



**HAL**  
open science

## Légitimité et authenticité du hip-hop : rapports sociaux, espaces et temporalités de musiques en recomposition

Séverin Guillard, Marie Sonnette

### ► To cite this version:

Séverin Guillard, Marie Sonnette. Légitimité et authenticité du hip-hop : rapports sociaux, espaces et temporalités de musiques en recomposition. Volume! La revue des musiques populaires, 2020, Le monde ou rien? Légitimité et authenticité dans les musiques hip-hop, 17 : 2, pp.7-23. 10.4000/volume.8482 . halshs-03146204

**HAL Id: halshs-03146204**

**<https://shs.hal.science/halshs-03146204>**

Submitted on 18 Feb 2021

**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.

**Le monde ou rien ?**  
**Authenticité et Légitimité des musiques hip-hop**  
**Numéro dirigé par Severin Guillard et Marie Sonnette**

**LÉGITIMITÉ ET AUTHENTICITÉ DU HIP-HOP :**  
**RAPPORTS SOCIAUX, ESPACES ET TEMPORALITÉS DE MUSIQUES EN RECOMPOSITION**

Severin Guillard et Marie Sonnette<sup>1</sup>

Ce numéro de Volume ! est le résultat d'un processus débuté il y a plus de trois ans, autour du colloque international « Conçues pour durer : Perspectives francophones sur les musiques hip-hop », principalement financé par le Département des études, de la prospective et des statistiques (DEPS) du ministère de la Culture et qui s'est tenu à la Maison des Métallos à Paris les 1, 2 et 3 février 2017. Co-organisé par une équipe de recherche pluridisciplinaire composée de Alice Atérianus-Owanga, Emmanuelle Carinos, Séverin Guillard, Karim Hammou, Virginie Milliot et Marie Sonnette, le colloque a réuni les contributions d'une cinquantaine de chercheuses et chercheurs principalement francophones ainsi que d'acteurs et actrices du monde professionnel des musiques hip-hop. La direction scientifique de ce numéro remercie très chaleureusement chacun-e de ces intervenant-es, et particulièrement l'équipe d'organisation sans qui le présent ouvrage n'existerait pas. L'ensemble des sessions du colloque est en ligne et visible à l'adresse <https://colloquehh.hypotheses.org/>.

Cette année, le numéro a été repoussé de plusieurs mois et aura près d'une année de retard sur le calendrier de publication que nous prévoyions. En effet, nous avons fait le choix de contribuer à la grève contre la « réforme » de l'enseignement supérieur et de la recherche proposée dans le cadre de la Loi de Programmation Pluriannuelle de la Recherche<sup>2</sup>, inscrit dans un mouvement social plus large débuté en décembre 2019 contre la loi sur les retraites. Comme de nombreuses revues à l'arrêt et réunies dans le collectif « Revues en lutte »<sup>3</sup>, nous avons mis notre activité de direction scientifique en pause durant plusieurs mois. À travers cette grève, il s'est agi de faire entendre la nécessité d'un service public de l'enseignement supérieur et de la recherche, de financements sur moyens pérennes de nos travaux, mais aussi d'un plan de recrutement à la hauteur des besoins de nos universités et laboratoires.

---

<sup>1</sup> Les auteur-es remercient très chaleureusement Alice Aterianus-Owanga, Karim Hammou et Emmanuel Parent pour leurs avis éclairés et toujours pertinents qui nous ont permis d'améliorer le présent texte.

<sup>2</sup> Pour plus d'information, voir le site [Universiteouverte.org](http://Universiteouverte.org)

<sup>3</sup> Voir *Médiapart*, « Les revues en lutte déposent leurs pages blanches devant le ministère », 26 février 2020.



Aujourd'hui, nous ne pouvons pas commencer ce numéro sans rappeler que les contributions scientifiques de celui-ci sont en majorité le fait de chercheurs et chercheuses précaires, dont la pérennité des recherches est menacée à long et court termes en l'absence de création massive de postes de titulaires à l'université et dans les établissements scientifiques. Pour beaucoup, ces travaux ont été réalisés sur et en parallèle de contrats courts, à temps partiel, voire sans financement. Ces chercheurs et chercheuses ne devraient pas avoir à travailler gratuitement afin de produire des travaux essentiels pour décrypter le monde et les sociétés humaines. Nous continuerons donc à exiger la régularisation de ces conditions de travail inacceptables, afin que puisse fonctionner de manière durable ce bien commun indispensable à la résolution des grands enjeux du monde qu'est la recherche publique.

Depuis leur apparition dans les années 1980 aux États-Unis et leur diffusion mondiale dans les années 1990, le rap, et les pratiques musicales associées au sein des « musiques hip-hop », sont soumis à des questionnements relatifs à leur « légitimité » et leur « authenticité ». Les discours journalistiques et académiques se sont longtemps contentés d'observer le rap comme une expression « authentique » de populations situées en marge des grandes agglomérations urbaines, dont il représenterait un message, voire une forme de résistance<sup>4</sup>. Dans ce cadre, le processus de légitimation du rap supposerait avant tout son passage hypothétique du « ghetto » (Hammou et Molinero, 2020) aux grandes institutions culturelles.

Cependant, une nouvelle vague de recherches menées à partir des années 2000 a complexifié cette analyse. En France, plusieurs travaux ont observé comment les conventions propres aux musiques hip-hop étaient modelées par de multiples acteurs (industries culturelles, politiques publiques de la culture, publics, etc.) (Jouvenet, 2006 ; Lafargue de Grangeneuve, 2008 ; Molinero, 2009) et révélé la construction médiatique et sociale de l'assignation du rap aux banlieues (Hammou, 2012). Aux États-Unis, alors que l'émergence du rap a longtemps été interprétée comme un soulèvement des populations africaines-américaines des ghettos, certaines études ont montré comment, en plus d'impliquer depuis le début des populations aux profils variés (Fernando Jr., 1992 ; Flores, 1994), la trajectoire du genre a été largement influencée par les logiques qui structurent l'industrie musicale du pays (Charnas, 2010).

À la lumière de cette deuxième vague des *Hip-Hop Studies*, ce numéro de *Volume !* se donne pour objectif d'interroger les récits qui n'envisagent l'évolution historique du genre que comme un passage linéaire d'une culture populaire à une culture savante, et d'une expression « naturelle » de populations inscrites dans des espaces bien définis à un art « déterritorialisé » (Lafargue de Grangeneuve, 2008). Pour ce numéro, nous proposons d'aborder l'étude des musiques hip-hop à travers l'articulation de questionnements relevant de deux traditions scientifiques différentes : ceux autour de la légitimité, issus de la sociologie critique de la culture et ceux autour de l'authenticité, forgés dans le cadre de réflexions pluridisciplinaires autour des musiques populaires. Largement discutés dans ces études, les registres de l'authenticité et de la légitimité représentent des enjeux centraux pour l'étude du rap, où ils peuvent être mobilisés en complémentarité ou en concurrence.

Pour les auteur-es de ce numéro, il s'agit de documenter les évolutions et d'analyser comment des actrices et acteurs s'affrontent ou coopèrent pour positionner les musiques hip-hop sur des échelles de valeur relatives à ces deux registres. En France, un apport essentiel à la compréhension du caractère processuel et contradictoire de ces transformations est proposé par Karim Hammou qui, dans l'épilogue d'*Une Histoire du rap en France*, décrit l'« illégitimité paradoxale » auquel le genre rap fait face dans les années 2000 en France. Tout en observant

---

<sup>4</sup> Pour un état de l'art détaillé sur ces questions voir, sur le cas états-unien, Diallo, 2009 ; et sur le cas français, Hammou, 2015.

« une forme de normalisation culturelle et économique », il décrit la « dénonciation politique sans précédent » que subissent alors les artistes de rap (Hammou, 2012 : 235). Fait rarement observé dans l'histoire des genres musicaux populaires : c'est quand le rap intègre les productions *mainstream* de la musique populaire et des industries culturelles qu'il est le plus attaqué par la classe politique. Ainsi, la constitution d'un monde professionnel du rap disposant de structures de production, de diffusion et de réception propres, en position de négocier avec les acteurs dominants du monde de la musique, ne permettait pas de conclure à la légitimation culturelle du genre tant les traitements exogènes exotisants et stigmatisants demeurent hégémoniques à son égard. Cette visibilité conduit sur le devant de la scène médiatique et culturelle des acteurs – majoritairement des jeunes hommes racisés – jusque-là réduit aux marges des scènes artistiques, et suscite un *backlash*<sup>5</sup> (Faludi, 1993). Il est donc « paradoxal » que l'intégration croissante du genre rap aux structures du marché de la musique (médias, industries, institutions) produise une augmentation des traitements politiques stigmatisants. En observant que la mise en marché du genre rap s'est en partie consolidée en associant ses productions aux groupes minoritaires, Karim Hammou évoque plus tard la « légitimation artistique ambivalente » des biens culturels altérisés (Hammou, 2016), revenant alors sur une idée qui voudrait que la légitimation soit un processus homogène et linéaire.

Dans le même temps, alors que le rap connaît une massification de son public (Hammou et Molinero 2020), il conserve et renforce son lien avec les quartiers populaires, devenant un genre dans lequel « les ressources et les expériences spécifiques à certaines franges des classes populaires précarisées » (Hammou, 2012) sont érigées comme élément de crédibilité des artistes. Ces évolutions font écho à celles formulées autour du rap américain : celles d'un genre musical qui, bien qu'étant apprécié par une frange de plus en plus large de la population en termes de classe et de race (Lizardo & Skiles, 2008), reste un cadre privilégié pour questionner les discriminations raciales aux Etats-Unis (Kitwana, 2005) ou les expériences propres aux populations noires (Forman, 2020). On observe donc des décalages entre des échelles de valeur internes aux mondes hip-hop – formulées en termes d'authenticité – et la légitimité culturelle de ces musiques – qui se construit comme une critique externe au monde populaire qui ne respecte ni ne valorise ses conventions propres.

L'observation combinée de ces registres de légitimation et d'authentification invite à plusieurs questionnements centraux pour ce numéro : le défaut de légitimation culturelle d'un genre peut-il renforcer son authentification auprès de ses publics ? Cette authentification populaire empêche-t-elle la reconnaissance progressive du genre par les mondes culturels dominants ? Ou, à l'inverse, les processus d'authentification du genre peuvent-ils intervenir comme étape de

---

<sup>5</sup> Discours et pratiques publiques dénonciatrices qui consistent à devenir d'autant plus virulents lorsque les dominé-es parlent et sortent de la place à laquelle ils étaient assigné-es, originellement décrits pour évoquer les politiques anti-féministes.

sa légitimation ? Plus largement comment expliquer les décalages qui semblent particulièrement marqués dans le rap entre la revendication d'une authenticité propre au genre et le processus de légitimation ambivalent qu'il connaît par ailleurs ?

Pour explorer ces questions, il faut revenir au préalable sur la façon dont les enjeux de l'authenticité et de la légitimité ont été abordés et conceptualisés, et ce qu'ils permettent de dire les « logiques globales et hexagonales » (Guibert et Parent, 2004) du rap. À cet effet, nous proposons dans cette introduction d'opérer un retour historique et conceptuel sur l'usage de ces catégories dans l'étude des musiques populaires, avant d'observer les pistes qu'elles permettent d'explorer dans le rap au sein de ce numéro.

### **1. Légitimité et authenticité dans les musiques populaires : aux sources de deux approches scientifiques**

Depuis Max Weber, la notion de légitimité en sociologie est synonyme de reconnaissance sociale (Weber, 1959) : est légitime un ordre social auquel on accorde collectivement et tacitement confiance et docilité. Dans le domaine des pratiques de loisirs et plus particulièrement de la culture, c'est la sociologie critique de Pierre Bourdieu qui a développé cette notion. La théorie de la légitimité culturelle définie dans *La Distinction* (Bourdieu, 1979) est une théorie de la valeur : quels sont les processus et les acteurs qui donnent de la valeur aux biens et aux pratiques ? Selon Bourdieu, celle-ci dépend de la « valeur sociale de leurs consommateurs » car « le goût dominant est le goût dominant au sein de la classe dominante » (Roueff, 2013 : 5). Dans les années 1960, la pratique du tennis, du bridge tout comme celle de l'écoute d'opéra sont donc des pratiques légitimes car elles sont pratiquées par les classes dominantes. Cependant, en développant plus tard l'étude de la production des champs artistique et de leur légitimité artistique (Bourdieu, 1992) Pierre Bourdieu évoque aussi l'existence d'homologies structurales entre le champ de production et celui de la réception. Pour que des biens symboliques produits dans un objectif de légitimation atteignent les classes dominantes, les producteurs et leurs intermédiaires travaillent à cette mise en correspondance qui souvent échoue et parfois réussit (Roueff, 2013). Les homologies structurales sont donc loin d'être « automatiques » et c'est par l'intervention de divers acteurs (artistes, industrie, critiques, politiques, universitaires, etc.), qu'un bien symbolique peut obtenir des profits de légitimité. Pour Bourdieu, c'est lorsque le bien symbolique est considéré pour sa forme esthétique (qualité, innovation, histoire, etc.) et non plus pour ses seules fonctions sociales (divertissement, éducation, contrôle social, etc.), que l'on considère qu'un processus de légitimation a débuté (Bourdieu, 1979 : 30).

En tant que construction sociale, la légitimité est puissante tant elle passe pour naturelle. Définissant le « beau » et le « bien » en matière artistique, elle est peu remise en question et ses mécanismes sont rarement dévoilés : si une œuvre est majoritairement reconnue comme intrinsèquement « magistrale » ou un artiste comme naturellement « talentueux », c'est avant

tout le résultat de décennies de socialisation au « bon goût » dominant et de façonnage des industries culturelles à l'image de ce « bon goût ».

Le modèle bourdieusien de la légitimité culturelle et artistique rend cependant assez peu compte de la pluralité des pratiques culturelles, des productions artistiques et des contextes dans lesquels ils sont produits, qui se diversifient à la fin du XXe siècle. En 1992, Richard Peterson, propose une nouvelle hypothèse pour comprendre la stratification des goûts musicaux : les individus ne se distinguent plus socialement par la consommation unique de biens culturels légitimes mais par l'éclectisme de leurs pratiques, un goût « omnivore » pour l'offre culturelle (Peterson, 1992a). À l'opposition entre consommation de culture savante et consommation de culture populaire se substituerait une nouvelle forme de distinction sociale : la capacité à apprécier et parler de différentes formes culturelles, savantes et populaires. En France, la compréhension d'un éclectisme « éclairé » (Coulangeon, 2003), pratiqué par des classes sociales cultivées qui font preuve de jugements de goûts transposables d'un genre artistique à un autre, permet de saisir comment l'analyse des processus de légitimation d'un genre ne signifie pas seulement d'observer son passage du populaire au savant. En effet, un genre populaire peut obtenir des profits de légitimité en séduisant une fraction des publics bourgeois sans pour autant devenir savant.

Ainsi, les chantiers de recherche concernant les processus de légitimation des cultures populaires doivent se garder de toute linéarité. En entrant dans le détail des processus, certaines enquêtes ont par exemple démontré que des artistes d'un genre populaire peuvent être légitimés par le monde de la culture sans pour autant participer à la légitimation de l'ensemble du genre. Bien au contraire : la valorisation de certains traits médiatisés d'artistes de rap présentés comme inhabituels (intelligence, poésie du verbe, conscience politique, etc.) a pu servir à illégitimer l'ensemble du genre, alors perçu comme le négatif de ces dites « exceptions » (Pecqueux, 2000 ; Sonnette, 2013). Puis, en conceptualisant deux types de légitimation – la légitimité culturelle des pratiques et des biens culturels dans l'espace social dans *La Distinction* (Bourdieu, 1979) et, plus tardivement, la légitimité artistique des biens culturels au sein des champs artistiques dans *Les règles de l'art* (Bourdieu, 1992) – Bourdieu nous invite à penser comment une œuvre ou un-e artiste peut bénéficier d'une légitimation culturelle dans l'espace social sans être passé par une légitimation artistique interne à son monde professionnel propre. C'est ce que Karim Hammou démontre en analysant la controverse autour de la Victoire de la musique du groupe Manau en 1999, attribué par le monde social de la musique alors même que celui-ci n'avait pas été authentifié par le monde professionnel du rap (Hammou, 2005). En se diversifiant au cœur des années 2010, les musiques hip-hop exigent que l'on renforce d'autant plus les attentions particulières aux parcours de légitimation et authentification individuels sans chercher à homogénéiser l'analyse pour l'ensemble d'un genre.

Par rapport à la légitimité, l'usage du terme « authenticité » en sciences sociales s'inscrit dans une filiation plus difficile à retracer. Il imprègne les analyses menées sur une diversité de sujets,

des études touristiques (McCannell, 1999 ; Cousin, 2011) aux études urbaines (Zukin, 2008), et il est discuté par de multiples disciplines, de l'anthropologie (Filiz et Saris, 2012) à la sociologie (Grazian, 2003) en passant par la philosophie (Taylor, 1992). En outre, sa définition ne répond pas aux mêmes enjeux que celle de la légitimité : tandis que cette dernière correspond à une catégorie édic formulée pour l'analyse, l'authenticité est au départ une catégorie émic, portée par les acteurs. Recouvrant des sens multiples en fonction des situations et des acteurs qui l'utilisent, elle est un registre de discours qui vise à valoriser certains comportements, produits, acteurs ou lieux comme plus « sincères », « vrais » ou « originels » que d'autres (Barker et Taylor, 2007).

De nombreuses analyses montrent comment ce registre est devenu de plus en plus important au cours du 20<sup>e</sup> siècle sous l'effet de l'industrialisation (Orvel, 1989) et de la mondialisation (Taylor, 1997) : en encourageant une marchandisation et une circulation à grande échelle, celles-ci auraient renforcé le besoin de s'assurer de la valeur des produits consommés et des expériences vécues. C'est ainsi que, tout en imprégnant les discours tenus sur les musiques traditionnelles et anciennes (Buch, 2014), l'authenticité est devenue un élément central dans les musiques les plus affectées par ces processus, les musiques populaires, et un objet de discussion incontournable dans le champ qui se consacre à leur étude, les *Popular Music Studies* (Shuker, 2005).

D'abord analysée en tant que catégorie d'acteurs, l'authenticité s'est trouvée progressivement associée à un cadre d'analyse scientifique : celui-ci s'est construit par le biais des travaux qui, derrière le maniement d'un vocabulaire de l'authenticité, révèlent l'existence d'un processus d'« authentification ». Cette bascule est notamment effectuée par Allan Moore qui démontre comment, loin d'être une qualité inhérente à certains objets ou personnes, l'authenticité est une qualité attribuée à certaines œuvres et artistes (Moore, 2002). Ce processus s'établit au fil de négociations et de conflits entre différents acteurs, qui peuvent être ceux de l'industrie du disque (Peterson, 1992b ; 1997), les auditeurs et les touristes (Grazian, 2003) ou encore les journalistes (Grassy, 2010).

Tel qu'il est formulé dans les musiques populaires, le vocabulaire de l'authenticité est utilisé par les acteurs de la musique pour affirmer la valeur supérieure de certains produits ou personnes. Cependant, cette valorisation ne se fait pas selon les mêmes standards que la légitimité : à rebours des qualifications qui visent à reconnaître certaines productions comme « artistiques »<sup>6</sup>, l'authenticité est utilisée pour qualifier ce qui est perçu comme un « art d'être sans artifice » (*the art of being artless*) (Peterson, 1997), qui serait le propre d'expressions « non-transformées » (Moore, 2002). De son côté, le processus d'authentification est défini par les chercheurs comme celui qui conduit à octroyer une crédibilité à certains objets ou acteurs dans des contextes donnés (Peterson, 2005). Mais là où la légitimation culturelle a été plutôt été

---

<sup>6</sup> Processus que nous retrouvons dans les travaux sur la légitimation mais aussi dans les recherches sur l'artification qui proposent d'étudier le passage du "non-art" à "l'art" (Heinich et Shapiro, 2012)

associée à l'analyse de la place des pratiques culturelles à l'échelle de la société, l'authentification est généralement rattachée à une échelle plus réduite : celle de la structuration de genres musicaux en tant qu'ensembles distincts (Grassy, 2010).

En se focalisant donc sur les conventions et échelles de valeur propres à un monde artistique populaire, l'authenticité ne cherche pas à les mesurer systématiquement à leur conformité aux cadres de la culture savante (Peterson, 1997 : 220). Le processus d'authentification peut alors témoigner d'autres manières de concevoir des échelles des valeurs, qui contournent, voire contredisent, les expertises légitimes. Dans ce cas, l'authentification permettrait de mettre au jour des formes de reconnaissance sociale particulièrement présentes dans les milieux et cultures populaires, qui se rapprochent de celles déjà mises en évidence par les notions de capital d'autochtonie (Tissot et Ripoll, 2010) ou de « subcultural capital » (Thornton, 1995). Elle pourrait aussi pallier une des critiques principales portée par Grignon et Passeron à la sociologie critique de la culture : celle du légitimisme, voire du misérabilisme, de la focale bourdieusienne sur la domination qui n'étudie pas la capacité d'autonomisation des cultures populaires (Grignon et Passeron, 1989). Les études sur la légitimation gagneraient alors à parfois à regarder, avec l'authentification, « les circulations du bas vers le haut de l'échelle sociale » afin d'observer « les lieux et les moments où le populaire hante le savant » (Ducournau et Hammou, 2017).

Ainsi, malgré leurs différences épistémologiques et leurs caractéristiques spécifiques, l'authenticité et la légitimité correspondent toutes deux à des registres d'évaluation et de validation des objets, des pratiques et des individus. Dans les musiques hip-hop, leur mise en regard permet de retravailler trois dimensions cruciales dans les travaux sur ces genres musicaux : celle des rapports sociaux qui les structurent, celle des évolutions qu'ils connaissent au cours du temps, et celle des espaces dans lesquels ils prennent place.

## **2. Légitimité et authenticité des rapports de domination**

*“Laisse-leur le bobo-rap, on est dans la ghetto music”<sup>7</sup>*

Majoritairement analysés par le prisme des rapports de classe et de race, les études sur les processus de légitimation des musiques hip-hop posent également la question de son intersection avec d'autres rapports sociaux. Certaines observent par exemple comment les accusations de sexisme portées sur le rap dans son ensemble reconduisent une illégitimation ethno-racialisée fondée sur des rapports de classe et de race (Lesacher, 2013 ; Dalibert, 2018, Guillard et Sonnette, 2020).

Cette question de l'intersection entre différents rapports de domination est également centrale dans les études qui abordent les processus d'authentification des musiques hip-hop. Dans le cas

---

<sup>7</sup> Asocial club (2014), “Ghetto music”, *Toute entrée est définitive*, A Parté.

des États-Unis notamment, les travaux se sont avant tout penchés sur l'évolution de l'expression d'une authenticité raciale dans le genre rap (Harrison, 2008 ; Forman, 2020), en observant par exemple sa construction dans les clips (Freitas, 2011), ou en interrogeant sa réappropriation par des artistes ne pouvant ou ne voulant se revendiquer d'une quelconque « blackness » (Harkness, 2011). Cependant, des études mentionnent que l'authentification des artistes selon des critères raciaux se combine aussi avec des expressions et des jugements portés sur d'autres appartenances sociales, par exemple celle de la masculinité (Balaji, 2009 ; Aterianus, 2013 ; Forman, 2020) et de l'ethnicité (Aterianus-Owanga, 2017). En France, on observe comment la définition par les artistes de rap d'un « Nous » postcolonial à l'intersection de la classe et de la race participe à l'authentification de la pratique par ses acteurs eux-mêmes (Sonnette, 2015). À de nombreux égards, les articles présents dans ce numéro de *Volume !* permettent de prolonger ces discussions. Dans la continuité des études qui analysent l'illégitimité paradoxale du genre rap, plusieurs articles explorent plus en détail la position occupée par le rap dans différents espaces de la société française. C'est le cas notamment de **Marion Dalibert** qui revient sur la place du rap dans la sphère médiatique généraliste en analysant comment, malgré une reconnaissance progressive de ce genre musical, son traitement se fait toujours sur la base de hiérarchies de classe et de race. De son côté, **François Debruyne** se penche sur les espaces publics de la ville de Lille en observant comment le rap y fait l'objet d'une « banalisation inachevée » : s'immiscant progressivement dans la vie quotidienne publique, la place du rap n'est pas neutre, donnant toujours lieu à des jugements moraux et des catégorisations sociales. D'autres articles se penchent sur la manière dont la pratique et l'écoute des musiques hip-hop traduisent certaines stratifications sociales. **Florence Eloy et Tomas Legon** analysent la légitimité des pratiques d'écoute de la musique en France en observant les formes de distinction opérée par les jeunes auditeurs dans leur goût ou dégoût des musiques hip-hop. Alors que les études sur le sujet se sont beaucoup concentrées sur le genre rap, cet article présente l'intérêt de le comparer avec un genre qui lui est fortement associé, le RnB, qui permet d'offrir un contrepoint, notamment en termes de rapports sociaux de sexe. Sur ce dernier point, la note de recherche de **Paulo Higgins** met au jour les contraintes qui pèsent sur les publics féminins et *queer* du rap. Il montre ainsi comment, en parallèle de normes de race et de classe, l'« authenticité » supposée des publics du rap s'aligne sur des rapports sociaux de genre. Il observe dans quelle mesure ces publics « subalternes » peuvent contourner les normes genrés pour se définir en tant qu'amateur·ices ou publics de ces musiques.

### 3. Historicisation et temporalités des musiques hip-hop

« Ce putain d'rap, on le néglige mais il avance !<sup>8</sup> »

---

<sup>8</sup> Youssoupha, « Chanson française », *NGRTD*, Bomayé Musik, 2015.



Dans un article proposant une théorie générale de la légitimation artistique, Shyon Baumann explique que ce processus ne peut être envisagé sans se pencher sur les contextes spatio-temporels dans lesquels il prend place (Baumann, 2007). L'évolution de la position des musiques hip-hop ne peut donc être saisie qu'en prenant en compte leurs différentes temporalités, et leur historicisation. Dans cette perspective, les études qui observent la légitimation des genres artistiques opèrent en analysant les interventions d'actrices et acteurs qui jalonnent l'histoire de ces champs. C'est par exemple le cas pour la bande dessinée dont Luc Boltanski observe, au fil du XXe siècle, le passage du statut de bien de grande consommation de la culture juvénile à celui de catégorie esthétique (Boltanski, 1975). C'est aussi le cas du jazz en France, dont Olivier Roueff propose une histoire qui met en évidence les processus de patrimonialisation et son intégration au cœur de la culture lettrée faisant du jazz « l'un des genres musicaux les plus distinctifs » (Roueff, 2013 : 357). En terme d'authentification, Richard Peterson a montré comment, au fil de l'histoire de la musique country, la valeur attribuée à cette musique s'est transformée, conduisant à l'invention d'une tradition dont les musiciens se sont progressivement réclamés (Peterson, 1997).

Dans le cadre des études sur les musiques hip-hop, ces enjeux ont été régulièrement abordés. Premièrement, ils sont présents dans des travaux qui ont analysé la construction historique du rap en tant que genre musical. Cette dimension joue un rôle central dans deux ouvrages majeurs : *The Hood Comes First* de Murray Forman (2002) et *Une Histoire du rap en France* de Karim Hammou (2012). Retraçant la construction progressive du genre rap, respectivement aux États-Unis et en France, ces ouvrages ont montré qu'elle s'est accompagnée d'une évolution conjointe de la place du genre dans la société et des conventions qui le structure. Murray Forman observe que, au fil de l'évolution du genre, les interactions entre acteurs du rap, industrie musicale et monde médiatique, ainsi que la diffusion des pratiques dans différentes parties du pays, ont fait émerger une authentification axée autour de l'expression d'un ancrage dans les quartiers (*'hood*). De même, Karim Hammou montre que l'illégitimation mais aussi la promotion du rap français via son association à la « banlieue » a progressivement été reformulée dans le monde professionnel de ce genre musical sous la forme d'un mode d'authentification, axé autour du symbole honorifique de la « rue ».

Deuxièmement, un nombre croissant de recherches a observé plus récemment comment la référence à certaines périodes temporelles du hip-hop peut devenir un outil d'authentification ou de légitimation de certains artistes ou esthétiques : les renvois à un passé mythifié (« old school ») ou une projection de son évolution possible (le « futur »), sont utilisés par les artistes de rap pour affirmer leur crédibilité dans le genre. Cette évolution des musiques hip-hop pose également la question du vieillissement de ses pionniers, et de l'authenticité qu'ils peuvent maintenir ou non au cours du temps (Forman, 2015). Enfin, au-delà des stratégies d'artistes, la construction d'un passé mythifié du hip-hop contribue à sa patrimonialisation, et donc à

transformer la place et les valeurs de ces musiques : en particulier, l'émergence d'une offre touristique sur le hip-hop fait émerger de nouveaux regards (*gaze*) sur ses origines, qui retravaillent la définition de son authenticité et son association à certains lieux et populations racisées (Xie *et al.*, 2007).

Dans ce numéro de *Volume !*, plusieurs articles permettent de poursuivre ces discussions autour des rapports entre légitimité, authenticité et temporalités. Tout d'abord, en revenant sur trois moments de la valorisation du rap, **Pauline Clech**, observe l'évolution des modes de légitimation de ce genre musical dans certaines banlieues populaires franciliennes, des années 1990 au milieu des années 2000. Derrière les changements des politiques publiques liées au hip-hop, elle met en lumière une transformation des rapports de force dans un « espace social localisé », qui est à la fois le résultat de changements de la place attribuée au rap dans la société française, et de la trajectoire des acteurs et des espaces associés à l'ancienne « banlieue rouge ». De leur côté, **Karim Hammou et Marie Sonnette** observent l'évolution sur le temps long de la légitimité des musiques hip-hop dans les industries musicales et les médias culturels généralistes. Dans le cadre d'une note de recherche, ils présentent les choix méthodologiques qui ont présidé à la construction d'indicateurs permettant de rendre compte de cette dimension, ainsi que des premiers résultats de cette enquête qui laissent apparaître un processus de légitimation inédit depuis le milieu des années 2010. Enfin, dans le cadre d'un entretien mené par **Severin Guillard**, **Murray Forman** livre un témoignage important sur la façon dont les musiques hip-hop se sont imposées peu à peu comme un objet universitaire. En détaillant les différentes étapes qui ont conduit à la structuration d'un champ des *Hip Hop Studies* aux Etats-Unis, il met en évidence l'existence d'un processus d'institutionnalisation de cette culture, qui s'étend aujourd'hui à des domaines aussi variés que l'édition et les archives. En analysant comment les *Hip Hop Studies* agissent sur les rapports de pouvoir qui structurent à la fois le rap et les universités, il pose la question de l'« authenticité » que les chercheuses et chercheurs doivent maintenir vis-à-vis d'un mouvement développé majoritairement par des populations noires et hispaniques.

#### 4. Légitimité, authenticité et dimension spatiale du hip-hop

« Dis-moi d'où tu viens ? On vient de la rue<sup>9</sup> »

Le rôle de la dimension spatiale dans les processus de la légitimation et l'authentification des genres musicaux a déjà été longuement étudié : depuis plusieurs décennies, les artistes sont jugés plus ou moins « authentiques » par rapport à des imaginaires géographiques de référence (Grassy, 2010) ou selon leur ancrage dans certains clubs ou quartiers urbains (Grazian, 2003). Dans le cas des musiques hip-hop, l'association entre le rap et certains espaces a été

---

<sup>9</sup> Nayra, 2020, "La rue", URL : <https://www.youtube.com/watch?v=ND8iGuob8O4>

particulièrement centrale dans les discours visant à définir l'(il)légitimité et l'authenticité du genre et de ses artistes.

La dimension spatiale du rap renvoie d'abord aux contextes dans lesquels s'organise la pratique musicale. Pour décrire leur agencement, le vocabulaire sociologique emprunte certaines de ses métaphores au champ lexical de l'espace. En matière d'art et de culture, Pierre Bourdieu parle de « champs » (Bourdieu 1992) tandis qu'Howard Becker évoque des « mondes » (Becker, 2010). Cependant, certaines approches s'éloignent de l'abstraction afin d'étudier l'ancrage des organisations sociales dans des espaces physiques. C'est le cas de la notion de « scènes » (Straw, 1991 ; Bennett et Peterson, 2004 ; Guibert et Bellavance, 2014) qui a été particulièrement appliqué au genre rap. Les « scènes locales » du rap reproduisent dans l'espace urbain les hiérarchies qui structurent les industries culturelles (Lafargue de Grangeneuve, 2008), tandis que des lieux spécifiques, des clubs aux *open-mics*, apparaissent comme des endroits où l'authenticité du rap est débattue et mise en scène (Condry, 2006 ; Guillard, 2014).

La dimension spatiale est aussi présente dans les musiques hip-hop sous la forme d'un imaginaire géographique. Depuis l'apparition du rap, nombre de ses artistes ont revendiqué leur ancrage dans un ensemble d'espaces à la fois spécifiques (le Bronx, Compton, le « 9-3 », Marseille...) et génériques (la « rue », le « 'hood », les « ghettos », les « banlieues », etc.). Ces revendications ont régulièrement été utilisées comme ressource : aux États-Unis, l'idée de « représenter » une appartenance géographique a joué un rôle central dans la revendication d'une authenticité, en permettant aux artistes de s'inscrire dans une tradition propre à une scène locale (Hess, 2010) ou de « mettre de nouvelles villes sur la carte » du genre (Guillard, 2016). Cependant, cet ancrage est aussi apparu comme un obstacle, empêchant la légitimation du rap par le monde professionnel de la culture. En effet, c'est l'assignation du rap à un espace particularisé (« la banlieue ») et à une population associée à cet imaginaire spatial (le jeune homme noir ou arabe) qui a participé à la construction de l'illégitimité du rap en français tout au long des années 1990 (Hammou, 2012). Les différences de réception de cet ancrage géographique indiquent bien que, là où l'authentification se construit en interne du monde professionnel du rap pour y créer des échelles de valeur, la légitimation culturelle produit une (in)validation externe sans respecter ses conventions, ses normes et ses valeurs propres.

Dans les dernières décennies, cette dimension est devenue d'autant plus importante dans un contexte où les musiques hip-hop sont se sont imposées comme un exemple archétypal de forme culturelle « globale » (Mitchell, 2001), par leur diffusion et leur appropriation dans le monde entier. Cependant, les processus d'authentification varient en fonction des contextes de pratique (Pennycook, 2007), donnant naissance à de multiples « régimes d'authenticité locaux » (Guillard, 2016). Au fil de sa diffusion dans le monde, l'authenticité associée au hip-hop s'est ainsi reconstruite en lien avec sa réinscription dans des référentiels culturels propres à l'histoire musicale d'un pays (Elafros, 2013) ou dans des enjeux politiques et religieux locaux et nationaux (Aterianus, 2017).

En plus de se définir par rapport un « ici », l'authenticité et la légitimité se construisent aussi en regard avec un « ailleurs ». Dans les musiques populaires, cette dimension a été largement abordée dans le cas des « musiques du monde » : loin d'être promues uniquement dans les mondes artistiques locaux, l'image d'artistes et de musiques « authentiques » est aussi construite par les acteurs de l'industrie musicale occidentale qui cherche à vendre l'écoute de ces musiques comme une forme de « tourisme sonore » (Taylor, 1997). Dans le cadre de la globalisation du hip-hop, l'authenticité du rap hors des Etats-Unis est souvent discutée au regard d'un modèle ou contre-modèle incarné par ce pays. Tandis que des auteurs ont pu exprimer une fascination pour un rap « global » qui serait plus innovant que le rap américain (Mitchell, 2001), d'autres ont analysé le rapport ambigu que les artistes de certains pays développent vis-à-vis de ce foyer originel, entre imitation et rejet (Elafros, 2013). La hiérarchisation entre les industries musicales mondiales influe aussi la légitimité des artistes : dans le rap sénégalais, se produire sur des scènes extérieures au pays (notamment dans les pays du « Nord ») est un baromètre de succès et de reconnaissance des artistes locaux (Navarro, 2019) ancré dans un rapport de domination postcolonial. Certains artistes proposent aussi des renversements des hiérarchies entre les industries culturelles à partir de leur pays d'origine. Au Gabon, Alice Aterianus-Owanga observe l'importance des dynamiques identitaires qui conduisent plusieurs artistes de rap à clamer « le rap, ça vient d'ici » en reprenant une idée « selon laquelle le rap serait en quelque sorte originaire d'Afrique, puisque inscrit dans une longue histoire de musiques "noires" et de circulations transatlantiques de la diaspora africaine. » Cette posture donne alors une légitimité aux jeunes gabonais à faire du rap une « expression propre » tout en faisant « culture commune » avec des pairs étasuniens (Aterianus, 2017 : 11).

Dans ce numéro de *Volume !*, plusieurs contributions apportent des éclairages spatialisés. Tout d'abord, des articles mettent en évidence la structuration d'un monde propre au genre rap, dans lesquels se développent des stratégies spécifiques en termes de légitimation et d'authentification. L'article de **Corentin Roquebert**, en particulier, observe cette question à partir des pratiques de *featuring* entre artistes au sein du rap français : par ce biais, il met en évidence un espace social du rap, constitué de centres et de périphéries, dans lequel les artistes de rap négocient leurs stratégies entre gain de légitimité et démarche d'authentification professionnelle.

D'autres contributions mettent l'accent sur le rôle des espaces physiques dans la construction des dynamiques d'authenticité et de légitimité au sein des scènes locales. À cet effet, l'article de **Vincent Becquet** retrace le rôle qu'a acquis un lieu culturel spécialement dédié au hip-hop à Lille, Le Flow, reçu avec défiance par les acteurs du rap local. L'article explore les procédés mis en place par les responsables municipaux de l'équipement pour lui permettre de s'imposer comme légitime, au sens weberien du terme, auprès des musiciens de rap lillois.

De son côté, **Anna Cuomo** étudie les *sounds-systems* à Ouagadougou, événements qui apparaissent comme des instances de mise en scène de l'authenticité dans la scène rap

« underground ». Derrière ces performances, se révèlent des stratégies mises en place par les artistes pour faire carrière dans le monde du rap burkinabé. En analysant les rapports de pouvoir postcoloniaux à la source de ces pratiques, Anna Cuomo fait apparaître des stratégies d'authentification qui, loin de se définir uniquement par rapport à un monde artistique local, se construisent en lien avec différentes échelles d'action.

La question des échelles de l'authenticité est également traitée par **Karim Hammou**. Dans l'article qui ouvre ce numéro, celui-ci explore les positionnements en termes d'authenticité d'un groupe toulousain, les Fabulous Trobadors, qui émerge à un moment où il n'existe pas de définition partagée du rap en France. En observant les rapports évolutifs du groupe à cette étiquette musicale, il montre que les Fabulous Trobadors se retrouvent confrontés à un genre qui se structure peu à peu autour d'imaginaires géographiques et de la domination francilienne. Cet article met ainsi en lumière la manière dont le travail d'authentification des artistes et de leurs intermédiaires se construit dans le cadre de genres musicaux non seulement changeants, mais aussi structurés par de profondes hiérarchies spatiales.

## 5. Une prédominance des musiques hip-hop sur le paysage culturel global

« Le monde ou rien<sup>10</sup> »

En se constituant en monde professionnel, avec ses conventions et ses réseaux de coopération, les mondes du hip-hop ont acquis la possibilité d'entrer en course pour une légitimation de leurs pratiques. Dans de nombreux endroits du globe, des États-Unis à Cuba, ces musiques ont eu un fort retentissement, qui se ressent au moins à l'échelle d'une génération (Fernandez, 2011 ; Chang, 2005). En France, le genre rap est devenu dans les années 2010 la musique la plus écoutée en streaming<sup>11</sup>, ainsi qu'un segment de marché prospère<sup>12</sup>, résistant particulièrement bien à la « crise du disque » (Hammou et Sonnette, dans ce numéro). Au regard de cet impact majeur, les questionnements sur la position des musiques hip-hop en terme de légitimité et d'authenticité sont d'autant plus cruciaux. Il s'agit donc dans ce numéro de comprendre les évolutions historiques et les différenciations spatiales de la légitimation et de l'authentification de musiques populaires bénéficiant à la fin des années 2010 d'une audience prédominante. Ces différentes dynamiques dans les mondes du hip-hop sont co-construites par un ensemble d'acteurs inscrits au sein d'espaces multiples. Les contributeur-ices de ce numéro proposent de saisir cette diversité en entrant par des enquêtes empiriques et des terrains variés. Ce dossier

---

<sup>10</sup> PNL, 2015, « Le monde ou rien », *Le Monde Chico*, QLF Records.

<sup>11</sup> <https://www.lesechos.fr/tech-medias/medias/le-rap-reste-la-musique-la-plus-ecoutee-sur-les-plateformes-de-streaming-236295> [consulté le 20 juillet 2020]

<sup>12</sup> <https://www.franceculture.fr/emissions/le-temps-du-debat/le-rap-sauve-t-il-lindustrie-musicale> [consulté le 20 juillet 2020]

est ainsi organisé en catégorisant les acteurs et espaces qui interviennent au sein des processus de légitimations et d'authentification. Nous commencerons par le rôle des créateurs et des scènes artistiques (1), puis celui des médias et des industries culturelles (2), avant d'observer ensuite le positionnement des politiques publiques (3) et la place des publics et des espaces publics (4), pour terminer par l'université et le monde de la recherche (5). Ces articles sont complétés par douze recensions qui rendent compte du dynamisme actuel des recherches sur le hip-hop par une diversité de disciplines et de contextes géographiques. Enfin, dans sa version papier, le numéro est illustré par des reproductions de pochettes de mixtapes, produites dans la scène hip-hop de l'Ouest de la France dans les années 1990 et 2000, et tirées de la collection personnelle de Gérôme Guibert. A l'heure où les musiques hip-hop ont pris un poids considérable dans le paysage musical, ces illustrations mettent en lumière un autre processus essentiel : celui du rôle des archives dans la patrimonialisation de leur histoire, et dans la relégitimation de scènes locales souvent invisibilisées au cours de leur développement.

## **Bibliographie**

ATERIANUS-OWANGA Alice (2013), « Un rap "incliné sur la force" : La fabrique de la masculinité sur la scène rap librevilloise », *Cahiers d'études africaines*, n°209 - 210, p. 143-172.

ATERIANUS-OWANGA Alice (2017), « *Le rap, ça vient d'ici !* ». *Musiques, pouvoir et identités dans le Gabon contemporain*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Coll. Le (bien) commun.

BALAJI Murali (2009), *Trap(ped) Music and Masculinity : The Cultural Production of Southern Hip-Hop at the Intersection of Corporate Control and Self-Construction*, Thèse de doctorat, Pennsylvania State University.

BARKER Hugh & TAYLOR Yuval (2007), *Faking It: The Quest for Authenticity in Popular Music*, New York, W.W. Norton & Company.

BAUMANN Shyon (2007), "A general theory of artistic legitimation: how art worlds are like social movements", *Poetics*, Vol.35, p. 47-65

BECKER Howard (2010) [1982], *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, Coll. Champs arts.

BENNETT Andy et PETERSON Richard (2004), *Music Scenes. Local, Translocal and Virtual*, Nashville, Vanderbilt University Press.

BOLTANSKI Luc (1975), « La constitution du champ de la bande dessinée », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol.1(1), p. 37-59.

BOURDIEU Pierre (1979), *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Les Editions de minuit, Coll. « Le Sens commun ».

BOURDIEU Pierre (1992), *Les règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil.

BUCH Esteban (2014), « A propos d'un certain jargon de l'authenticité musicale », *Noesis*, n°22-23, URL : <https://journals.openedition.org/noesis/1886>

CHANG Jeff (2005), *Can't Stop Won't Stop : une histoire de la génération hip-hop*, Paris, Editions Allia.

CHARNAS Dan (2010), *The Big Payback. The History of the Business of Hip-Hop*, New York, New American Library.

CONDY Ian (2006), *Hip-Hop Japan. Rap and the Paths of Cultural Globalization*, Stanford, Duke University Press.

COULANGEON Philippe (2003), « La stratification sociale des goûts musicaux : Le modèle de la légitimité culturelle en question », *Revue française de sociologie*, Vol.44(1), p. 3-33.

COUSIN Saskia (2011), « Authenticité et tourisme », *Cahiers du musée des Confluences*, n°8, p. 59-66.

DALIBERT Marion (2018), « Les masculinités ethnoracialisées des rappeur-se-s dans la presse », *Mouvements*, Vol.96, n°4, p. 22-28.

DIALLO David (2009), « La musique rap comme forme de résistance ? », *Revue de recherche en civilisation américaine*, vol.1, URL : <http://rrca.revues.org/80>

DUCOURNAU Claire & HAMMOU Karim (2017), « Production et réceptions d'un classique », *Biens symboliques / Symbolic Goods* [Online], 1, URL : <https://revue.biens-symboliques.net/122>

ELAFROS Athena (2013), "Greek hip hop: Local and translocal authentication in the restricted field of production", *Poetics*, Vol.41, Issue 1, p. 75-95.

FERNANDO Jr S. H. (2000) [1992], *The New Beats. Culture, musique et attitudes du hip-hop*, Paris, Ed. Kargo.

FALUDI Susan (1993), *Backlash: la guerre froide contre les femmes*, Paris, Des Femmes.

FILIZ Thomas & SARIS A. Jamie (2012), *Debating Authenticity: Concepts of Modernity in Anthropological Perspective*, New York, Berghahn Books.

FERNANDES Sujatha (2011), *Close to the Edge: In Search of the Global Hip Hop Generation*, New-York, Verso.

FLORES Juan (1994), "Puerto Rican and Proud, Boyee!: Rap Roots and Amnesia", in ROSS Andrew and ROSE Tricia (eds), *Microphone Fiends: Youth Music and Youth Culture*, Routledge, London, p.89-98.

FORMAN Murray (2002), *The Hood Comes First: Race, Space and Place in Rap and Hip-Hop*, Middletown, Wesleyan.

FORMAN Murray (2015), "Old in the Game: Age and Aging in Hip-Hop", Presentation at l'University of Graz, Mars 2015, URL : <https://actproject.ca/murray-forman-on-old-in-the-game-age-and-aging-in-hip->

hop-at-the-university-of-graz/

FORMAN Murray (2020), "“Things Done Changed”: Recalibrating the Real in Hip-Hop”, *Popular Music and Society*, URL: <https://doi.org/10.1080/03007766.2020.1814628>

FREITAS Frank (2011), « “Blackness à la demande” : Production narrative de l’“authenticité raciale” dans l’industrie du rap américain », *Volume !*, Vol.8 : 2, URL : <http://journals.openedition.org/volume/2696>

GRASSY Elsa (2010), *Le Lieu musical : du texte à l'espace, un itinéraire sémantique. Poétique des catégories géographiques dans les musiques populaires américaines (1920-2007)*, Thèse de doctorat, Université Paris IV Sorbonne.

GRAZIAN David (2003), *Blue Chicago. The Search for Authenticity in Urban Blues Clubs*, Chicago, University of Chicago Press.

GUIBERT Gêrôme et BELLAVANCE Guy (2014), « La notion de " scene": entre sociologie de la culture et sociologie urbaine: genèse, actualités et perspectives », *Cahier de Recherches Sociologiques*, 57, URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/crs/2014-n57-crs02378/>

GUILLARD Séverin (2014), « ‘To be in the place’ : les open mics comme espaces de légitimation artistique pour les scènes rap à Paris et Atlanta », *Belgé*, 2014/3, URL : <https://belgeo.revues.org/13025>

GUILLARD Séverin (2016), *Musique, villes et scènes : localisation et production de l’authenticité dans le rap en France et aux Etats-Unis*, Thèse de doctorat, Université Paris Est.

GUILLARD Séverin et SONNETTE Marie (2020), « De la position à la posture : assignations et revendications genrées du monde du rap en France », in OCTOBRE Sylvie et PATUREAU Frédérique (dir.), *Sexe et Genres des Mondes Culturels*, Lyon, ENS Editions, p. 43-54.

GUIBERT Gêrôme et PARENT Emmanuel (2004), « Sonorités du hip-hop. Logiques globales et hexagonales », *Volume!*, Vol. 2, p.5-16.

GRIGNON Claude & PASSERON Jean-Claude (1989), *Le savant et le populaire : Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Gallimard / Seuil.

HAMMOU Karim (2005), « Comment le monde social du rap aménage-t-il son territoire ? », *Sociétés contemporaines*, n°59-60, p. 179-197.

HAMMOU Karim (2012), *Une Histoire du rap en France*, Paris, La Découverte.

HAMMOU Karim (2015), « Rap et banlieue : crépuscule d’un mythe ? », *Informations Sociales*, 4(190), p.74-82.

HAMMOU Karim (2016), « Mainstreaming French rap music. Commodification and artistic legitimation of othered cultural goods », *Poetics*, vol. 59, p.67-81.

HAMMOU Karim & MOLINERO Stéphanie (2020), « Plus populaire que jamais ? Réception et



illégitimation culturelle du rap en France (1997-2008) », in *Les scènes musicales et leurs publics en France (XVIIIe-XXIe siècles)*, URL : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01807237>

HARKNESS Goeff (2011), "Backpackers and Gangstas: Chicago's white rappers strive for authenticity", *American Behavioral Scientist*, Vol.55, Issue 1, p. 57-85.

HARRISON A. K. (2008), "Racial authenticity in rap music and hip-hop", *Sociology Compass*, Vol.2, Issue 6, p. 1783-1800.

HEINICH Nathalie et SHAPIRO Roberta (dir.) (2012), *De l'artification: Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, EHESS.

HESS Mickey, 2010, "'It's Only Right to Represent Where I'm From': Local and Regional Hip Hop Scenes in the United States", in HESS Mickey (ed.), *Hip-Hop in America : A Regional Guide. Volume 1: East Coast and West Coast, Santa Barbara*, Greenwood Press, pp.vii-xxix

JOUVENET Morgan (2006), *Rap, techno, électro... Le musicien entre travail artistique et critique sociale*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme.

KITWANA Bakari (2005), *Why White Kids Love Hip-Hop. Wankstas, Wiggers, Wannabes and the new reality of race in America*, New-York, Basic Civitas Books

LAFARGUE DE GRANGENEUVE Loïc (2008), *Politique du hip-hop. Action publique et cultures urbaines*, Toulouse, Presse Universitaires du Mirail

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 la coproduction des rapports de pouvoir », in Parisot Yolaine et Ouabdelmoumen Nadia (dir.), *Genre et migrations postcoloniales. Lectures croisées de la norme*, Rennes, PUR, p. 155-170.

LIZARDO Omar & SKILES Sara (2014), "Musical taste and patterns of symbolic exclusion in the United States 1993-2012: Generational dynamics of differentiation and continuity", *Poetics*, Vol.53, p. 9-21.

NAVARRO Cécile (2019), *"Ce n'est pas le hip-hop qui nous fait voyager, c'est nous qui faisons voyager le hip-hop": Représentations et pratiques d'(im)mobilités au sein d'une scène musicale translocale au Sénégal*, Thèse de doctorat, Université de Lausanne.

MACCANNELL Dean (1999) [1976], "Staged Authenticity", in *The Tourist. A new theory of a leisure class*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, p. 91-107.

MITCHELL Tony (ed.) (2001), *Global Noise. Rap and Hip-Hop Outside the USA*, Middletown, Wesleyan University Press.

MOLINERO Stéphanie (2009), *Les Publics du rap, enquête sociologique*, Paris, L'Harmattan.

MOORE Alan, 2002, "Authenticity as authentication", *Popular Music*, Volume 21/2, pp.209-223

ORVEL Miles (1989), *The Real Thing: Imitation and Authenticity in American Culture, 1880-1940*, Chapel

Hill, University of North Carolina Press Press.

PENNYCOOK Alastair (2007), "Language, Localization, and the Real: Hip-Hop and the Global Spread of Authenticity", *Journal of Language, Identity & Education*, Vol.6, n°2, p. 101-115.

PETERSON, Richard. (1992a), « Understanding audience segmentation : From elite and mass to omnivore and univore », *Poetics*, vol. 21, p. 243-258.

PETERSON Richard (1992b), « La fabrication de l'authenticité », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 93, pp. 3-20.

PETERSON Richard (1997), *Creating Country Music. Fabricating Authenticity*, University of Chicago Press.

PETERSON Richard (2005), "In Search of Authenticity", *Journal of Management Studies*, Vol.42, Issue 5, p. 1083-1098

RIPOLL Fabrice, TISSOT Sylvie (2010), « Mobilité / autochtonie : sur la dimension spatiale des ressources sociales », *Regards sociologiques*, n°40, URL : <http://www.regards-sociologiques.fr/category/2010-2>

ROUEFF Olivier (2013), *Jazz, les échelles du plaisir*, Paris, La Dispute.

SHUKER Roy (2005), "Authenticity", in *Popular Music. The Key Concepts. 2e edition*, New York Routledge, p. 17-18.

TAYLOR Timothy Dean, 1997, *Global Pop: World Music, World Markets*, New York, Routledge.

THORNTON Sarah, 1995, *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*, Cambridge, Polity Press.

WEBER Max (1959), *Le savant et le politique*, Paris, Plon.

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 23 & 24(1), p. 153-177.

STRAW Will (1991), "System of Articulation and Logic of Change: Communities and Scenes in Popular Music", *Cultural Studies*, Vol.5, Issue 3, pp.368-88

TAYLOR Charles (1992), *The Ethics of Authenticity*, Cambridge, Harvard University Press.

XIE Philip Feifan, OSUMARE Halifu, IBRAHIM Awad (2007), "Gazing the hood: hip-hop as tourism attraction", *Tourism Management*, Vol.28, Issue 2, pp.452-460.

ZUKIN Sharon (2008), "Consuming authenticity. From outposts of difference to means of exclusion", *Cultural Studies*, Vol. 22, p. 724-748.