=100&v=eSAo3T_6M4M&feature=emb_logo

⁶⁵ Hi-Bomb (*Hei bang* de Shanghai), Blakk Bubble (Wang Fan de Shanghai), Black Head (*Hei sa* de Xi'an), Feeling Black (*Hei guibang* de Chongqing), Black Pistol (*Hei qiang* du Xinjiang), Black Sound (Lil' Ray de Pékin).

⁶⁶ https://www.youtube.com/watch?time_continue=37&v=Auypv6p3VBI&feature=emb_logo

Nasty Ray (Zhou, 2020). Comment expliquer ce silence quasi complet? Si cela montre que certains des artistes chinois les plus connus ne veulent pas prendre de risques qui pourraient nuire au déroulement de leurs carrières, d'autres utilisent plutôt des métaphores. Ainsi, Saber (梁维嘉) souligne dans *We are Hip Hop*⁶⁷ que les changements sociaux de l'année 2020 dépassent largement le contexte chinois.

Conclusion

Le rap chinois a maintenant plus de trois décennies d'existence. Arrivé dans le pays par des disques invendus en Occident, il est rapidement devenu une forme d'expression des enjeux locaux. L'industrie musicale, la censure et les impératifs commerciaux font que le rap de Chine continentale est multiple et ne peut se résumer à une forme de résistance ou à une forme de propagande. En Chine comme ailleurs, les origines sociales de l'artiste comme ses aspirations (devenir une star commerciale ou fuir les projecteurs autant que possible) teintent les textes tout autant que le climat politique qui l'entoure. Le rap chinois transmet donc des messages différents suivant l'artiste que l'on choisit d'écouter.

Instrumentalisé comme moyen de propagande, le rap chinois est simultanément un canal d'expression pour une partie grandissante de la jeunesse chinoise qui continue d'utiliser métonymies et synecdoques pour se jouer de la censure tout comme au début du mouvement dans le pays. L'ensemble de son développement est une histoire complexe mêlant local et global, les thèmes

⁶⁷ https://www.youtube.com/watch?time_continue=8&v=GA-oHdUoP3E&feature=emb_logo

évoluant suivant les époques. Le plus grand changement de cette forme musicale est que les artistes qui au départ étaient majoritairement des urbains de classes moyennes et supérieures sont maintenant beaucoup plus diversifiés, ce qui fait de l'étude du rap chinois contemporain un sujet dont l'intérêt devra se poursuivre pour comprendre l'« être au monde » et les inspirations de la jeunesse bigarrée du pays.

Bibliographie

Amar, Nathanel

2018 « '你有freestyle吗?' (Do you freestyle?) The Roots of Censorship in Chinese Hip-hop », *French Centre for Research on Contemporary China*
法國現代中國研究中心 (en ligne: <https://www.cefc.com.hk/article/ni-you-freestyle-ma-roots-chinese-hip-hop-censorship/>).

2019 « Inclure la musique dans les études sinophones, décentrer la musique chinoise », *Perspectives chinoises* 3 : 3-7.

Ap, Tiffany

2015 « China's online ban against 'Fart' and 119 other 'immoral' songs », *CNN*
(en ligne: <https://edition.cnn.com/2015/08/12/asia/china-song-ban/index.html>).

Barrett, Catrice

2012 « Hip-Hopping Across China: Intercultural Formulations of Local Identities », *Journal of Language, Identity, and Education* 11: 247–260.

Bienvenu, Grégoire

2020 « L'histoire du développement du hip-hop en Chine », Communication au Séminaire jeunes chercheurs, organisé par le Centre franco-chinois de recherche en sciences sociales de l'Université de Tsinghua, Pékin, 7 mai 2020.

Bradley, Adam et Dubois, Andrew Lee

2010 *The Anthology of Rap*. Yale, Yale University Press.

Caitlin, Bruce

2010 « Public surfaces beyond the great wall: communication and graffiti culture in China », *Invisible culture* 15: 102–124.

Chang, Jeff

2009 « It's a Hip-Hop World », *Foreign Policy*
(en ligne: <https://foreignpolicy.com/2009/10/12/its-a-hip-hop-world/>).

Chen, Boxi

2012 « The Expression of Chineseness and Americanness in Chinese Popular Music: A Comparison of ABC Pop Stars Wang Leehom and Vanness Wu », *Asian Music* 43, 2: 71-87.

Chen, Qin et Zhou, Viola

2019, « Chinese rappers rally behind nationalism to diss Hong Kong Protest », *Inkstone* (en ligne: <https://www.inkstonenews.com/politics/higher-brothers-and-other-chinese-rappers-stand-behind-china-hong-kong-protests/article/3022957>).

Cheuk, Michael Ka Chi

2018 « The Lazy Element: LMF and the Localization of Hip Hop Authenticity », in J.S. Polley; V.W.K. Poon et L.H. Wee éds, *Cultural Conflict in Hong Kong*. Singapour, Palgrave Macmillan: 149-166.

Chew, Matthew Ming-tak et Mo, Sophie Pui Sim

2019 « Towards a Chinese Hip-hop Feminism and a Feminist Reassessment of Hip-hop with Breakdance: B-girling in Hong Kong, Taiwan and China », *Asian studies Review* 43, 3: 455-474.

De Boisgisson, Léo

2020 « Rock Made in China », *Manière de Voir* 171: 7-9.

De Kloet, Jeroen

2010 *China with a Cut: Globalisation, Urban Youth and Popular Music*. Amsterdam, Amsterdam University Press.

Fan, Shuhong

2019 « The History of Rap in China, Part 1: Early Roots and Iron Mics (1993-2009) », *RADII*, (consulté le 14 juillet 2020: <https://radiichina.com/the-history-of-rap-in-china-part-1-early-roots-and-iron-mics-1993-2009/?fbclid=IwAR1DycWn-CXuQi6NRI-jOQC715LqDF5tHzohlrHnYqKtTu8UqLzB1X8yPlk>).

2020 « 'I'm a Hustler': After Being Banned, Beijing Hip Hop OG Jahjah Way is Building a New Community », *RADII* (En ligne: <https://radiichina.com/jahjah-way-in3-purple-soul-hip-hop/>).

Flew, Terry; Ryan, Mark et Su, Chunmeizi

2019 « Culture, Communication and Hybridity: The Case of *The Rap of China* », *Journal of Multicultural Discourses* 14, 2: 93-106.

Frammolino, Ralph

2004 « You Can't Get a Bad Rap Here », *Los Angeles Times* (consulté le 17 juillet 2020: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2004-nov-12-fg-chinarap12-story.html>).

Frenkiel, Émilie

2016 « Entre rééducation des artistes et développement effréné, où va la culture en Chine », *Nectart* 1, 2 : 68-77.

Fung, Anthony Y.H.

2007 « The emerging (national) popular music culture in China », *Inter-Asia Cultural Studies* 8, 3: 425-437.

Grenier Borel, Eugénie

2019 « Construire un conservatoire aux caractéristiques chinoises et de premier ordre mondial. Rhétorique d'une institution musicale chinoise », *Perspectives Chinoises* 3 : 31-39.

Guo, Jieming et Su, Fei

1999 « Saw – gash generation », *Beijing Scene* 6, 9 (consulté le 14 juillet 2020: <http://www.beijingscene.com/v06i009/feature/feature.html>).

Hung, Chang-Tai

1996 *War and Popular Culture: Resistance in Modern China 1937-1945*. Taipei, SMC Publications / University of California Press.

Jiang

2017 « '中国有嘻哈' 再热,也没能让内地综艺摆脱这一年的寒潮 », *36Kr.com* (en ligne: <https://36kr.com/p/5110078.html>).

Jones, Andrew F.

1997 *Like a Knife, Ideology and Genre in Contemporary Chinese Popular Music*. New York, Cornell University.

Lipsitz, George

1994 *Dangerous Crossroads: Popular Music, Postmodernism and the Poetics of Place*. Londres, Verso.

Liu, Jin

2012 « The Use of Chinese Dialect of the Internet: Youth Language and Local Youth Identities in Urban China », in J. Liu et H. Tao éds., *Chinese under Globalization. Emerging Trends in Language Use in China*. Singapour, World Scientific: 59-78.

2014 « Alternative Voice and Local Youth Identity in Chinese Local-Language Rap Music », *Positions: Asia Critique* 22, 1: 263-292.

Lu, Sheldon H.

2015 « Artistic interventions in contemporary China », *China information* 29, 2: 282–297.

Ma, Eric Kit-wai

2002 « Translocal Spatiality », *International Journal of Cultural Studies* 5, 2: 131-152.

Marinelli, Maurizio

2004 « Walls of dialogue in the Chinese space », *China information* 18, 3: 429–462.

Pan, Lu

2014 « Who is occupying wall and street: graffiti and urban spatial politics in contemporary China », *Continuum* 28, 1: 136–153.

Pellat, Valerie; Liu, Eric T. et Chen, Ya-Yun

2014 *Translating Chinese Culture. The process of Chinese-English translation*. New York, Routledge.

Price-Styles, Alice

2015 « MC origins: rap and spoken word poetry », in J.A. Williams éd., *The Cambridge Companion to Hip-Hop*. Cambridge, Cambridge University Press: 11-21.

Sheng, Zu

2019 « When nationalism meets hip-hop: aestheticized politics of ideotainment in China », *Communication and Critical/Cultural Studies* 16, 3: 178-195.

Siu, Joyce

2018 « Seven Chinese hip-hop acts who've leapt the Great Firewall to make China look cool », *South China Morning Post* (en ligne: <https://www.scmp.com/culture/music/article/2135393/seven-chinese-hip-hop-acts-whove-leapt-great-firewall-make-china-look>).

Sullivan, Jonathan et Zhao, Yupei Zhao

2019 « Rappers as Knights-Errant: Classic Allusions in the Mainstreaming of Chinese Rap », *Popular Music and Society* (en ligne: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/03007766.2019.1704476>).

Valjakka, Mina

2011 « Graffiti in China – Chinese graffiti », *The Copenhagen journal of Asian studies* 29, 1: 31.

2015 « Claiming spaces for urban art images in Beijing and shanghai », in J.I. Ross éd., *Routledge handbook of graffiti and street Art*. Londres, Routledge: 357–371.

Wang, Xuan

2012 « 'I am not a qualified dialect rapper': constructing hip-hop authenticity in China », *Sociolinguistic Studies* 6, 2: 333-372.

Wu, Jingsi Christina

2019 « Can China have its hip hop? Negotiating the boundaries between mainstream and underground youth cultural spaces on the Internet talent show Rap of China », in V. Frangville et G. Gaffric édés., *China's Youth Cultures and Collective Spaces Creativity, Sociality, Identity and Resistance*. Londres, Routledge: 55-71.

Ying, Xiao

2017 *'Hip Hop Is My Knife, Rap Is My Sword': Hip Hop Network and the Changing Landscape of Image and Sound Making*. Jackson, University Press of Mississippi.

Zhang, Ge et Xu, Jian

2019 « Une brève généalogie du *Hanmai* », *Perspectives Chinoises* 3 : 67-72.

Zhang, Gehao

2019 « Fengshui your graffiti: embodied spatial practices in the 'city of gambling' », *Cultural Studies* 3, 6: 918-940.

Zhou, Viola

2020 « Why China's hip-hop stars are staying silent on Black Lives Matter », *Inkstone* (en ligne: <https://www.inkstonenews.com/arts/why-chinas-hip-hop-stars-are-staying-silent-black-lives-matter/article/3089730>).