



Rap et banlieue : crépuscule d'un mythe ?

Karim Hammou

► To cite this version:

Karim Hammou. Rap et banlieue : crépuscule d'un mythe?. Informations sociales, 2015, 10.3917/inso.190.0074 . halshs-01322861

HAL Id: halshs-01322861

<https://shs.hal.science/halshs-01322861>

Submitted on 27 May 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Rap et banlieue : crépuscule d'un mythe ?¹

Karim Hammou, CRESPPA-CSU, avril 2015

A la seule lecture du titre, quiconque a la moindre culture historique aura répondu d'avance : "Mais bien sûr qu'ils y croyaient, à leurs mythes !" Nous avons simplement voulu faire en sorte que ce qui était évident de « ils » le soit aussi de nous et dégager les implications de cette vérité première².

L'analyse académique du rap en France a été à la fois précoce (il existait à peine un premier album de rap français qu'un livre sur le sujet voyait déjà le jour), et longtemps focalisée sur un cadrage unique : le rap comme expression des banlieues. La force de ce cadrage n'est pas fortuite : comme nous le verrons, il a pour lui l'appui de politiques publiques, de la définition médiatique du genre, et bientôt des œuvres de certains artistes mêmes. Et pourtant, sans même parler de la théorie du reflet implicite dans ce cadrage, la faiblesse des appuis empiriques qui le soutient ne laisse pas d'interroger. Car il n'existait pas de données statistiques sur les publics du rap avant 1997, et il n'en existe toujours pas aujourd'hui en ce qui concerne les producteurs de rap. Ce topos du rap comme expression des banlieues ne repose donc pas sur le jeu habituel de l'administration de la preuve dans les sciences historiques. Les chercheurs en sciences sociales y croyaient-ils vraiment dans ce cas ? Y croient-ils toujours ? Cette contribution propose de revenir sur la force de ce cadrage, à la lumière de la réflexion de l'historien Paul Veyne (1983) sur le rapport aux mythes dans la Grèce antique. Cette réflexion nous éclaire parce que le lien entre rap et banlieue que le monde académique postule dans les années 1990 n'est pas sans rappeler les mythes qu'examinaient avec perplexité les doctes de l'Antiquité. Mais elle nous éclaire aussi par son analyse des modalités de croyance comme modes de possession de la vérité.

1. Le rap comme « expression des banlieues » : genèse et postérité académiques d'un topos

George Lapassade et Philippe Rousselot, dans un essai fondateur, définissent le rap (français et états-unien) comme une « nouvelle poésie orale » (1990 : 14) et décrivent certaines de ses

¹ Une version résumée de ce texte a été publiée sous le même titre dans *Informations sociales* n°190, « Arts, culture et cohésion sociale », nov. 2015, pp. 74-82. Je tiens à remercier Camille François, Anne-Sophie Haeringer, Nicolas Jounin et Anthony Pecqueux pour leurs critiques constructives. Ce texte n'engage toutefois que moi-même.

² Paul Veyne, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?* Seuil Points Essais, 1983, p. 138

sources musicales – au premier rang desquelles les genres musicaux africains-américains antérieurs comme la soul et le funk, mais aussi la musique jamaïcaine (*reggae* et *dub*), la tradition de la poésie engagée via le *spoken word* des Last Poets, ou le *jive talk* des animateurs radio états-uniens des années 1950.

Les auteurs insistent également sur l'histoire dont les cultures noires américaines se font l'écho, marquée par la traite négrière, l'esclavage et l'oppression raciste. Lapassade et Rousselot la présentent comme le fondement de la noirceur du rap. « Cette noirceur, c'est l'expérience historique unique et non partageable de tout un peuple [...]. Il semble acquis que ce peuple se soit forgé deux armes pour résister à l'oppression comme au malheur. Ce sont la spiritualité et la langage. D'un côté, l'espoir, la force ; de l'autre l'agitation verbale et le code » (*ibid.* : 53). A l'héritage des défis obscènes et jubilatoires des *dirty dozens* s'ajoute celui du *signifying*, soit l'art du double sens qui retourne une situation défavorable par l'habileté de la parole³. Cette lecture s'appuie exclusivement sur la trajectoire du rap états-uniens, le déploiement d'un rap en France et en français n'étant pas problématisé en tant que tel. Pour comprendre ce qui se joue de ce côté-ci de l'Atlantique, il suffirait de considérer que « le modèle du rap américain y a été transporté » (*ibid.* : 10), et ce en premier lieu « dans la banlieue de Paris » (*ibid.* : 11).

Le sociologue Michel Kokoreff publie peu après un article consacré aux tags et aux graffs. Il y resitue ces pratiques dans un ensemble plus vaste, le mouvement hip-hop, dont fait aussi partie le rap (Kokoreff 1991). Cette analyse vise à saisir « une mouvance qui [...] participe à la production de formes de socialisation avec ses valeurs et ses règles, ses procédés de symbolisation et de stylisation de l'expérience fortement – mais pas exclusivement – enracinés dans les banlieues proliférantes » (*ibid.* : 35). Etudier le tag ou le rap, c'est s'interroger sur une jeunesse des banlieues menacée par l'exclusion, et éventuellement menaçante (*ibid.* : 30).

L'ouvrage de Lapassade et Rousselot offre une généalogie crédible et documentée, resitue le rap comme forme artistique, mais esquisse aussi les prémisses d'une grille de lecture du rappeur en « porte-parole des jeunes de banlieues populaires » (Lapassade et Rousselot 1990 : 90) que Michel Kokoreff approfondira en problématisant très explicitement le rap en France à l'intersection de problèmes publics aussi hétérogènes que les tags, les bandes, les banlieues, l'exclusion, ou encore « les déchirements et les ostracismes de nos sociétés urbaines »

³ Adossée aux travaux de Henri Louis Gate Jr. et de William Labov, cette lecture affirme toutefois la singularité du genre : « le rap n'a pas suivi cette voie du double langage ; il est plus cru, plus direct. La grande différence qu'il entretient avec cette tradition qu'il a totalement prise en compte, c'est qu'il jette le masque. » (Lapassade et Rousselot 1990 : 59).

(Kokoreff 1991 : 27). L'aura de la banlieue vient ainsi grandir l'objet d'étude : les banlieues sont le chiffre du rap – et le rap est le chiffre des banlieues, qui permet de comprendre « la guerre latente qui met aux prises à Montfermeil, Argenteuil ou ailleurs, zoulous et skinheads, Noirs et Arabes, Arabes et Juifs » (*ibid.* : 36).

Ce jeu d'élucidations en miroir entre rap et banlieue constitue la dynamique intellectuelle marquant la majorité des travaux en sciences sociales sur le rap durant l'ensemble des années 1990 et la première moitié des années 2000. Les plus fouillées de ces enquêtes (Bazin 1995, Boucher 1998, Sberna 2001) allient entretiens avec des artistes, examen des interviews promotionnelles et de paroles de chansons pour offrir les premières données empiriques significatives sur les acteurs du rap en France et les conceptions qu'ils se font de leur pratique. Mais la grande majorité des recherches de cette époque demeure grevée par l'affirmation circulaire de l'appartenance des rappeurs à la jeunesse des banlieues, et l'identification de la jeunesse des banlieues au rap. Cette analogie est peu ou pas démontrée, le caractère du rap comme expression des banlieues étant tenu pour évident. Elle fonctionne comme une « vulgate que consacre l'accord des esprits » (Veyne 1983 : 18) et qui se transmet d'auteurs en auteurs sous la forme d'une tradition. Elle est, au même titre que les mythes grecs pour les historiens antiques, une connaissance par renseignement (« on sait bien que... ») (*ibid.* : 35).

Avant d'examiner d'où cette vulgate puise sa force, précisons les contours du topos du rap comme expression des banlieues. On pourrait les résumer en soulignant la double lecture du rap en termes de « message » (Bazin 1995 : 221 ; Souchard 1996 : 260 ; Mucchielli 1999a : 65) et de « résistance » (Boucher 1998 : 23 ; Vicherat 2001 : 12 ; Kokoreff 2003 : 135). Une minorité d'auteurs propose une autre lecture du rap, dans laquelle le couple « message » et « résistance » s'efface devant le couple « cri » et « auto-exclusion ». Le rap est alors décrit comme manifestation exemplaire d'une culture interstitielle : « des jeunes entre deux cultures, celle de leurs parents et celle du pays d'accueil, entre deux langues, cultures et langues qu'ils ne dominent pas, se donnent une culture interstitielle à des fins identitaires » (Calvet 1994 : 269). On remarque cependant la proximité de ces approches : elles divergent d'abord sur une polarisation, un "plus" ou un "moins" appliqué à une même prise. Un cri, c'est un message qui n'est pas articulé, une parole qui « ne s'inscrit pas réellement dans une situation de communication » (Milon 2003 : 103) ; l'auto-exclusion, c'est une résistance dégradée en réaction d'impuissance face à un contexte social destructeur.

La « résistance » et le « message » constituent les deux faces par lesquelles le milieu académique a tenté, jusqu'au milieu des années 2000, de rendre compte d'une même idée. S'il y a résistance dans le rap, c'est en ce qu'y est produit un message. Inversement, il n'est de réel

message dans le rap qui ne s'affirme comme résistance. L'utilité de la distinction tient à ce que parler de message ou de résistance ne conduit pas à porter le regard dans la même direction. L'idée de résistance est utilisée pour référer à un passé, dans lequel on cherche la cause et la justification de cette « résistance-message ». L'idée de message renvoie à un futur plus ou moins proche, il appelle une réflexion sur la portée et les effets moraux de ce « message-résistance ». La résistance fait écho à une origine, le message à un destin.

Derrière la notion de résistance, il y a un portrait de l'artiste en victime. La question de ce en quoi réside la résistance du rap, celle de ses modes de fonctionnement, de ses lieux privilégiés, des arènes où cette résistance est éprouvée, dans les deux sens du terme (l'épreuve et l'émotion), ne sont pas examinées. Le constat d'une « résistance » ouvre immédiatement sur l'hypothèse du « message » : si le rap résiste, c'est parce qu'il parle. L'idée de « message » renvoie quant à elle à un futur plus ou moins proche et appelle une réflexion sur la portée et les effets moraux du rap, plutôt que sur des techniques esthétiques ou rhétoriques propres à l'écriture et l'interprétation de raps, comme le notera justement Julien Barret (2009 : 17).

Une fois passée au crible de la théorie tourainienne des mouvements sociaux, la réalité du rap déçoit ses premiers observateurs (Pecqueux 2007 : 31). Car pour la plupart des auteurs précités, le rap, décliné au présent, pêche. Il déçoit un passé plus pur, ou n'est pas à la hauteur d'un avenir qu'on veut croire plus abouti. La résistance du rap est ainsi décrite comme impuissante (Milon 1999), superficielle (Guibert 1998), invalidante (Loyer 2006), ou plus simplement imparfaite (Boucher 1998 : 424 ; Mucchielli 2003 : 352). Le message « exprime sans construire » (Souchard 1996 : 262), représente une expression politique qui « parle un langage un peu trop à elle » (Mucchielli 1999a : 65) ou un « esprit de scission » qui n'est « plus couplé à une alternative de société » (Bacqué et Sintomer 2001 : 244) ; « est porté par les ondes sans être pour autant efficace » (Milon 2003 : 106) ; ne fait que refléter « le problème de l'intégration » (Calvet 1994 : 279) et confine à un « système absolu de références qui n'accepte [...] aucune remise en question » (Sberna 2001 : 16). On peut se demander si ce n'est pas, essentiellement, un effet d'optique. A faire porter des attentes inappropriées sur les rappeurs via une lecture hétéronome de leurs pratiques, on s'assure une déception quasi certaine. Car les pratiques sociales se calquent rarement sur le patron des projections académiques.

Ce « topos » a conduit à plusieurs difficultés scientifiques :

- une tendance, au mieux, à cloisonner « dimension sociale » et « dimension esthétique » du rap, au pire, à occulter la seconde ;

- une absence de problématisation de ce que A. Pecqueux (2007 : 42) appelle la « Traversée de l'Atlantique », et plus largement une absence d'historicisation du genre rap en France ;
- une défaut d'enquête empirique sur la trajectoire effective des rappeurs et des amateurs de rap, subsumés appartenir à un même milieu.

2. Le rap comme pratique esthétique et professionnelle

On a mentionné, en introduction, la faiblesse des appuis empiriques et méthodologiques au service de l'affirmation que le rap est une expression des banlieues, quel que soit le sens exact que l'on donne à cette formule. En ce sens, au moins, on peut parler de mythe, soit « rien de plus que la connaissance par renseignement, appliqué à des domaines du savoir qui, pour nous, relèvent de la controverse, de l'expérimentation, etc. » (Veyne 1983 : 35). Mais si l'on opère la critique de cette connaissance par renseignement, que faire du topos du rap comme expression des banlieues ? Le traitera-t-on comme « de l'histoire altérée ? De l'histoire agrandie ? Une mythomanie collective ? Une allégorie ? » (Veyne 1983 : 26) Comment (ne plus) y croire ?

La première chose que certains chercheurs ont fait, c'est de rendre possible d'autres récits. Sans engager un dialogue explicite avec les approches antérieures, certains chercheurs défendent l'intérêt musicologique et esthétique du rap et de ses œuvres. Ainsi, le musicologue Jean-Marie Jacono (1998) propose une définition du rap empruntée à Louis-Jean Calvet, le ton misérabiliste en moins, avant d'avancer des pistes pour une analyse formelle des chansons de rap (rythme, accentuation, timbre, etc.). De son côté, Christian Béthune ne revient pas non plus sur ce qu'il considère comme une analyse « sociologique » du rap. Il propose toutefois d'en donner une analyse esthétique, étant entendu qu'« indiscutablement, le rap constitue bien un "fait de société" [...]. Pour le sociologue [...] l'expression a, en elle-même, moins d'intérêt que les conditions sociales susceptibles d'expliquer son émergence. La démarche esthétique inverse cette relation. » (Béthune 2004 : 23).

Si soucieux de ne pas empiéter sur ce qu'ils considèrent comme le pré-carré des sociologues, ces travaux fragilisent néanmoins les approches antérieures. La plupart des travaux académiques sur le rap français, jusqu'au milieu des années 2000, traitent des paroles de rap sans mener la critique externe de leur conditions de production et d'usage. Ces paroles interprétées, réduites à des textes, sont traitées de façon similaires aux divers témoignages recueillis auprès des acteurs ou via des articles de presse. En prenant au sérieux leur élaboration artistique, ces auteurs montrent à quel point ce nivellement est problématique.

C'est en particulier la conception réaliste des paroles de rap qui cesse d'être une évidence académique, ce qui trouble la conception testimoniale du rap que suppose son usage pour comprendre « les jeunes de banlieues ». Et si cette conception réaliste peut être un parti-pris pour certains artistes, encore faudra-t-il, désormais, le montrer – et le traiter en conséquence comme un choix esthétique. MC Solaar a-t-il boxé près de la gare de Lyon ? Joeystarr a-t-il passé une nuit torride avec une fille beaucoup plus bonne que la plus bonne des copines de Kool Shen ? La fille de Stomy Bugsy a-t-elle un papa gangster ? Autrement dit, c'est un autre programme de vérité sur lequel Jacono et Béthune s'appuient, dans lequel le rap devient une expression artistique passant par un travail formel. Ce n'est plus, en toute généralité, « un message » ou un « cri » à décoder. C'est un corpus d'œuvres disponibles à qui souhaitera les interpréter. Ce faisant, ces recherches rapatrient le rap dans l'horizon de la critique externe en restituant les médiations propres à des chansons dans notre société.

La médiation esthétique n'est pas la seule à être prise au sérieux. Bientôt, deux livres contribuent à leur tour à restituer certains acteurs majeurs, qui n'avaient jusque là qu'un rôle d'arrière plan dans l'approche académique du rap : les acteurs des industries musicales et ceux des politiques publiques.

L'enquête de Morgan Jouvenet rend ainsi compte du rap comme d'un « travail collectif [...] dans le cadre de l'industrie musicale » (Jouvenet 2006 : 4). Cette simple définition liminaire ouvre un programme de recherche renouvelant les connaissances sociologiques sur le rap. En effet, avant ce livre, aucune enquête empirique sérieuse n'a été publiée qui tire toutes les conséquences du fait que le rap est un travail artistique. Il met ainsi en évidence tout un ensemble de médiations, notamment professionnelles, permettant à un artiste de réaliser ses œuvres. Le rap devient donc, sous la plume de Jouvenet, une pratique qui s'inscrit dans une organisation du commerce de la musique. Il mobilise des musiciens-entrepreneurs, jouant d'une multi-activité nécessaire pour tenter de stabiliser une carrière artistique dans une structure oligopolistique de production discographique. L'enquête est de surcroît comparative : elle examine de façon parallèle les professionnels du rap et les professionnels des musiques électroniques. Elle démontre que le rap (comme l'électro) présente une esthétique « sociologiste » : « les projets sont explicitement situés dans un champ de forces sociales et leurs animateurs ont pour particularité de souligner avec insistance la "continuité du collectif" » (*ibid.* : 80), contre la figure romantique du créateur solitaire. Ce faisant, rappeurs et électronistes redéfinissent la performance musicale, et transforment l'organisation des industries culturelles.

Loïc Lafargue de Grangeneuve porte le regard dans une direction différente mais non moins féconde. Il décrit la façon dont les administrations publiques ont mis en œuvre des politiques s'appuyant sur différentes pratiques du hip-hop (dances, graffiti, rap...). Dès lors, un certain nombre de logiques qui saisissent le rap émergent. Les disciplines du hip-hop évoluent dans « un marché de la subvention dont les dimensions sont [...] étroitement limitées » (Lafargue de Grangeneuve 2008 : 62), le volet culturel de la politique de la ville. En outre, cette inscription dans la politique de la ville fragilise les prétentions des associations à obtenir des subventions liées aux politiques culturelles classiques. L'auteur dégage une autre dynamique, qui voit l'hybridation entre culture hip-hop et codes de l'art savant, sous l'effet des exigences des institutions culturelles avec lesquelles les artistes coopèrent. Le hip-hop connaît ainsi un double éclatement : les disciplines, d'abord, s'éloignent à mesure qu'elles sont saisies par des acteurs différents ; les publics ensuite, qui connaissent à la fois une diversification et de nouvelles fractures. Enfin, il discute la territorialisation auxquelles ces politiques contribuent, notamment dans les centre-villes. Il y voit un « double processus de déterritorialisation et d'esthétisation » (*ibid.* : 212).

Pourtant, dans les deux cas, les auteurs ne vont pas jusqu'à discuter frontalement la vulgate du rap comme expression des banlieues. Jouvenet constate que « les spécialistes (sociologues compris) dépeignent [le rap] – parfois jusqu'à la caricature – comme la musique des groupes sociaux défavorisés : [...] en France celle des zones urbaines périphériques à forte concentration de parents immigrés », au risque de produire « sa clôture sociale autant qu'ils en rendent compte » (Jouvenet 2006 : 212). Il ne s'en tient pas moins à une définition du genre qui répète cette clôture (*ibid.* : 104-106), mobilisant une parole sans sujet (« le rap s'impose comme la musique des "enfants de l'immigration" » note-t-il par exemple page 38) qui lui permet de ne pas se prononcer en son nom propre sur les discours qu'il rapporte. Il évite de même de tirer les conséquences des éléments empiriques qui vont trop frontalement contre le topos du rap comme expression des banlieues. Examinant les données statistiques du ministère de la culture sur les goûts musicaux, il note l'importance des enfants de cadres et professions intellectuelles supérieures et commente : « l'ancrage du rap dans les groupes sociaux financièrement les plus modestes est plus difficilement lisible à travers l'identification de ses auditeurs » (*ibid.* : 211). Loïc de Lafargue de Grangeneuve, quant à lui, souligne la façon dont les politiques publiques, dans le cas du hip-hop, ont eu tendance à « fonctionnaliser la culture hip-hop » par une stratégie de reconnaissance visant le traitement de problèmes sociaux. Mais l'auteur tend à expliquer par les propriétés mêmes de l'objet le traitement politique qui sera réservé au hip-hop : « la majorité de ses pratiquants [...] ont des

caractéristiques qui les définissent comme une "population à problèmes", et donc une cible potentielle pour l'action publique » (Lafargue 2008 : 9). Cette façon substantialiste de s'en tenir à une disponibilité a priori du hip-hop ou de ses pratiquants à l'intervention publique laisse de côté la double opération de mise en forme des problèmes publics et d'élaboration des outils de l'intervention publique. Elle ne tient que par le postulat que « la culture hip-hop est [...] à l'origine une culture de banlieue » (*ibid.* : 72), et que cette étiologie en livre l'essence.

Jouvenet et Lafargue de Grangeneuve croyaient-ils que le rap est une expression des banlieues ? Ils semblent hésiter, comme Pindare face aux mythes de son époque (Veyne 1983 : 39). S'ils ne cherchent plus nécessairement à atteindre quelque chose situé au-delà du rap lorsqu'ils le prennent pour objet, ils héritent du rapport de mise à distance entre rap et mondes académiques. Ils sont sceptiques : ils sentent bien que quelque chose cloche dans le récit transmis, mais ils conservent une foi suffisante dans la tradition académique pour ne pas récuser d'un bloc cette connaissance par renseignement.

Dans les années 2000, une majorité d'auteurs entretiennent un rapport similaire au topos du rap comme expression des banlieues. Ils expriment une croyance troublée par des programmes de vérité concurrents, qui n'est pas sans rappeler la « crédulité critique » que Veyne prête à certains doctes de la Grèce Antique face aux mythes, et qui les conduit à des « alternances d'audaces et de réserves » (Veyne 1983 : 64). Du côté des audaces, on peut relever un surcroît de soupçon vis-à-vis des paroles de chansons et des témoignages des rappeurs, notamment lorsqu'ils évoquent la banlieue ; du côté des réserves, la plupart concèdent un fond d'historicité au topos du rap comme expression des banlieues, tout en refusant de se prononcer sur sa version la plus grossière scientifiquement, que fragilise toute prise en compte sérieuse de la sociologie des pratiques artistiques, de l'anthropologie des circulations culturelles, ou des travaux en sciences politiques sur la notion de porte-parole⁴.

Le topos du rap comme expression des banlieues étant un récit par renseignement, tant qu'il fait autorité, les faits qui pourraient le fragiliser peuvent toujours être traités comme non pertinents ou relativisés au motifs qu'ils seraient des cas peu significatifs. La remise en cause de ce topos du rap comme expression des banlieues dans le monde académique appelle donc une réflexion sur le programme de vérité qui le soutient. Faute de quoi, pour paraphraser Veyne (1983 :19), même si nous apprenons comment s'est formée cette tradition première, nous n'y verrons jamais que la préhistoire de la tradition reçue.

⁴ Une façon de faire tenir ensemble le topos du rap comme expression des banlieues et ces acquis avec lesquels il entre en contradiction logique consiste à attribuer à l'objet d'étude lui-même, en termes normatifs, les incohérences logiques et difficultés théoriques que la confrontation de ces programmes de vérités concurrents suscitent.

Le travail d'Anthony Pecqueux (2007) permet d'engager une telle réflexion. Il appréhende le rap de façon nouvelle, en le définissant d'entrée de jeu comme chanson, c'est-à-dire comme la « résolution d'une équation entre des paroles proférées selon une vectorialité cinétique et un support mélodique » (2007 : 18). Ainsi conçu, un rap n'est plus un texte dont on pourrait isoler le contenu propositionnel : « la parole de la chanson est infra-argumentative : c'est un tout qui ne peut être décomposé en arguments, et qu'on ne peut discuter pendant sa réalisation vive » (Pecqueux 2007 : 36). Cette définition est un préalable qui vise à rendre opératoire une analyse du rap comme pratique chansonnière : l'écoute de tout un chacun. L'auteur avance ensuite que le rap en France s'appuie non seulement sur le rap états-uniens et la tradition musicale africaine-américaine, mais aussi sur celle de la chanson française. L'auteur aboutit ainsi à de nombreux résultats novateurs. Mais sa démarche elle-même mérite l'attention. Car tout en mettant au cœur de son travail la relation rappeur / auditeur, l'auteur explicite le rapport à l'objet rap qui lui permet de déployer son analyse. Ce rapport est celui d'un amateur – non pas de quelqu'un qui aime le rap *a priori*, ou absolument, mais de quelqu'un qui estime que la position d'auditeur de rap est disponible pour lui. Le rap n'est plus une parole confidentielle adressée à ceux qui sont déjà dans la confidence, et que le chercheur capterait par une malicieuse intrusion – un langage codé de jeunes de banlieues destiné à d'autres jeunes de banlieues. Pecqueux conteste très explicitement cette perspective, et décrit le rap comme une parole proférée et adressée ouvrant un espace de concernement qui engage, *a priori*, le chercheur au même titre que n'importe qui d'autre. Rien moins qu'une éthique de la voix soutenant des « pratiques politiques incarnées » (*ibid.* : 197) : il démontre ainsi la viabilité d'une analyse sociologique et politique du rap qui s'abstienne de l'assigner a priori à une catégorie sociale précise.

On pourrait analyser la recherche d'Anthony Pecqueux comme l'occasion d'un usage inédit du genre rap dans les sciences sociales : un usage d'amateur (auquel il applique les opérations spécifiques à un travail scientifique). Ce faisant, il livre par contraste des informations précieuses sur le programme de vérité qui dominaient jusque là l'appréhension académique du rap. Dans cette vulgate, le rap est l'indicateur permettant d'accéder à autre chose que lui-même : expliquer le langage des jeunes, et plus particulièrement le verlan (Calvet 1994) ; renseigner sur l'émergence hypothétique d'un mouvement social de la « jeunesse urbaine » (Boucher 1998 : 24 ; Bacqué & Sintomer 2001) ; accéder aux « représentations de la société française parmi les jeunes des quartiers relégués » (Mucchielli 1999b) ; « développer une approche géopolitique de la langue française » (Loyer 2006), etc.

Le programme de vérité implicite à cette tradition accorde au rap une fonction d'outil d'exploration exotique. En d'autres termes, « le message » serait la prise par laquelle le chercheur, frappé par une interpellation, saisit le rap pour en faire un usage instrumental. Car pour ces auteurs, « il semble acquis [que le rap] se situe au-delà de la seule pratique esthétique, musicale et culturelle pour s'inscrire dans le social, dans le politique » (Souchart 1996 : 259), et c'est cet au-delà qui mérite l'attention. Le postulat de « la résistance », quant à lui, permettrait de maintenir le rap à distance. Car objets adressés, ces raps que les chercheurs mobilisent dans leurs travaux menacent sans cesse de transformer les scrutateurs de textes en auditeurs de chansons, en membres des publics du rap. Le postulat de « la résistance » permettrait ainsi d'éviter que l'interpellation n'engage l'auditeur savant dans la communauté des concernés – une façon de poser une barrière infranchissable entre le sujet du discours scientifique et l'adresse chansonnière du rap. « Quelque chose se dit dans le rap, mais ça ne m'est pas destiné, donc ça ne me concerne pas – c'est *leur* résistance (et je vais vous l'expliquer) ». Le rap réifié comme « expression des banlieues », c'est cet outil qui ne se dérobera pas au moment de l'analyse, lorsque le chercheur tentera d'accéder à cet « au-delà » qu'il désire examiner⁵.

De façon significative, c'est un même programme de vérité (et une même distribution du savoir : la connaissance par renseignement) qui caractérise la définition publique du genre rap en France dans les espaces médiatiques dominants. A des cadrages éphémères du rap comme « rythme swinguant, scandé, efficace⁶ » venu des Etats-Unis (1982), puis du hip-hop comme phénomène de mode au sein de la jeunesse (1984), succède en 1990-1991 une intense médiatisation du rap qui le définit durablement comme expression des banlieues (Hammou 2012). Cette parenté entre les enquêtes journalistique et académique n'est pas fortuite. Elle se noue au même moment, marqué par un agenda public où le problème des banlieues est âprement débattu, et illustre la similarité du regard majoritaire (Guillaumin 1972) qui saisit alors une pratique et la construit comme minoritaire. A ce titre, il retrouve les grands axes d'enquête qui marquent le temps de définition médiatique du genre rap en 1990-1991 : le rap viendrait d'un ailleurs qu'il s'agirait de situer (monde des banlieues, ghettos américains, cultures allogènes...) ; le rap aurait partie liée avec une violence qu'il s'agirait de contenir, le statut artistique du rap serait douteux mais son caractère social légitimerait une visibilité publique provisoire.

⁵ On aura un bon aperçu d'une approche alternative dans l'ethnologie que Virginie Milliot (1997) a consacré au « mouve des bandes » lyonnaises dans la première moitié des années 1990. Mais précisément, Milliot ne cherche pas à accéder à cette jeunesse par le rap ou le hip-hop, elle rencontre le hip-hop dans le cadre de son observation directe des bandes. On y reviendra.

⁶ « Les millionnaires de "Chagrin d'amour" », *Télé 7 Jours* n°1142, 17 avril 1982, p.18

Lorsqu'on abandonne tout ou partie de ces prémisses, le programme de vérité qu'elles soutiennent perd de son évidence. Usera-t-on de paroles de rap pour comprendre le « problème des banlieues » si l'on considère qu'il est un genre musical qui n'a jamais été spécifique, dans sa production ou sa réception, à une hypothétique nation dénommée « banlieue » ? Le situera-t-on de façon unilatérale au sein d'une géopolitique des langues si l'on tire les conséquences de sa capacité à faire feu de tout bois linguistique à des fins esthétiques et perlocutoires ? Y cherchera-t-on un programme politique si l'on entérine l'infra-argumentativité délibérée de ses paroles ? En trivialisant ainsi le rap comme pratique artistique inscrite dans une économie marchande, on peut donner l'impression d'amoindrir l'objet. Mais ce que l'on perd en exotisme, on le gagne en intelligibilité, comme les travaux récents le montrent.

3. Ces programmes de vérité auxquels on croit

Selon Veyne, s'appuyant ici sur Oswald Ducrot, « le renseignement est une illocution qui ne peut s'accomplir que si le destinataire reconnaît d'avance au locuteur compétence et honnêteté » (Veyne 1983 : 35). Or pour une raison mystérieuse, quelque part au milieu des années 2000, on s'est mis à douter de la compétence des locuteurs de l'académie relayant la vulgate du rap comme expression des banlieues. La tradition devenait suspecte, sinon caduque. Que s'est-il passé ? Plutôt qu'une explication unique, il s'agit vraisemblablement d'un « polygone de petites causes » (*ibid.* : 45).

L'une d'entre elle réside dans la pérennité du rap dans les industries musicales, et dans l'augmentation de ses publics. Stéphanie Molinero offre en 2009 le premier panorama d'ensemble des publics du rap, à partir des données issues de deux enquêtes statistiques menées respectivement en 1997 et 2003 et de ses propres données qualitatives et quantitatives. Au milieu des années 2000, les publics du rap composés pour deux tiers d'hommes, et pour plus de moitié par les moins de 25 ans. Elle observe également que le rap « est apprécié par presque deux fois plus de Français » (Molinero 2009 : 16) qu'en 1997. Du point de vue du diplôme et des professions exercées (par les amateurs ou leurs parents), c'est la diversification qui prévaut, à partir d'un ancrage dans les classes populaires relatif d'après l'enquête de 1997. Le rap semblerait donc connaître, dans la première moitié des années 2000, un processus de diversification de ses publics, participant d'une légitimation culturelle plus vaste (*ibid.* : 244).

La massification des publics du rap, des années 1990 aux années 2000, s'accompagne en outre d'un clivage entre « consommateurs » et « amateurs » de rap. Ces derniers possèdent

des pratiques spécifiques : « la recherche active de productions musicales et l'écoute de rap indépendant et underground, la présence régulière aux concerts de rap, la lecture régulière de magazines spécialisés et l'implication dans une pratique en amateur liée au hip-hop » (Molinero 2009 : 122-133). Ils participent d'un processus de fragmentation des publics du rap plus vaste, parallèle à la diversification des scènes rap et des propositions musicales des artistes. Autrement dit, dans les années 2000, on écoute moins « du rap » que tel type de rap, voire tels artistes. Ainsi, qu'ils accèdent à une audience de masse ou possède un public plus confidentiels, certains artistes de rap apparaissent transcender les différences de classe sociale, quand d'autres ont un ancrage populaire ou bourgeois plus affirmé.

L'ancrage du rap au sein des classes populaires lui-même est difficile à affirmer de façon univoque, car « presque la moitié du public du rap [est] constitué d'étudiants dont on ignore l'origine sociale et le type d'études suivies » (*ibid.* : 15). Loin d'offrir le paysage que laissaient imaginer les travaux des années 1990, les enfants de cadres, professions libérales et des professions intellectuelles supérieures étaient en 1997 aussi souvent amateurs de rap que les enfants d'ouvriers (et plus souvent que les enfants de toute autre catégorie socioprofessionnelle). L'enquête sur les pratiques culturelles des Français de 2008 précise ces résultats (Hammou et Molinero 2016). La croissance quantitative des amateurs de rap au sein de la population française se poursuit, et les tendances à la diversification en âge et à une mixité de sexe plus forte se confirment au sein des publics du rap de la fin des années 2000. Mais la tendance à une légitimation culturelle par le développement des publics du rap au sein des catégories socioprofessionnelles s'interrompt. Ces données suggèrent une complexité insoupçonnée des relations entre écoute du rap et appartenance de classe, loin du lien supposé naturel entre ce genre musical et les groupes sociaux populaires qui a longtemps été tenu pour une évidence.

Un autre paramètre fragilisant la vulgate du rap comme expression des banlieues réside dans l'émergence de nouveaux programmes de vérité (le rap comme pratique esthétique, comme pratique professionnelle, comme objet de politiques publiques...) qui alimentent une « balkanisation du champ symbolique » (Veyne 1983 : 67). Or au sein des sciences sociales, disciplines « chicanières et polémiques » (*ibid.* : 23), la controverse basée sur des preuves et la citation des sources menacent sans cesse le cloisonnement de ces programme de vérité concurrents. Il est ainsi frappant de constater que les travaux sociologiques aussi bien que littéraires récents ne se satisfont plus d'une frontière étanche, mais discutent les thèses et utilisent les outils conceptuels forgés dans d'autres disciplines pour leur propre compte.

Cette évolution ouvre de véritables débats théoriques étayés empiriquement. L'indifférenciation des rôles d'auteur, d'interprète et de protagoniste des chansons de rap identifié par Pecqueux (2007 : 71) demeure-t-elle si centrale lorsque des artistes se distinguent par la « primauté accordée au mot son sur le mot signe » (Wallon 2012 : 123), jusqu'à faire de « l'analogie établie entre le rappeur et le criminel [...leur...] clé de voûte esthétique » (*ibid.*) ? Suffit-il de tenir compte de l'auto-ironie, soit ces nombreux moments où « les rappeurs s'adressent à l'auditeur pour parler d'eux-mêmes, de ce qu'ils font et de ce qu'ils lui disent en rap » (Pecqueux 2007 : 109) pour en être quitte ? L'ellipse syllabique conserve-t-elle son rôle de marqueur d'une règle constitutive du genre, lorsque des figures majeures comme Casey privilégient une économie articulatoire qui l'abandonne régulièrement au profit d'autres effets formels (Rubin 2012) ?

Le dialogue entre programmes de vérité différents conduit notamment à une révision du rapport du rap à la raison graphique. Présenté au début des années 1990 comme une poésie orale, le rap s'appuie pourtant sur l'écrit. A partir de l'observation directe d'un groupe de rap toulousain disposant d'une salle au début des années 2000, Sami Zegnani souligne la façon dont ces artistes forment des rappeurs moins expérimentés, développant une pédagogie du rap au service de « l'acquisition progressive d'une technique d'écriture » (Zegnani 2004 : 75). Cette transmission ne va pas sans engager des débats sur la place d'une revendication d'« appartenance à l'univers des cités » (*ibid.* : 74) dans la définition de la pratique. Il met notamment en évidence le rôle de ce travail d'écriture dans l'élaboration d'une identité réflexive, et montre ainsi la façon dont le rap peut contribuer à cultiver « un rapport lettré à la langue » et une capacité à développer « un point de vue destiné à être discuté dans une sphère publique » (*ibid.* : 83). D'autres auteurs proposent une conception moins clivée entre oralité et écriture. Rubin (2002) propose d'analyser le rap comme une « écriture de la voix », tandis que Pecqueux défend l'idée que le rap constitue « l'effort le plus poussé pour se rapprocher dans le cadre de la chanson [...] du langage parlé » (Pecqueux 2007 : 42).

Le topos du rap comme expression des banlieues est également fragilisé par la diversité croissante des productions musicales relevant du genre, la succession de générations successives d'artistes et les clivages au sein des publics rendent de plus en plus coûteuse toute analyse monolithique du genre.

Martin (2010) rompt par exemple avec le postulat d'homogénéité du genre rap pour s'attacher à une artiste précise (Diam's, et plus particulièrement l'album *Dans ma bulle* publié en 2006). Ici, cadrages sociologiques et esthétiques s'appuient mutuellement pour offrir une lecture solidement étayée. L'analyse formelle s'attache de surcroît au matériau instrumental autant

qu'aux paroles et à l'interprétation, fait suffisamment rare pour être souligné. Ce travail retrouve chez cette figure majeure de la scène rap des années 2000 « un éclectisme assumé qui repose sur un mélange des genres » (Martin 2010 : 62) et « animé par une logique « d'événements sonores répartis dans le temps sur un soubassement rythmique aux pulsations immuables » (*ibid.* : 83).

Vettorato (2012) examine quant à lui les *battles* de rap, apparu au début des années 2010 en France. Il montre que ces joutes verbales mobilisent un « imaginaire pornographique » (§2), « symbole d'un rapport d'agression et de pouvoir » (§12) entre les deux protagonistes en compétition. En particulier, il souligne l'importance de l'insulte et de la transgression langagière utilisant des railleries sexuelles homophobes et misogynes dont le but est de tourner en ridicule l'adversaire. Dans ce rituel, la masculinité ostentatoire prêtée au « gangsta », figure de l'imagerie du rap états-uniens, et la mythologie de la rue comme univers figural du « groupe de pairs jeunes et masculin des quartiers populaires » (§6) sont mobilisées par des protagonistes dont certains « ne sont aucunement issus des couches populaires de la société, mais se reconnaissent dans l'univers du hip-hop » (§7). Il analyse ces *battles* comme un rituel poétique dans lequel la transgression discursive permanente fait fond sur le partage d'un ordre moral hétérosexiste.

De la star de variété aux compétiteurs de *battle* en passant par les « manières critiques de faire du rap » (Sonnette 2015), les mondes du rap en France apparaissent plus hétérogènes que jamais. Cette hétérogénéité s'accroît encore si l'on prend au sérieux l'idée défendue par Howard Becker que la création d'œuvre est une activité collective, et qu'elle n'engage à ce titre pas seulement des artistes. De fait, l'hétérogénéité sociale des acteurs du rap (auteurs-interprètes, compositeurs, DJs, producteurs de disques, organisateurs de concerts, association offrant des lieux de répétition ou d'enregistrement...) est importante, et ce d'autant plus que l'intégration du rap aux circuits des industries musicales et les politiques publiques est précoce. Occulter ces réseaux de coopération ne peut se faire qu'en traçant une ligne de démarcation entre les « vrais acteurs » et les « faux acteurs » du rap, opération ordinaire dans les milieux musicaux, mais périlleuse sur le plan scientifique, a fortiori lorsque le topos du rap comme expression des banlieues en est la boussole.

En proposant une histoire sociologique du genre rap en France, je me suis inscrit dans cette veine beckerienne. Je montre par exemple l'existence d'appropriations précoces (et éphémères) de l'interprétation rappée parmi les professionnels de l'industrie des variétés de 1982 à 1984, avant qu'un milieu musical hip-hop ne se développe, dans la deuxième moitié des années 1980. Ce milieu musical hip-hop, duquel la plupart des premiers rappeurs français

sont issus (MC Solaar, IAM, NTM...), s'appuie quant à lui sur des réseaux anciens de musiciens attentifs aux évolutions des musiques africaines-américaines, inscrits dans les circulations culturelles de l'Atlantique noir, et mobilisés notamment autour des évolutions du genre funk au tournant des années 1980 (Sermet 2008). Ces réseaux de « francs-tireurs du goût » (Hammou 2012 : 54) soutiennent l'émergence de spécialistes de l'interprétation rappée organisés en scènes musicales locales, notamment à Paris (Piolet 2015), Marseille (Valnet 2013), Lyon, ou Toulouse. De ce point de vue, l'avènement du rap en France, loin d'être le fruit d'une « génération spontanée » de jeunes « entre deux cultures » (Calvet 1994), s'inscrit dans l'histoire longue de segments racisés des mondes musicaux en France, et des circulations culturelles atlantiques (Etats-Unis, Grande-Bretagne et France métropolitaine, certes, mais aussi Antilles, Afrique subsaharienne, Maghreb ...). Cette lecture offre une troisième voie au sein du débat vif mais fécond qui oppose les tenants d'une inscription du rap français dans la tradition chansonnière (Pecqueux 2005 ; Ghio 2012) et ceux qui affirment la prépondérance d'une filiation africaine-américaine (Rubin 2004). La première se nourrit et participe des circulations culturelles de l'Atlantique noir depuis le music-hall (Roueff 2013), tandis que la seconde n'a jamais été un isolat culturellement homogène (Gilroy 2010). Il est donc possible de ne pas choisir entre les deux termes de cette alternative, mais de les penser ensemble au sein, par exemple, d'une conception post-nationale et diasporique des pratiques musicales.

Je décris également l'impact de la définition médiatique du rap comme expression des banlieues, en 1990-1991, notamment dans la recomposition de la conception que les rappeurs eux-mêmes se font de leur pratique dans les années 1990 (Hammou 2012 : 131). Je prolonge ainsi les analyses de Virginie Milliot qui, à partir d'une enquête ethnologique dans le milieu des bandes lyonnaises au début des années 1990, décrit l'appropriation massive par la jeunesse populaire racisée lyonnaise des pratiques du hip-hop, venant « renouveler la troupe des personnages publics qui leur sont accessibles » (Milliot 1997 : 17). Cette appropriation suscite une nouvelle vague de pratiques en amateur qui sont souvent perçue de façon critique par les acteurs plus anciens du hip-hop. Milliot cite notamment l'un de ces derniers : « ils se la jouent mais y a rien, ni au niveau artistique, ni au niveau idéologique, c'est rien que des images » (*ibid.* : 16). Cette rencontre entre bandes juvéniles populaires et hip-hop est cependant éphémère. « Le mouvement hip-hop lyonnais est progressivement devenu une interface, un espace symbolique, rare dans une ville comme Lyon, de mélange et de métissage culturel, social et artistique. Ses réseaux courent des banlieues au centre-ville lyonnais, de toutes les villes de la région, d'un milieu social à un autre, d'un monde artistique à un autre, de Paris à Marseille, à Genève, etc. Ceux qui se sont accrochés à la rive de ce mouvement son

investis dans l'une de ses pratiques artistiques » (*ibid.* : 29). La médiatisation et la mise en politiques du rap initie ainsi une « ronde performative » (Milliot 2008 : 167) ou un « effet de boucle » (Hammou 2012 : 13) dans la continuité desquels le rap en France se trouve toujours. Ces recherches convergent pour saisir le rap et ses œuvres comme des prises de parole dans les espaces publics médiatique sous forme artistique qui ne sont ni plus ni moins situées que celles de chacun des autres participants à ces espaces publics. C'est dire que les rappeurs :

- participent d'une vie médiatique où les commentaires sur « ces quartiers dont on parle » abondent et sont régulièrement mis à l'agenda ;
- sont explicitement convoqués à se positionner publiquement sur ces questions par la définition et la trajectoire du genre en France ;
- peuvent désirer répondre, de surcroît, à ces interpellations au titre de leur identifications d'âge, de race, de classe ou de religion. Car derrière le vocable flou des banlieues, c'est bien le l'épouvantail d'un ennemi intérieur marqué par sa jeunesse, son appartenance populaire, son ancrage géographique dans les périphéries des grandes villes, son caractère racisé et sa confession islamique qui est agité par la classe politique et les acteurs médiatiques dominants (Hammou 2012 : 250).

La référence à la banlieue, retravaillée dans le cadre d'une esthétique réaliste (Pecqueux 2007 : 65), d'une stylistique du « dire vrai » au risque de la violence (Hammou 2008), ou d'une analogie entre rappeur et criminel (Wallon 2012), se transforme ainsi en mise en scène de « la rue » comme source d'authenticité sociale et artistique (Vettorato 2012), mais aussi comme symbole de légitimité professionnelle (Hammou 2012 : 222). Ces répertoires d'authentification et de justifications se révèlent cruciaux dans la plupart des conflits sur les frontières et les légitimités au sein du genre, mais aussi dans les controverses plus vastes qui engagent le rap, par exemple à l'endroit de son sexisme supposé spécifique (Lesacher 2013). L'histoire désormais longue de l'usage des banlieues françaises pour territorialiser des peurs sociales (Fourcault 2000 : 105) et le développement de l'exploitation marchande des segments racisés des industries culturelles aboutissent ainsi à une géographie morale productrice de subjectivités.

Trois points pour conclure.

Existe-t-il un lien entre rap et banlieue ? Cette contribution est déjà l'amorce d'une réponse positive. Ce lien existe, a minima, dans « les palais de l'imagination » (Veyne 1983 : 130) académique qui, pendant une quinzaine d'années au moins, ont privilégié une définition du rap permettant d'en faire un outil pour explorer « ces quartiers dont on parle ». Ces palais sont

tout à fait homologues à ceux édifiés par les médias généralistes assurant, au début des années 1990, une large diffusion du rap et sa définition comme genre. Ils font écho aux palais d'une imagination politique qui a abondamment utilisé le hip-hop comme outil d'encadrement de la jeunesse des quartiers populaires. Le lien entre rap et banlieue, en outre, est thématisé et travaillé par des artistes mêmes, entraînés dans une « ronde performative » par des industries culturelles qui trouvent progressivement des moyens d'exploiter commercialement cet imaginaire, et par des publics dont les horizons d'attente sont structurés par l'assignation médiatique du rap aux banlieues et l'esthétique sociologiste du genre. Tous ces processus mobilisent la notion de banlieue comme lieu imaginaire d'une géographie culturelle dont il faut rendre compte.

N'y a-t-il donc qu'imagination dans toute cette histoire ? Non, répond Paul Veyne. Il y a aussi la matérialité du monde. Mais « distincts en eux-mêmes, *matter of facts* et interprétation sont toujours liées pour nous, à la manière de ces référendums où de Gaule demandait aux votants une seule réponse pour deux questions distinctes. » (1983 : 117) C'est donc de nouvelles interprétations qui permettent de documenter empiriquement comment, dans des quartiers populaires précis, des acteurs se sont saisis des pratiques du hip-hop à des fins variées. L'appropriation du hip-hop par la jeunesse populaire racisée lyonnaise du début des années 1990 s'explique, par exemple par le fait que « qu'un espace de reconnaissance lui a immédiatement été aménagée par la politique de la ville » (Milliot 2008 : 167). Mais un autre facteur intervient, qui engage la place du défi dans les esthétiques du hip-hop : « le défi, en tant que structure relationnelle spécifique, a été un des points d'ancrage essentiel de ce mouvement » (*ibid.* : 166-167), dans la mesure où la logique du défi est centrale dans les sociabilités adolescentes des banlieues populaires. Quinze ans plus tard, d'autres travaux illustrent la façon dont le hip-hop, désormais inscrit dans le paysage culturel national, structure un pôle normatif parmi d'autres au sein des styles de vie d'une jeunesse populaire hétérogène en région parisienne (Mohammed 2011 : 237) ou toulousaine (Zegnani 2013). En attendant que des travaux similaires éclairent les usages du hip-hop et de ses musiques dans les milieux sociaux privilégiés.

Les chercheurs en sciences sociales croient-ils toujours que le rap est l'expression des banlieues ? En tant que membres compétents d'une société qui, par des moyens artistiques, académiques, marchands, politiques et judiciaires n'a cessé d'alimenter cette croyance, ils ne peuvent pas ne pas y croire. Le scepticisme lui-même, dans son agacement, se débat avec des présupposés qu'il doit à cette croyance. On ne résoudra pas cette problématique, mais peut-être l'oubliera-t-on un jour, comme fut oubliée la croyance antique qu'il y a un noyau

authentique au cœur de chaque mythe grec. En attendant, il n'y a guère d'autre voie que de traiter le rap comme une pratique ordinaire, et de faire jouer les uns contre les autres ces différents programmes de vérité, plutôt que de les laisser pudiquement coexister comme nous y incite « notre façon d'être la plus habituelle » (Veyne 1983 : 96).

Bibliographie

Bacqué Marie-Hélène et Sintomer Yves, 2001, « Affiliations et désaffiliations en banlieue. Réflexions à partir des exemples de Saint-Denis et d'Aubervilliers », *Revue française de sociologie* vol. 42 n°2, pp. 217-249.

Barret Julien, 2008, *Le rap ou l'artisanat de la rime*, L'Harmattan.

Bazin Hugues, 1995, *La culture hip-hop*, Ed. Desclée de Brouwer.

Béthune Christian, 2004, *Pour une esthétique du rap*, Paris: Klincksieck.

Bocquet José-Louis, Pierre-Adolphe Philippe, 1997, *Rap ta France. Les rappeurs français prennent la parole*, Paris : Flammarion.

Boucher Manuel, 1998, *Rap, Expressions des Lascars*, L'Harmattan.

Calvet Louis-Jean, 1994, *Les voix d'une ville. Introduction à la sociolinguistique urbaine*, Payot.

Rubin Christophe, 2004, « Le rap est-il soluble dans la chanson française ? », *Volume ! La revue des musiques populaires* vol. 3 n°2, en ligne : <http://volume.revues.org/1946>.

Fourcault Annie, 2000, « Pour en finir avec la banlieue », *Géocarrefour* vol. 75, n°2, pp. 101-105.

Ghio Bettina, 2012, « “Mort aux vaches!”, “Mort aux keufs!”: continuités du rap français avec la chanson », *Revue critique de fixxion française contemporaine* n°5, en ligne : <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx05.09>

Gilroy Paul, 2010, *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*, Éditions Amsterdam.

Guibert Jérôme, 1998, *Les nouveaux courants musicaux : simples produits des industries culturelles ?* Mélanie Sèteun.

Guillaumin Colette, 1972, *L'idéologie raciste*, Gallimard.

Hammou Karim et Molinero Stéphanie, 2016, « Plus populaire que jamais ? Réception et illégitimation culturelle du rap en France (1997-2008) », actes du colloque *Les scènes musicales et leurs publics en France (XVIIIe-XXIe siècles)*, à paraître.

Hammou Karim, 2008, « La vérité au risque de la violence. Remarques sur la stylistique du rap en français » in Claudine Moïse et al., *La violence verbale tome 1. Espaces politiques et médiatiques*, L'Harmattan, pp. 203-222.

- Hammou Karim, 2012, *Une histoire du rap en France*, La Découverte.
- Jacono Jean-Marie, 1998, « L'analyse des musiques populaires modernes : chanson, rock, rap », *Musurgia* vol. V n°2, pp. 65-75
- Jouvenet Morgan, 2006, *Rap, techno, électro... Le musicien entre travail artistique et critique sociale*, Editions de la Maison des sciences de l'homme.
- Kokoreff Michel, 1991, « Tags et zoulous. Une nouvelle violence urbaine », *Esprit*, n°2, pp. 23-36.
- Kokoreff Michel, 2003, « 'Quoi de neuf ? – Rien que du vieux !'. Histoire(s) de quartiers », in Manuel Boucher, Alain Vulbeau (dir.), *Emergences culturelles et jeunesse populaire. Turbulences ou médiations ?*, Paris : l'Harmattan, pp. 121-136.
- Kosmicki Guillaume, 1999, « L'évolution du groupe IAM : un parcours thématique et musical sensé » in Médéric Gasquet-Cyrus et al., *Paroles et musiques à Marseille : les voix d'une ville*, L'Harmattan.
- Lafargue de Grangeneuve Loïc, 2008, *Politique du Hip-Hop. Action publique et cultures urbaines*, Presses universitaires du Mirail.
- Lapassade Georges, Rousselot Philippe, 1990, *La Rap ou la fureur de dire*, Ed. Loris Talmart.
- Lesacher Claire, 2013, « "Le rap est sexiste", ou quand les représentations sur le rap en France engagent une réflexion à partir de l'intrication et de la coproduction des rapports de pouvoir » in Parisot Y. et Ouabdelmoumen N., *Genre et migrations postcoloniales. Lectures croisées de la norme*, PUR.
- Loyer Barbara, 2006, « Langue et nation en France », *Hérodote*, n°126. En ligne : http://www.herodote.org/article.php3?id_article=293
- Martin Denis-Constant, 2010, *Quand le rap sort de sa bulle*, Seteun / Irma.
- Milliot Virginie, 1997, « Ethnographie d'une "mauvaise vague". Une question de regard » in Jean Métral, (coord.), *Les aléas du lien social. Constructions identitaires et culturelles dans la ville*, Ministère de la Culture et de la Communication et La Documentation française, pp. 15-29.
- Milliot Virginie, 2006, « The "French Touch" : le hip-hop au filtre de l'universalisme républicain », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 30, n° 2, pp. 175-197.
- Milliot Virginie, 2008, « La résistance du défi », in Marc-Olivier Gonseth et al. (dir.), *La marque jeune*, Neuchâtel : Musée d'ethnographie, 2008, pp. 166-173.
- Milon Alain, 1999, *Étranger dans la Ville. Du rap au graff mural*, PUF.
- Milon Alain, 2003, « La figure de la relégation dans la musique rap », in Anne Laffanour (dir.), *Territoires de musiques et cultures urbaines*, L'Harmattan, pp. 99-106.
- Mohammed Marwan, 2011, *La formation des bandes*, PUF.

- Molinero Stéphanie, 2009, *Les publics du rap. Enquête sociologique*, L'Harmattan.
- Mucchielli Laurent, 1999a, « Le rap, tentative d'expression politique et de mobilisation collective de jeunes des quartiers relégués », *Mouvements*, n°3, pp. 60-66
- Mucchielli Laurent, 1999b, « Le rap et l'image de la société française chez les 'jeunes des cités' », *Questions pénales*, XI-3, pp. 1-4.
- Mucchielli Laurent, 2003, « le rap de la jeunesse des quartiers relégués. Un univers de représentations structuré par des sentiments d'injustice et de victimation collectives », in Manuel Boucher et Alain Vulbeau, *Émergences culturelles et jeunesse populaire. Turbulences ou médiations ?*, L'Harmattan, p. 325-355.
- Pecqueux Anthony, 2007, *Voix du rap. Essai de sociologie de l'action musicale*, L'Harmattan.
- Pecqueux Anthony, 2005, « Le rap français comme pratique chansonnière », *Volume ! La revue des musiques populaires* vol. 4 : n°1, en ligne : <http://volume.revues.org/1718>.
- Piolet Vincent, 2015, *Regarde ta jeunesse dans les yeux. Naissance du hip-hop français 1980-1990*, Le mot et le reste.
- Roueff Olivier, 2013, *Jazz, les échelles du plaisir. Intermédiaires et culture lettrée en France au vingtième siècle*, La Dispute.
- Rubin Christophe, 2002, « Le texte de rap : une écriture de la voix », *Actes du 22e colloque d'Albi "Langages et Significations : l'oralité dans l'écrit... et réciproquement..."*, Toulouse, C.A.L.S. / C.P.S.T., pp. 267-276
- Rubin Christophe, 2012, « Configurations rythmiques et progression textuelle dans un extrait d'un rap de Casey », *Revue critique de fixxion française contemporaine* n°5, en ligne : <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx05.11>
- Sberna Béatrice, 2001, *Une sociologie du rap à Marseille : identité marginale et immigrée*, L'Harmattan.
- Sermet Vincent, 2008, *Les musiques soul et funk. La France qui groove des années 1960 à nos jours*, L'Harmattan.
- Sonnette Marie, 2015, « Des mises en scène du "nous" contre le "eux" dans le rap français. De la critique de la domination postcoloniale à une possible critique de la domination de classe », *Sociologie de l'Art – OpuS* n°23-24.
- Souchard Maryse, 1996, « La différence rap », dans Darré Alain (dir.), *Musique et politique. Les répertoires de l'identité*, Presses Universitaires de Rennes, pp. 257-265.
- Valnet Julien, 2013, *M.A.R.S. Histoires et légendes du hip-hop marseillais*, Wildproject.
- Vettorato Cyril, 2012, « Ca va être un viol" : Formes et fonctions de l'obscénité langagière dans les joutes verbales de rap », *Cahiers de littérature orale* n°71. En ligne : <http://clo.revues.org/1492>

Veyne Paul, 1983, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?* Paris : Seuil.

Vicherat Mathias, 2001, *Pour une analyse textuelle du rap français*, L'Harmattan.

Wallon Rémi, 2012, « “Va te faire niquer toi et tes livres” : Time Bomb, le triomphe d'un rap français “bête et méchant” » *Revue critique de fixxion française contemporaine* n°5, en ligne : <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx05.12>

Zegnani Sami, 2004, « Le rap comme activité scripturale : l'émergence d'un groupe illégitime de lettrés », *Langage & Société*, n°110, pp. 65-84.

Zegnani Sami, 2013, *Dans le monde des cités. De la galère à la mosquée*, Presses universitaires de Rennes.