



HAL
open science

**J’suis une femme d’affaires / viens m’faire le café*’’.
L’articulation des rapports de pouvoir dans la mobilité
sociale des rappeuses françaises des années 1990**

Karim Hammou

► **To cite this version:**

Karim Hammou. J’suis une femme d’affaires / viens m’faire le café*’’. L’articulation des rapports de pouvoir dans la mobilité sociale des rappeuses françaises des années 1990. *Biens Symboliques = Symbolic Goods*, 2022, 10, 10.4000/bssg.935 . halshs-03916643

HAL Id: halshs-03916643

<https://shs.hal.science/halshs-03916643>

Submitted on 2 Jan 2023

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.

« J’suis une femme d’affaires / viens m’faire le café¹ ».

L’articulation des rapports de pouvoir dans la mobilité sociale des rappeuses françaises des années 1990

Karim Hammou

Référence électronique complète

Karim Hammou, « « J’suis une femme d’affaires / viens m’faire le café^{*} ». L’articulation des rapports de pouvoir dans la mobilité sociale des rappeuses françaises des années 1990 », *Biens Symboliques / Symbolic Goods* [Online], 10 | 2022, en line depuis le 1^{er} Septembre 2022. URL: <http://journals.openedition.org/bssg/935>; DOI: <https://doi.org/10.4000/bssg.935>

Introduction

Au-delà de la mise en scène, le rap est-il un moyen de mobilité sociale ? C’est en tout cas un lieu commun médiatique que de présenter les rappeurs comme des aspirants à la réussite économique ou des parvenus – et une interrogation que l’on retrouve également dans les sciences sociales. Au-delà de la consommation ostentatoire qui est l’un des traits associés comme un stéréotype au rap, il y aurait une affinité entre « éthique hip-hop » et « esprit du capitalisme » (Guibert 2000), ou entre certains segments du rap indépendant et un « capitalisme de guérilla » (Jouvenet 2006 ; Brugière 2018). Plus largement, l’investissement dans la culture hip-hop, dont le rap est l’une des expressions artistiques, offrirait une forme de « capital culturel illégitime » susceptible de contrecarrer des logiques de déclassement ou de soutenir des projets d’ascension sociale (Clech 2016).

Dans l’extrait de paroles de rap qui donne son titre à cet article, toutefois, la formule stéréotypée est troublée par la féminisation de ses termes : c’est une performance rhétorique de « femme d’affaires », et non d’« homme d’affaires », que propose la rappeuse Sarazz, dans un milieu artistique où les rappeuses sont peu nombreuses. Quelles formes de mobilité sociale expérimentent les rappeuses françaises et comment leur engagement dans le rap participe-t-il à cette expérience ? La question sociologique classique de la mobilité sociale, pour peu que l’on en interroge les outils, permet de voir la façon dont différents rapports de pouvoir s’articulent dans des trajectoires singulières et configurent une expérience qui se révèle éloignée des représentations dominantes des enjeux sociaux de l’engagement des rappeuses dans une pratique où les hommes sont largement surreprésentés.

La « mobilité sociale » désigne les déplacements et les non déplacements, au fil du temps, d’individus (ou de groupes) dans les « positions hiérarchisées » qui caractérisent une société (Merllié & Prévot 1991 : 19). Dans la plupart des travaux, la « mobilité sociale » est assimilée à une mobilité de « classe » (sociale) et toutes deux sont appréhendées par le biais des transformations des appartenances professionnelles (Siblot *et al.* 2015 : 9). Pourtant, les rapports sociaux de classes ne sont pas les seuls à produire des positions inégales dans l’espace social.

¹ Sarazz, « Sarah », Street-Zone production, 2017.

L'histoire du rap en France a conduit à son investissement notable par des personnes racisées (Hammou 2012). En outre, je m'intéresse ici particulièrement à la trajectoire de femmes. Cette enquête rend donc évidente la prise en compte des hiérarchies sociales liées au genre ou aux phénomènes de racialisation dans la mobilité « sociale », car ces hiérarchies sont explicitement thématiques par la plupart des enquêtées. La mise en lumière de multiples expériences minoritaires (Guillaumin 1972) dans la trajectoire des personnes rencontrées révèle en retour le rôle essentiel de ces rapports de pouvoir dans les phénomènes de mobilité sociale en général.

Aiguillonnées par la diffusion dans le monde académique français du concept d'intersectionnalité, de nombreuses recherches examinent l'effet conjoint de diverses hiérarchies sociales². Cet article s'inscrit dans ce mouvement. Néanmoins, je partage le point de vue critique développé par plusieurs chercheuses face aux usages extensifs du concept d'intersectionnalité. Nombre de ces usages laissent échapper l'essentiel de l'originalité de la démarche intersectionnelle (Ait Ben Lmadani & Moujoud 2012 ; Kocadost 2017), tandis que le souci de prendre au sérieux les phénomènes d'« inégalité complexe » (Bilge 2010) est à la fois plus vaste et plus ancien que le positionnement intersectionnel. Malgré les liens forts entre ces deux traditions (Joseph 2015 ; Juteau 2016), c'est bien la démarche de l'articulation des rapports sociaux qui informe ce travail (Pfefferkorn 2007 : 371 et suiv.). Le présent article puise ainsi son inspiration théorique dans une perspective analysant l'inégalité complexe en termes de rapports sociaux de pouvoir, compris comme des systèmes de différenciation sociale durables, transversaux, organisant les relations entre des groupes sociaux hiérarchisés et antagonistes (Devreux 2004 ; de Rudder 2019).

Mais le fonctionnement des rapports sociaux n'organise pas de la même façon les déplacements au sein des différentes hiérarchies sociales. De façon caricaturale, on pourrait distinguer, à la suite des études classiques sur la stratification sociale, un modèle de « castes » et un modèle de « classes » (Merllié & Prévot 1991 : 13). Le modèle des « castes » s'appuierait sur des positions assignées à la naissance et, sauf exception, fixes. Le modèle des « classes » renverrait au contraire à des positions acquises au fil du temps. On serait tenté de penser les rapports sociaux de race et de sexe comme organisant des relations analogues à celles qui prévalent dans un système de « castes », tandis que les rapports sociaux d'âge et de classe, par exemple, relèveraient plutôt du second modèle. Mais des travaux nombreux et anciens ont montré la façon dont les rapports de classes sociales et les statuts qui leur sont associés tendent à se reproduire (Bourdieu 1979), tandis que les rapports sociaux de race n'interdisent pas des mobilités significatives (Ndiaye 2006). De même, l'essentialisation de la bicatégorisation de sexe a été remise en cause par le féminisme matérialiste (Delphy 1998) comme les études *queer* (Halberstam 1998). On doit notamment à Anne-Marie Daune-Richard et Anne-Marie Devreux la formulation d'une définition théorique et exploratoire du concept de « mobilité de sexe » sur laquelle je m'appuie dans cet article :

² Voir l'introduction de ce dossier.

« Le jeu interactif des pratiques et des représentations des actrices et acteurs sociaux [amènent] les hommes et les femmes à se positionner et se repositionner par rapport à leur groupe de sexe. C'est ce que nous avons appelé la mobilité de sexe. » (Devreux 2004 : 156)

Les travaux d'Emmanuel Beaubatie (2017) montrent que l'on peut aussi penser la mobilité de sexe entre groupes de sexe. En outre, l'ensemble de ces « systèmes classificatoires » sont dynamiques, comme les rapports sociaux qui les produisent : ils se reproduisent en se transformant (Devreux 2004). Ces acquis réduisent fortement l'intérêt théorique à distinguer *a priori* les différents rapports sociaux sous l'angle de la question de la « mobilité sociale ». Ils incitent au contraire à penser ces hiérarchies sociales comme productrices d'une « pluralité de frontières » (Delon 2019a), aménageant une myriade de positions sociales inégales dans lesquelles différents éléments de statut peuvent s'entremêler (ancrages de classe, appartenance ethnoraciale et hiérarchies spatiales, cycle de vie et génération, genre et sexualité...), entre lesquelles des déplacements sont pensables et observables, qui peuvent être des déplacements verticaux mais aussi horizontaux selon des axes (ou des dimensions) multiples (Dhume 2019 ; Hajjat 2019).

À partir d'une telle perspective, je mettrai en évidence le rôle d'un facteur rarement mis au premier plan dans l'analyse des carrières musicales : l'avancée en âge, de l'enfance à l'âge adulte³. Or il apparaît, dans la trajectoire des rappeuses rencontrées, que les rapports sociaux d'âge jouent un rôle crucial dans la mobilité sociale par leur capacité à reconfigurer d'autres hiérarchies sociales, notamment liées au genre.

Méthodologie

Le matériau sur lequel je m'appuie, essentiellement composé d'entretiens biographiques approfondis, contrôlés et complétés par des connaissances documentaires lorsque les artistes ont laissé des traces biographiques (interviews accordées à la presse, enregistrements discographiques, documents promotionnels...), restreint l'ambition que je peux nourrir. Il s'agira donc avant tout de la perception que ces femmes se font, au moment de l'entretien, de leur trajectoire, au sein d'un « espace social » qui aura lui-même les contours de leur propre point de vue. Cet article déploie ainsi « l'alternative » promue par Daniel Bertaux (1993) dans l'appréhension des mobilités sociales, supposant la reconstitution de « généalogies sociales » au moyen de « récits de vie » (Bertaux 1997). Cette méthode permet de reconstituer la carrière des artistes rencontrées, non seulement en son sens étroit et communément utilisée par les personnes rencontrées (« faire carrière dans le rap »), mais aussi en son sens sociologique plus large de « suites typiques de positions, de réalisations, de responsabilités » et de « changements dans la perspective selon laquelle la personne perçoit son existence comme une totalité et interprète la signification de ses diverses caractéristiques et actions » (Becker 1985 : 121). J'ai ainsi été en mesure d'articuler dimension objective et dimension subjective de la carrière, mais aussi d'identifier des tournants de carrière qui se jouent en amont du début de la « carrière artistique » en

³ Des travaux de plus en plus nombreux se penchent néanmoins sur les effets du vieillissement sur les carrières des artistes (Cardon 2011 ; Buscatto 2019).

son sens ordinaire (le début de la pratique du rap) et en aval de sa fin (les positions sociales occupées après l'arrêt de la pratique).

Pour bénéficier d'un recul temporel suffisant, et disposer « d'une bonne connaissance de l'époque et du milieu évoqués » (Peneff 1994 :29), cette recherche s'appuie sur des entretiens biographiques avec des rappeuses ayant exercé cette activité à partir des années 1990⁴. L'enquête a été menée en deux temps. Dans un premier temps, j'ai réalisé une trentaine d'entretiens auprès de rappeurs hommes comme femmes. La plupart des prises de contact s'appuyait sur les rencontres faites dans le cadre d'une observation ethnographique menée dans des lieux du monde du rap à Paris et à Marseille conduite de 2000 à 2004 (Hammou 2012). À partir de la deuxième moitié des années 2000, j'ai complété ce premier corpus en cherchant à rencontrer spécifiquement des rappeuses ayant exercé dans les années 1990. Il s'agissait alors d'approfondir une réflexion sur les inégalités de genre susceptibles d'expliquer la marginalisation des artistes femmes du monde du rap en France. Pour mener à bien cette enquête, il paraissait nécessaire de ne pas s'intéresser uniquement aux rappeuses intégrées aux milieux semi-professionnels du rap que j'observais de façon ethnographique dans la première moitié des années 2000. En effet, dans les années 1990, environ un tiers des publics du rap était composé de femmes (Molinero 2009 : 14). Pourtant, un recensement de l'ensemble des albums long format publiés nationalement en France de 1990 à 2004 m'a permis d'évaluer à moins de 5 % le nombre de ces œuvres publiées par une femme ou par un groupe incluant au moins une femme dans le rôle de rappeuse. Autrement dit, il s'agissait de ne pas s'intéresser qu'aux artistes qui étaient parvenues à se faire un nom dans le monde du rap, notamment par le biais de la publication d'un disque, mais aussi à celles qui n'avaient pas pu ou pas souhaité passer de la pratique « discrète » (Perrenoud 2007 : 22) à ce niveau de notoriété relatif. Outre les rappeuses qui avaient laissé un nom par le biais d'un morceau ponctuel sur une *mixtape*, une compilation ou l'enregistrement d'un disque au format court (*single*, *maxi*), plusieurs autres ont pu être contactées par le biais d'échanges informels noués dans le monde du rap de 2005 à 2015, révélant d'anciennes pratiques du rap préalables à d'autres investissements, notamment associatifs ou professionnels, dans le monde du rap. Enfin, j'ai profité de l'effet boule de neige, certaines des personnes rencontrées ayant gardé contact avec d'anciennes rappeuses.

L'outil conceptuel de la carrière est ainsi mobilisé dans cette analyse comme un outil d'objectivation (Darmon 2008). Il permet de rapprocher et de comparer systématiquement des parcours qui, parce qu'ils sont atypiques, sont souvent vécus (et racontés) comme exceptionnels. Une première façon de distinguer les dix-sept rappeuses rencontrées au fil de cette enquête, que je nommerai à l'aide d'un

⁴ Ainsi, les femmes rencontrées, nées pour la plupart dans les années 1970, appartiennent à la même génération que les personnes rencontrées par Pauline Clech (2016). La population ici étudiée est cependant doublement complémentaire à celle étudiée par Clech : d'une part, il s'agit d'une population exclusivement féminine, là où les « élites locales du hip-hop » étudiées par Clech sont très majoritairement masculines ; d'autre part, il s'agit d'une population d'abord identifiée par le biais d'une présence sur le marché discographique et d'un engagement dans l'industrie musicale nationale, là où les « élites hip-hop en banlieue rouge » inscrivent leur pratique en lien avec les institutions socioculturelles et politiques locales de municipalités communistes.

prénom fictif⁵ à des fins d'anonymisation, consiste ainsi à opposer les huit qui ont eu une carrière de « professionnelle intégrée » (Becker 1988 : 238) du monde du rap aux neuf qui n'en ont pas eu. Une seconde façon de les distinguer consiste à comparer les six qui ont eu une carrière professionnelle longue (Sofia, Noémie, Lynda, Sandrine, Delphine, Victoria⁶), les six qui ont eu une carrière semi-professionnelle⁷, les amenant notamment à évoluer pendant quelques années au moins dans le monde social du rap français (Céleste, Émilie, Léa, Jade, Asma, Amina) et enfin les cinq qui ont eu une carrière amateur, exclusive de toute notoriété publique en tant que rappeuse dans le monde du rap (Faty, Nadia, Marina, Claire, Cathy)⁸.

Privilégiant une entrée inductive dans l'écheveau des rapports de pouvoir qui émergent du récit de vie des femmes rencontrées, cette enquête met en évidence la diversité des logiques sociales qui nourrissent l'« exercice du goût » et le « passage à l'acte » musical (Perrenoud 2007) des rappeuses des années 1990. Pour la grande majorité d'entre elles, le rap fonctionne néanmoins comme une matrice de politisation de certaines hiérarchies sociales (liées au racisme, aux discriminations territoriales, au mépris de classe ou à la génération), susceptible de dénaturiser, au fil d'une carrière qui se joue de l'enfance à l'âge adulte, d'autres rapports de pouvoir – au premier rang desquels les rapports sociaux de sexe.

1. Féministes au berceau ?

Le récit médiatique ordinaire campe les rappeuses en rebelles à l'ordre du genre, s'investissant dans le rap pour « changer la donne » d'un milieu purement masculin (et passablement machiste). Ce récit, qui s'inscrit dans le sillage du stéréotype du sexisme supposé spécifique du monde du rap (Lesacher 2013), traite l'investissement des femmes dans cette activité comme le signe d'une « avancée en mixité⁹ » et privilégie un angle interrogeant le caractère féministe des rappeuses – voire leur assignant ce statut *a priori*. Cet investissement normatif s'accompagne des ambivalences caractéristiques de

⁵ De nombreux rappeurs et rappeuses adoptent un nom de scène ayant la forme d'un prénom, qu'ils reprennent directement le leur (Saliha, Youssoupha...), qu'ils s'en inspirent (Lino, Sté Strausz...) ou qu'ils en empruntent un autre (Casey, Booba...).

⁶ Ces six rappeuses représentent donc plus du tiers de l'ensemble des rappeuses ayant connu une carrière longue dans le rap français des années 1990, que l'on peut évaluer à une quinzaine environ.

⁷ Évoluer dans le monde social du rap français sans être en mesure de s'inscrire dans une carrière artistique longue, généralement synonyme de professionnalisation au sens fort d'une activité à plein temps rémunérée, correspond à la vaste zone de « semi-professionnalisme » caractéristique des musiques populaires, dans laquelle des artistes nourrissent « des investissements continus dans les réseaux commerciaux » mais se heurtent à « l'incertitude portant sur la pérennité de leur valeur professionnelle » (Jouvenet 2007) et des rétributions économiques qu'elles peuvent en attendre.

⁸ Sans que cela soit une dimension que je suis en mesure de développer dans ce texte, la question de l'ancrage géographique des carrières étudiées a été prise en compte : l'enquête initiale portait à la fois sur la région parisienne et sur la région marseillaise ; le second temps de l'enquête a prolongé le premier en diversifiant les scènes locales (Guillard 2016) où les rappeuses rencontrées ont commencé leur pratique : agglomérations parisienne (10), mais aussi marseillaise, lilloise ou lyonnaise (7).

⁹ Celle-ci reste, pour l'instant, fictive. Si, de 1990 à 2004, seul 5 % des œuvres de rap sont le fait d'une rappeuse ou un groupe incluant une rappeuse, la discographie du rap français établie par le site Genius de 2004 à 2017 (<https://genius.com/albums/Rap-francais/Discographie-du-rap-francais>) n'indique pas d'augmentation notable de cette proportion au cours des quinze dernières années. Ce site n'est toutefois pas exempt de biais de genre. Voir : Karim HAMMOU, « Le Genius n'a pas de sexe », carnet de recherche *Sur un son rap*, 25 janvier 2019. En ligne : <https://surunsonrap.hypotheses.org/3869>.

telles démarches de connaissance (Grignon & Passeron 1989) : celles qui ne correspondent pas à ce que les observateurs définissent comme « féminisme » ou agissent différemment sont stigmatisées, à l'image de Diam's lors de la dernière période de sa carrière, marquée par la visibilité de son engagement dans une pratique religieuse musulmane, ou de la figure médiatique repoussoir de la « rappeuse américaine hypersexualisée », construite comme antinomique d'une féminité respectable (Djavadzadeh 2017 ; Dalibert 2018). Pour éviter cet écueil, j'ai privilégié une approche compréhensive attentive aux autodéfinitions des actrices et aux enjeux des « discours locaux » (Gasquet 2015) pertinents dans les espaces sociaux où elles évoluent. J'ai également veillé à ne pas imposer la problématique du genre dans la conduite des entretiens.

Quel est le récit que les rappeuses rencontrées privilégient de leur investissement musical dans le rap ? Environ la moitié des rappeuses rencontrées fait du genre une composante (souvent parmi d'autres) cruciale de leur investissement dans le rap. C'est le cas par exemple de Claire, sur le mode du défi :

« Ma mère nous a toujours dit [à mes sœurs et moi] de ne jamais se laisser faire. Encore moins par un homme, je suis désolée. Moi, il était hors de question que je sois la *girly* ou je ne sais pas quoi d'un mec. Et à l'époque, les filles elles étaient reléguées à ce rang-là, comme des potiches des mecs. "Mais quoi... moi ? Claire ? Même pas en rêve !" Il fallait que j'aie mon propre *crew*, mon propre truc... Il était hors de question qu'un mec décide pour moi, ou que je sois reléguée au second rang par rapport à un homme. » (Claire, amateur¹⁰)

C'est également le cas de Noémie, chez qui l'investissement dans le rap engage un enjeu de distinction au sein des féminités :

« J'étais un bonhomme. [...] C'est mon caractère aussi. Et j'étais plus avec mes deux grands frères, parce que ma sœur, elle a dix ans de plus que moi donc... ça a peut-être joué aussi. Enfant, on ne jouait pas à la poupée. C'était la guerre des pierres, on se jetait des pierres sur la gueule, c'était... des trucs de garçons. On jouait aux voitures, quelque fois on allait dans des maisons bizarres, on cassait les murs, on se sauvait en courant... » (Noémie, pro)

Cette sœur plus âgée devient en outre une figure repoussoir, qu'elle juge durement : « Elle est conne. Elle avait un bon niveau scolaire, et après elle a fait de la merde. Elle s'est mariée, elle a eu trois gosses, et que dalle. » Ainsi, si pour Émilie, Jade et Lynda, l'investissement dans le rap est présenté comme un défi à la place assignée aux femmes (par exemple, à leur faible visibilité dans le monde du rap), pour Noémie, Sofia et Léa il s'agit plutôt de refuser certaines injonctions à la féminité, tandis que Claire articule étroitement les deux enjeux dans son récit rétrospectif. Dans les deux groupes, on peut relever des dispositions de genre inversées (Menesson 2004) : Sofia, Jade, Émilie, Léa et Marina ont pratiqué la boxe, le foot et/ou le rugby ; Lynda et Noémie se décrivent comme des « garçons manqués ». Dans plusieurs cas, les femmes rencontrées rapportent également une socialisation et des transmissions culturelles caractéristiques de la figure du « garçon manqué » (Daune-Richard & Marry 1990) dans des adelphités¹¹ entièrement féminines (Émilie, Marina, Claire) ou dans des

¹⁰ Le faible nombre de rappeuses professionnelles dans les années 1990 m'impose, toujours à des fins d'anonymisation, de ne pas associer les pseudonymes à des informations précises sur le milieu socioprofessionnel d'origine, les propriétés ethnoraciales, etc. Ces questions seront abordées ponctuellement par le biais des récits, ou de façon synthétique pour l'ensemble des personnes rencontrées. Je me contenterai donc de situer les personnes citées à partir de leur niveau de professionnalisation : « pro », « semi-pro » ou « amateur ».

¹¹ Terme épiciène désignant l'ensemble des frères et sœurs.

configurations où le seul garçon est défaillant et ne peut porter le projet de réussite familial (Lynda, Jade) :

« Mon frère avait une mauvaise relation avec mon père, qui était vraiment très exigeant avec lui. Il le poussait vraiment niveau foot... Genre il voulait en faire un champion, mais mon frère n'était pas dans ce délire-là, et... au niveau école, il n'a pas été bien loin en fait, il a été jusqu'au collège. Là il est à [ville du sud de la France], il est gardien d'immeuble. » (Jade, semi-pro)

Reste que dans un nombre significatif de carrières, ce n'est pas un enjeu de genre qui préside à l'investissement dans le rap. Ainsi, pour Céleste, le rap intervient comme réponse à l'expérience du racisme et de la stigmatisation de la pauvreté :

« Avec ma sœur, on a grandi dans un milieu très modeste, mais ma mère c'était la femme de ménage dans un immeuble du quartier un petit peu huppé et on était les seules Blacks de l'école. On nous montrait du doigt dans la cour de récré, on avait des chaussures trouées, enfin tu vois ce que je veux dire ? Le décalage, vraiment... Et pour moi, ce qui m'a vraiment fait du bien quand j'ai découvert la culture hip-hop, c'est que c'est les premières personnes comme moi, à 16 piges quand même, que j'ai pu fréquenter. Il y avait des Antillais, des Africains, c'était une grande ouverture, et surtout, en termes d'identité, ouah ! putain ! enfin ! » (Céleste, semi-pro)

De même, pour Nadia ou Victoria, l'engagement dans le rap ou le hip-hop offre une ressource face à un vécu minoritaire dans des contextes d'isolement et de racisme (Madzou & Bacqué 2008 : 194-195).

En outre, on constate un écart surprenant selon le degré de professionnalisation acquis dans le monde du rap. Ainsi, seul un tiers des rappeuses qui n'ont pas eu de carrière artistique longue dans le rap font du genre une dimension notable de leur investissement dans le rap. Au contraire, les deux tiers de celles qui ont connu une carrière artistique longue en font une dimension notable de leur investissement dans le rap. Si, d'un point de vue objectif (extérieur), ces femmes semblent entrer dans un milieu au défi de sa faible mixité, voire subvertir les interdits sociaux qui entourent une activité socialement connotée comme masculine, cette dimension de défi de genre n'est pas systématiquement présente dans le souvenir des rappeuses rencontrées, ou ne prend pas toujours la même forme. Ce constat corrobore la théorie formulée par Anne-Marie Daune-Richard et Anne-Marie Devreux au début des années 1990, sur la base d'observations menées auprès de jeunes femmes engagées dans des filières professionnelles très majoritairement composées de jeunes hommes :

« Les unes empruntaient des voies de promotion socioprofessionnelle traditionnelles dans leur milieu, sans bien réaliser la transgression de sexe que le technique supérieur industriel représente pour une fille [...], les autres, au contraire, entraient délibérément et consciemment dans l'opposition, et donc la lutte, que constitue le rapport entre les sexes et pour lesquelles l'accès à la profession de technicienne supérieure dans ces filières « virile » constitue un « défi » (un terme souvent employé par elles-mêmes) aux hommes de ces professions, mais aussi et en même temps un défi aux hommes de leur famille et un dépassement du destin des femmes de leur entourage, et en particulier leur mère. » (Daune-Richard & Devreux 1992 : 22)

Comme l'illustre cette analyse, saisir une éventuelle mobilité de sexe (mais plus largement toute mobilité sociale) suppose de combiner versants objectif et subjectif des carrières, mais aussi de prêter attention à plusieurs rapports de pouvoir pour interroger l'attribution sociale d'un genre (masculin, féminin) à une pratique ou un domaine d'activité sociale (Garcia 2015). Cette attention à l'articulation

des rapports sociaux éclaire le décalage entre les rappeuses qui ont eu une carrière courte et celles qui ont eu une carrière longue.

2. Des choses à dire : le rap comme matrice générationnelle de politisation

Le cas des jeunes femmes étudiées par Daune-Richard et Devreux interroge également la place des héritages familiaux dans la construction de ces carrières. Si nombre de femmes présentes dans des filières de formation majoritairement composées d'hommes s'engagent dans des « voies de promotion socioprofessionnelle traditionnelles dans leur milieu » (*ibid.* : 21), comment expliquer l'engagement des rappeuses ? Difficile d'imaginer que le rap, spécialité des métiers de l'interprétation vocale qui n'existait pas en France avant la fin des années 1980, constitue dans les années 1990 une voie de promotion socioprofessionnelle traditionnelle, autrement dit une carrière inspirée par celle des parents ou des aîné·e·s. En un sens plus large, on peut se demander si les rappeuses rencontrées n'investissent pas le rap comme métier de l'interprétation vocale, à l'image de certains de leur parent. C'est notamment le cas de Léa :

« Ma mère est chanteuse donc par rapport à ça, ce n'était pas difficile d'avoir envie de chanter... [...] Quand [ma mère] m'a vu faire de la musique, elle a voulu tout de suite mettre le grapin sur moi, elle voulait me produire, et tout... Moi je lui ai dit : "Non, maman, laisse tomber, moi je suis *underground* !" [rires] » (Léa, semi-pro)

Cette configuration reste cependant rare. Dans d'autres cas, on peut relever un climat familial de socialisation culturelle (Octobre *et al.* 2010) marqué par une valorisation populaire de la culture lettrée, à laquelle le rap est associé en tant qu'art et/ou activité d'écriture (Zegnani 2004 ; Brugière 2018 : 146) :

« La musique, pour moi, elle a commencé... avec Saïd M. C'est un guitariste de la cité que toute ma génération connaît. Il prenait sa guitare, il réunissait tous les enfants du quartier et il inventait des chansons. [...] Donc je pense que j'ai toujours aimé les bons orateurs à travers ce monsieur-là et mon frère [aîné, rappeur] parce qu'ils m'ont vraiment inspirée. [...] Et mon père travaillant chez Hachette, les éditions, je pense aussi que le sens des mots, le goût du verbe, le goût du papier aussi. Il nous ramenait énormément de livres. L'histoire antique, l'astronomie aussi... les livres de sciences... y en avait partout des livres. Jusque sous mon lit. » (Amina, semi-pro)

Mais, dans la carrière artistique d'Amina, une autre dimension est également significative. Il s'agit d'un effet de génération, soit l'empreinte laissée sur un groupe par « le temps et l'espace de [sa] socialisation » (Fournier 2008 : 119). Ainsi, Amina passe de l'écoute à la pratique en intégrant le groupe de rap créé par son grand frère, de cinq ans son aîné. Et, pour une majorité des rappeuses rencontrées, c'est d'abord par un effet de génération que la possibilité de rapper se présente à elles. Ainsi, Jade découvre elle aussi le rap par le biais de son frère aîné. L'investissement dans ce genre musical se joue plus largement dans une sociabilité entre pair·e·s :

« À partir de la compile *Rapattitude* [sortie en 1991], je me rappelle, c'était vraiment l'explosion au niveau du rap français, je connaissais les paroles par cœur, au collège tout le monde écoutait ça, c'était vraiment la compile... [...] Moi, j'adorais Sai Sai, "Les rouleurs à l'heure". Y avait... Assassin, "La formule secrète". Ça, même les gars de ma classe, ils la

connaissaient par cœur... Y avait aussi “Enfant du ghetto” de Saliha. C’était la chanson des filles en fait. ». (Jade, semi-pro)

L’opposition entre l’ensemble des morceaux et « la chanson des filles », dans cette compilation de onze titres dont un seul est interprété par une femme, illustre la façon dont génération, âge et genre interagissent, à une étape de la vie où la ségrégation sexuelle des loisirs s’accroît particulièrement (Moulin 2005 : 27). En outre, le collège de Jade est situé dans un quartier HLM d’une ville nouvelle de la grande couronne parisienne. Implicitement, une dimension géographique et ethnoraciale intervient également : la réception de la compilation *Rapattitude*, vendue à environ 100 000 exemplaires, n’a pas été telle qu’elle ait marquée l’ensemble des adolescent·e·s de France à cette époque. Mais elle s’accompagne d’un processus d’assignation du rap et de son écoute « à la banlieue » qui pèse dans sa réception (Hammou 2012 : 74 ; 141) et dont on devine l’empreinte dans les récits de vie des femmes rencontrées. Le goût pour le rap apparaît ainsi étroitement lié à l’affirmation d’un groupe de pairs en âge uni par un temps et un espace de socialisation communs, qui peut ou non inclure une dimension genrée comme pour Jade ou une dimension ethnoraciale comme pour Céleste. Cette expérience est parfois marquée du sceau de l’évidence et de l’indicible :

« C’était foudroyant. Ça fait un truc, parce que tu te dis : “C’est nous”. Il y avait une urgence de dire, quelque chose qui sortait des tripes... On ne verbalisait pas bien sûr, à 14-15 ans, mais on sentait qu’il y avait un truc fort qui se passait, qui nous ressemblait et qui ne nous quitterait pas. » (Cathy, amateur)

À cette dimension générationnelle – le rap comme musique de la « jeunesse » des années 1990 – s’ajoute, pour une majorité des rappeuses rencontrées, le goût pour une pratique qu’elles associent à la révolte, déjà perceptible derrière l’expression employée par Cathy d’une « urgence à dire ». Pour nombre d’entre elles, cette révolte est notamment liée à l’expérience du racisme et des discriminations territoriales, affrontée directement (pour Marina, Sandrine, Delphine, Victoria et Claire) ou observée chez des ami·e·s (pour Sofia et Asma) :

« Delphine : J’étais une fan de Jimmy Jay, j’accrochais à ce que faisait Solaar par rapport à la musique, mais ses textes ne m’ont pas transcendée. J’ai plus décrypté des messages chez NTM, qui eux dès le départ ont été très revendicatifs. C’était très provoc, pour moi, rien que le fait de s’appeler Nique Ta Mère... Par rapport à ce qu’on vivait dans la société, c’était déjà dire : “Voilà, nous on refuse cette société-là, on le dit haut et fort, et on vous emmerde.” Je trouvais que c’était déjà très fort. [...] »

Karim : Quand tu dis “ce qu’on vivait dans cette société”, à cette époque-là, y a des trucs qui te saoulaient, qui te blessaient ? Tu pensais à quoi ?

Delphine : C’était surtout en fait la banlieue, on commençait déjà pas mal à stigmatiser la banlieue. J’ai été pas mal protégée dans le village [de la banlieue parisienne] où j’habitais [jusqu’à ses 12 ans] et j’ai eu une sorte de choc social quand je suis arrivée dans [une grande ville du même département]. [...] Par exemple, y avait un voisin du quartier que je croisais régulièrement et chaque fois qu’il nous croisait ma sœur et moi, c’était : “Ah ! la noireude !” La noireude ! À la télé aussi, dans le journal télévisé, je commençais un petit peu à me rendre compte qu’on pointait souvent du doigt les banlieues, à me rendre compte aussi en me baladant dans les banlieues que c’était quand même beaucoup plus la misère qu’ailleurs. » (Delphine, pro)

Quatorze des dix-sept rappeuses rencontrées appartiennent aux minorités racisées mais, même pour les trois autres, une expérience directe des discriminations remettant en cause leur appartenance à l'ethnie majoritaire (Delon 2019b) peut être significative :

« En 6^e, mes parents m'ont mise dans une école privée catholique. Donc prière le lundi et tout... Je pense qu'ils étaient trop sévères, trop pas ma mentalité, trop... décalés. Et puis tu y passes quand même toute la journée, donc ras-le-bol de tout, je tape tout le monde. École privée alors que je n'avais pas une thune, hyper raciste, on me traitait de sale Portugaise alors que je venais de l'école primaire publique. Et en fait, c'est à ce moment-là que j'ai eu le déclic dans ma tête, que je me suis dit que le monde ne tourne pas rond. C'est là que l'on m'a fait ressentir... ben ce que ressentaient les Blacks de ma cité quand ils me disaient ça. » (Marina, amateur)

La centralité du thème de la révolte dans le récit des femmes rencontrées illustre la façon dont le rap a pu fonctionner pour elles comme moyen et ressource d'une forme de politisation, comprise en son sens large comme un processus qui « met l'accent sur l'existence d'un sentiment d'injustice, donc sur une dénaturalisation de la situation, sur une vision conflictuelle du monde et sur une désingularisation de la cause » (Hamidi 2006 ; Clech 2016 : 160). La pratique du rap, dans les années 1990, apparaît ainsi comme une « pratique "émancipante" » (Sonnette 2013 : 152) en ce qu'elle représente un espace légitime de dénaturalisation des discriminations, une pratique qui permet, voire prescrit, l'expression des sentiments d'injustice sur un mode conflictuel¹².

Noémie, Sofia ou Léa évoquent également l'importance d'un sentiment de révolte dans leur investissement dans le rap, mais accompagnent leur récit rétrospectif d'une forme d'autodérision qui marque la distance qu'elles entretiennent, désormais, avec cette forme de politisation :

« Moi, personnellement, j'ai grandi et j'ai remarqué que j'avais moins de choses à dire aussi. Quand j'avais 15-16 ans, j'en avais des trucs à dire, purée... Je grattais des textes mais *every single day*. Je pense que c'est la jeunesse. Aujourd'hui, je me dis : c'est juste que j'étais jeune, j'avais des trucs à dire. J'étais chez mes rents-p', on ne voulait pas me laisser me coiffer comme ci, je ne pouvais pas aller là-bas, tout me révoltait, j'apprenais que le monde était laid... [*rires*] » (Léa, semi-pro)

Comme Léa, elles associent en premier lieu la révolte à un âge de leur vie, l'adolescence (c'est le cas aussi d'Émilie et de Marina, qui se décrivent à cet âge comme « tout le temps en colère » pour la première, « écorchée vive » pour la seconde). On peut avancer deux interprétations selon le statut que l'on accorde à ce regard rétrospectif de femmes adultes sur leur adolescence. Si on le prend au pied de la lettre, on entérine le lieu commun de l'adolescence comme période de « crise », associée à la révolte et au trouble. Mais on peut aussi historiciser l'expérience de l'adolescence (Thiercé 2001) et la réinscrire dans des rapports sociaux d'âge marqués par une domination adulte (Bonnardel 2015). C'est alors l'interprétation de l'ensemble des autres rapports de pouvoir qui s'en voit infléchie.

¹² Cette dimension n'est absente que des entretiens avec Faty et Amina, toutes deux rappeuses ayant eu une carrière courte. Pour la seconde, toutefois, l'idée d'une affirmation générationnelle collective par la culture hip-hop est bien présente et au principe de son abandon du rap au profit des activités de soutien au hip-hop : « On est dans un pays de littéraires, donc on aime le verbe, et il y a des artistes qui pratiquent un verbe qui commence à envahir les rues. [...] Je me disais : "Ça va exploser, c'est impossible autrement." La culture urbaine, la culture hip-hop, il y avait la revendication, mais y avait la joie. C'était une belle balance. [...] Et, finalement, je me suis dit : "Y a tout ce vivier... mais c'est ça l'avenir. Et il faut des gens derrière ! Mais carrément !" »

3. Un repositionnement de genre dans des hiérarchies de sexe en rapide reconfiguration

La carrière de rappeur ou de rappeuse, telle que j'ai pu l'objectiver à l'aide des entretiens biographiques, se joue en effet autour de trois tournants de carrière. Ces tournants interviennent particulièrement tôt pour les rappeuses rencontrées, notamment lorsqu'on les rapproche de la carrière des « musiciens ordinaires » étudiés par Marc Perrenoud (2007). De surcroît, ils ne se déroulent pas à n'importe quel moment dans leur cycle de vie. Le premier tournant de carrière consiste en l'apprentissage et « l'exercice du goût » (*ibid.* : 18) pour ce genre musical. Cette étape se déroule en moyenne autour de 11 ans et demi – soit entre la fin de l'école primaire et le début du collège. Pour les hommes, elle se déroule en moyenne plus d'un an plus tard – au milieu du collège. Le deuxième tournant de carrière majeur se joue dans le passage de l'écoute à la pratique, soit le « passage à l'acte » (*ibid.* : 22) musical. Il se joue autour de 15 ans et demi pour les femmes et de 16 ans pour les garçons – soit au début du lycée. Enfin, le troisième tournant suppose de « jouer » (*ibid.* : 93) et consiste en un processus de publicisation de la pratique (via des scènes musicales locales, des enregistrements...) et, éventuellement, de professionnalisation. Pour les rappeuses rencontrées, cette étape se déroule en moyenne à 17 ans et demi, contre presque 20 ans pour les garçons.

À chacun de ces tournants de carrière, on relève un écart-type à l'âge moyen plus important pour les femmes (de l'ordre de 2,5) que pour les hommes (environ 1,6). Cette dispersion plus grande de l'âge auquel les femmes s'intéressent au rap, puis passent de l'écoute à la pratique et enfin de la pratique privée à une pratique publique suggère le caractère plus aléatoire du processus pour les femmes que pour les hommes – dont on peut faire l'hypothèse qu'il est lié aux obstacles spécifiques qu'elles affrontent en tant que femmes et aux moyens inégaux ou incertains dont elles disposent pour les surmonter.

Le passage du statut d'enfant à celui d'adulte est marqué par une injonction à une mobilité sociale rapide entre classes d'âge et des jeux de distinction d'âge (Zotian 2015 : 25). Dans le cas des rappeuses, cette mobilité est d'autant plus rapide que le passage de l'écoute à la pratique publique se joue en moyenne plus tôt dans l'enfance et plus vite.

Ainsi, si l'investissement musical d'Asma dans le rap fait intervenir de forts enjeux de classe et de race (se solidariser, en tant que fille de parents politisés diplômés du supérieur et exerçant des métiers intellectuels, des personnes racisées de milieu populaire qu'elle côtoie à l'école primaire et au collège publics d'une grande ville de la région parisienne), les rapports sociaux d'âge demeurent cruciaux :

« Y avait aussi Salt-N-Pepa, “Let's talk about sex”. Premier groupe de filles américaines dont j'entendais parler. Évidemment, à l'époque, je n'avais absolument aucune idée de ce que c'était que le sexe, ce que c'était que d'avoir des relations sexuelles, j'étais pas du tout là-dedans, mais j'apprends en yaourt les paroles par cœur. [...] Démonstration dans la cour d'école, donc ça c'était CM2. Tu arrives dans la cour et tu dis : “let's [elle continue à chanter la chanson de Salt-N-Pepa en yaourt] baby [passage en yaourt] you and me !” C'est quelque chose, quoi. Ce n'est pas pensé comme tel à l'époque, hein, je me dis pas : “Tiens, je vais avoir un ascendant...” [Mais] C'était la grande classe... » (Asma, semi-pro)

Le goût pour le rap et l'investissement dans sa pratique font intervenir les hiérarchies d'âge à de multiples niveaux, qui redéfinissent la forme que prennent les autres rapports sociaux engagés à ces étapes du cycle de vie. On peut lire à cette lumière les tensions entre héritages et ruptures par rapport aux modèles parentaux, à l'image de la trajectoire de Léa ; on peut aussi souligner le rôle des rapports sociaux d'âge dans les logiques d'intégration et de distinction vis-à-vis des groupes de pairs, comme dans les cas d'Asma, citée ci-dessus, ou de Cathy, « poussée » à s'investir dans ce « mouvement qui nous ressemblait, qui amenait un truc fort » par Malek, un ami de quartier, lorsqu'ils ont environ 14 ans ; de même, les positionnements dans l'adelphité, par exemple pour Jade, citée plus haut, sont liés à cet enjeu. Et, dans chaque cas, les rapports sociaux de sexe apparaissent au premier plan de ces transformations.

La « colère » permanente d'Émilie, par exemple, est liée à la négociation d'une position de sexe contradictoire dans deux configurations sociales, celle de la famille et celle du groupe de pair·e·s :

« J'étais vachement la fille à son père et j'aimais vraiment tous les sports de gars... Foot, un peu de rugby... un peu de boxe... Parce que mon père, il a toujours voulu avoir un petit garçon, à la base. Un jour il me l'avait dit. Il s'appelle Émile et il voulait un petit Émile Junior, et moi je suis sortie fille. En plus, je me cachais dans le ventre jusqu'au 9^e mois donc il pensait que j'étais un garçon. [...] Moi, mon père, il n'a jamais représenté ces gars qui dehors me snobaient. Il était toujours fier de moi, dans son œil il y avait toujours un truc magnifique, il ne m'a jamais touchée. Dehors, les gars c'était : "ah, c'est bon, toi je vais t'en mettre une", ce genre de trucs, donc je me tapais vachement avec les gars parce que pour moi, c'était : "Tu ne me commandes pas." Et voilà, j'étais tout le temps énervée en fait. Pendant une grande période, c'était ça. » (Émilie, semi-pro)

Après cette étape, grossièrement de l'enfance à l'adolescence, où son positionnement genré se construit avant tout par référence à l'héritage et au regard paternel, l'avancée en âge redéfinit la position et les aspirations d'Émilie dans les rapports sociaux de sexe. C'est alors le passage de l'adolescence à l'âge adulte, moment où, comme la majorité des rappeuses rencontrées, sa pratique en amateur du rap s'intensifie, se publicise et se professionnalise :

« Quand j'étais plus jeune, j'étais en baggy, en pantalon. Pour me voir avec une jupe, fallait t'accrocher. Et tu n'allais pas me voir avec des talons. Alors après, quand tu as une vie, que tu commences à... à apprendre ce que c'est qu'aimer, ce que c'est que vivre une sexualité, ton corps change, ton état d'esprit change et tu as envie de montrer ce qui te rend heureuse à l'extérieur comme à l'intérieur. [...] Moi je kiffais trop les baggy larges, et même en mettant ça, tu avais droit à des réflexions. Alors n'arrive surtout pas avec une robe et des petits talons, parce que là sinon ça veut dire que tu veux charmer ton entourage, ça veut dire que tu veux faire l'intrus... Tu commences plus ou moins à avoir peur de ce que tu es, de ce que tu as envie d'être, tu as peur des on-dit, tu as peur de la pression, tu as envie de te faire respecter dans le métier, tu as envie de montrer que tu peux faire comme eux... » (Émilie, semi-pro)

Pour Émilie comme pour la grande majorité des rappeuses rencontrées, la carrière dans le rap conduit à un repositionnement de genre. En effet, qu'elles entrent ou non dans cette carrière en lien avec des enjeux de genre, elles se confrontent « sur le tas » (Daune-Richard & Devreux 1992 : 22), avec l'avancée en âge, à des assignations de genre. Mais comme le cas d'Émilie l'illustre, ce repositionnement de genre ne se joue pas dans un « espace social » où les normes de genre seraient stables : c'est non seulement le sexisme et l'expérience de la position minoritaire dans des groupes

majoritairement masculins qui conduit à ce repositionnement, mais aussi la transformation des positions sociales disponibles et des coûts associés, selon qu'on est assigné homme ou femme, selon la façon dont on négocie une norme hétérosexuelle, de l'enfance à l'âge adulte. De ce point de vue, la grande majorité des rappeuses rencontrées déploie une « réflexivité de genre » (Gasquet 2015) pour négocier cette mobilité rapide, souvent imposée, et qui entraîne parfois l'expérience d'un déclassement. C'est le cas de Marina, pour qui la rupture des sociabilités musicales mixtes au cours de l'adolescence mêle antagonismes de sexe et de classe et conduit à l'exclusion du groupe d'amis avec lequel elle pratiquait le rap :

« Je commence le rap vers 13 ans, à la maison de la musique, avec [W. et X., deux garçons du quartier de deux ans plus jeunes qu'elle]. On s'est lié d'amitié et on a été inséparables pendant une bonne année. [...] Et puis, les choses se sont modifiées [...]. Les premiers flirts, genre ils veulent tous sortir avec toi, et puis quand tu ne veux pas, c'est : "ouais, c'est une grosse pute..." Des trucs à dormir debout. [...] En fait, on était en vase clos avec W. et X., on était au pays des Bisounours. Et à côté, il n'y avait pas que des Bisounours ! [...] Y. avait des supers pas de danse, donc je sympathise avec lui. Z., pareil, mais avec un peu la mentalité racket, la mentalité... ben d'une souffrance supplémentaire qu'il devait porter. [...] Et Z., un jour, vient me racketter chez moi. Il sonne à mon interphone et il dit comme ça : "Bon, maintenant, tu vas me donner tes disques." Alors je commence à me battre avec lui, même pas en rêve il a eu un microgramme de mes disques. Et à partir de là, comme il est parti en courant... c'était des qu'en-dira-t-on, et après, terminé. [...] En fait, j'ai été déracinée. Quand tu regardes bien. Parce que s'il n'y avait pas eu la bagarre, s'il n'y avait pas eu Z., j'aurais continué à les fréquenter, réputation ou pas, moi ça ne m'atteignait pas. Mais le fait d'être coupée du jour au lendemain, j'en ai rêvé pendant au moins deux ans, que je me réconciliais avec W. ou X. Ça m'a beaucoup blessée. » (Marina, amateur)

On peut notamment relever que la prégnance croissante de normes d'échanges hétérosexuels asymétriques conduit à redéfinir le rapport à la séduction. Les pratiques et normes de genre que les rappeuses, jeunes, associent à la « féminité de séduction » constituent souvent, dans un premier temps, un repoussoir, en particulier lorsqu'elles évoluent en milieu populaire (Skeggs 2015). Avec l'avancée en âge, ce rapport s'infléchit. Par exemple, Léa évoque comment, vers l'âge de 13-14 ans :

« Les meufs qui marchaient un peu mini-jupe, je les regardais de travers. Donc "Tasse-pé" [titre d'un morceau de jeunesse]. Ça représentait l'anti-moi. Pour moi, les meufs, c'était des tasse-pé... sauf les copines ! Et puis, j'ai commencé à vouloir mettre des décolletés, machin... Et j'ai arrêté de rapper cette chanson ! » (Léa, semi-pro)

Mais, dans le même temps, le maintien dans des groupes de pairs majoritairement masculins impose des stratégies décrites notamment par Marie Buscatto (2010) dans d'autres univers musicaux :

« fermer la séduction ». La mobilité d'âge reconfigure l'espace hiérarchisé des positions de genre et crée ainsi des dilemmes – pour ne pas dire des situations de *double bind* – particulièrement complexes et sources aussi bien d'abandon que d'éviction de la carrière de rappeuse.

L'articulation entre rapports sociaux d'âge et de sexe contribue à expliquer le paradoxe d'une moindre thématisme du sexisme chez les rappeuses qui ont arrêté précocement la pratique que chez celles qui se sont engagées dans une carrière longue. Pour celles qui décident d'arrêter le rap ou d'en rester à une pratique en amateur, les entretiens rapportent des démarches consistant à « resexuer au féminin » (Catherine Flament, cité dans Daune-Richard et Devreux 1992 : 22) leur projet artistique : Léa

s'oriente vers le chant, Nadia, Cathy ou Amina privilégient les activités de soutien aux pratiques artistiques. Pour celles qui restent, la transformation de l'espace hiérarchisé des positions de genre les amène à introduire dans leur rapport au monde du rap une « remise en question de normes de genre inégalitaires » (Aterianus-Owanga 2016 : 66) et un défi au sexisme (Guillard & Sonnette 2020 : 51), si ceux-ci n'étaient pas déjà centraux lors du passage de l'écoute du rap à la pratique en amateur. Matrice de politisation et de cultivation d'un éthos agonistique (Clech 2016), le rap offre ainsi des ressources pour transférer à la question du sexisme la dénaturalisation de l'ordre social et la conflictualisation des injustices que la plupart des femmes rencontrées associent à leur goût pour ce genre musical.

4. Devenir une femme d'affaires ? Sexe, classe et race face à une pratique artistique expressive

Pour examiner le versant objectif de ces carrières, on peut opter, de façon classique (Hugrée 2016), pour un examen de la mobilité professionnelle intergénérationnelle, en essayant, chaque fois que cela est possible, de distinguer la position par rapport à la mère et la position par rapport au père. En effet, face à l'androcentrisme des tables de mobilité sociale, Chaudron (1984) a souligné l'importance de penser les trajectoires sociales en référence à la position de la mère, ce qu'Octobre et *al.* (2010) confirment en matière de transmissions culturelles.

L'activité du rap, telle qu'elle est ici saisie à partir de la carrière de rappeuses engagées dans un monde social du rap français, consiste à passer d'un loisir occasionnel à une pratique plus intensive, un « loisir sérieux » (Stebbins 1992) susceptible de déboucher sur des rétributions symboliques mais aussi matérielles, voire sur un métier. Cet horizon professionnel rattache l'activité de rappeuse à celle des « artistes professionnels de la musique et du chant » selon la nomenclature de l'Insee, sous-catégorie au sein des « cadres et professions intellectuelles supérieures », grande catégorie de l'Insee habituellement située au sommet de la hiérarchie socioprofessionnelle. Au-delà même de la seule nomenclature Insee, la pratique du rap tranche avec la condition économique ordinaire des classes populaires contemporaines, liée à un travail salarié subordonné, usant physiquement ou psychologiquement et soumis à des rythmes et horaires contraints (Siblot *et al.* 2015 : 299), mais aussi à des loisirs marqués par des « usages informels et non planifiés du temps libre » (*ibid.* : 303). Au contraire, pratiquer le rap en amateur comme « apprendre le métier » (Perrenoud 2007 : 96) de rappeuse suppose, du côté des loisirs, une forme d'autocontrôle dans la gestion du temps (répéter, respecter les engagements pris en vue d'une scène ou d'un enregistrement en studio, etc.), et offre, du côté du travail, une grande liberté d'exercice et l'absence de rapport de subordination direct et explicite.

De ce point de vue, onze femmes rencontrées sur dix-sept semblent connaître un dépassement du statut professionnel de leur mère, une seule un déclassement. Six femmes rencontrées sur dix-sept connaissent un dépassement du statut professionnel de leur père, auxquelles on peut ajouter les sept pour lesquelles on relève plutôt une stabilité – en intégrant au raisonnement la hiérarchie de sexe,

atteindre le statut socioprofessionnel de son père peut s'apparenter, pour une femme, à une mobilité ascendante¹³.

Néanmoins, aucune rappeuse ou ancienne rappeuse rencontrée ne vit du rap de façon durable. Si elles ont atteint la catégorie des « cadres et professions intellectuelles supérieures » en tant que rappeuse, cela n'a jamais été que pour quelques années. Plusieurs ont par contre connu une entrée et un maintien dans une carrière professionnelle dans les domaines des métiers de la culture et du social pour lesquels le rap constituait une étape importante, voire décisive, aux côtés des ressources scolaires¹⁴. Les dix-sept femmes rencontrées l'ont été sur une période longue, au fil des années 2000. Il a été possible de recontacter seize d'entre elles pour connaître leur situation familiale et professionnelle dans les années 2010, généralement au moins dix ans après l'arrêt de leur carrière dans le rap. En 2016, six évoluent dans les domaines du social ou le secteur associatif (animation socioculturelle, direction d'associations culturelles ou sportives, conseil en économie familiale...). Quatre évoluent dans le monde de l'entrepreneuriat, en tant que cheffe d'entreprise dans le secteur de la communication, apporteuse d'affaires ou commerciale. Deux sont encore engagées dans les mondes de l'art, comme artistes intermittentes du spectacle dans d'autres activités que le rap. L'une des femmes interrogées exerce une profession libérale du droit. Seules trois exercent un métier d'ouvrière ou d'employée, comme source principale de revenu, qu'elles combinent avec une vocation artistique ou créative menée en indépendante et rémunératrice de façon occasionnelle. Alors âgée de 30 à 45 ans, onze d'entre elles ont eu des enfants. Dans la plupart des cas, l'arrivée du premier enfant coïncide avec un arrêt provisoire de plusieurs années (deux cas) ou définitif (deux cas) de la carrière pour les rappeuses engagées dans une carrière professionnelle¹⁵, une situation peu ou pas expérimentée par les rappeurs hommes rencontrés, confirmant l'asymétrie de genre dans la parentalité dans les professions artistiques (Ravet 2003 ; Buscatto 2009 ; Provansal 2018). Comment évaluer cette mobilité sociale ambivalente ?

Sur le versant subjectif de ces carrières, toutes les rappeuses rencontrées soulignent que l'expérience du rap les conduit à évoluer, au moins pour un temps, dans une pratique professionnelle expressive, support d'une parole publique, et autonome, sans supérieur hiérarchique direct. Cette singularité mérite d'être soulignée, y compris dans l'éventail des pratiques musicales professionnelles, où les femmes sont souvent perçues avant tout comme interprètes de paroles ou de musiques écrites par des hommes (Prévost-Thomas & Ravet 2007). La norme d'indifférenciation des rôles d'auteur et

¹³ Du côté des rappeurs rencontrés, cinq connaissent un dépassement du statut social de leur père et deux un déclassement. Dix connaissent un dépassement social du statut de leur mère et deux un déclassement – auquel on peut ajouter les sept pour lesquels on relève plutôt une stabilité.

¹⁴ La moitié des femmes rencontrées est titulaire d'un diplôme de niveau bac+2 ou plus, une proportion analogue à celle de l'ensemble des femmes de leur génération dans la population française (<https://www.insee.fr/fr/statistiques/4797586?sommaire=4928952>) Dans les trajectoires de ces femmes, on observe ainsi plus souvent une combinaison entre capital culturel scolaire et « capital culturel illégitime » (Clech 2016) associé au hip-hop qu'une substitution du premier par le second.

¹⁵ Les carrières amateur et semi-professionnelles dans le rap des femmes rencontrées se sont généralement arrêtées avant l'arrivée du premier enfant.

d'interprète qui prévaut dans le rap français des années 1990 (Pecqueux 2007 : 26) change la donne sur ce point, comme l'a expérimenté Victoria, qui a été chanteuse dans un groupe avant de rapper :

« Au départ, j'étais plus proche de la musique groovy funk. Et quand on s'est mis à écouter du rap, j'ai dit : "Attends, moi je veux faire ça. Chanter... c'est bon, pfff..." [...] Ça ne me correspondait pas. Dans le hip-hop, d'un coup, que quelqu'un fasse la musique ou pas, tu es complètement indépendante. Il n'y a pas d'histoire des textes de celui-ci ou de la musique de celui-là. C'est toi qui décides. Parce que tu as ta propre rythmique et que tu n'es pas... Après, je ne dis pas que c'est universel, c'était la configuration de notre groupe qui voulait ça. »
(Victoria, pro)

Cette autonomie est une expérience rare parmi les parents des enquêtées (sur dix-sept femmes, on ne compte qu'une fille de cadre du supérieur et une fille de chanteuse) – qui ont plutôt connu des positions sociales subordonnées d'ouvriers (maçon, soudeur, mécanicien, ouvrier spécialisé, etc.), d'employés (chauffeur-livreur, plongeur, cuisinier, personnel d'entretien...), de la petite fonction publique (puéricultrices, aides-soignantes, infirmières, instituteur·rice·s, policier, employé·e·s en préfecture...) ou de cadres moyens du privé (informaticien, comptable, cadre dans l'événementiel, chef de chantier)¹⁶. Selon le destin professionnel ultérieur à la carrière dans le rap, cette expérience peut se présenter comme une étape importante d'une trajectoire d'accomplissement professionnel et personnel, ou comme un temps heureux remémoré avec une certaine amertume face à un présent moins épanouissant, notamment pour les trois femmes contraintes à une multiactivité dans laquelle un métier d'employée occupe une large part de leur temps.

Conclusion

Quel rôle l'engagement dans le rap a-t-il joué dans les mobilités sociales des femmes rencontrées ? Si complexes que soient les négociations des déplacements dans un espace social en reconfiguration permanente, la trajectoire de l'enfance à l'âge adulte des rappeuses rencontrées manifeste plutôt une mobilité sociale ascendante, notamment si on la rapporte à la génération de leurs parents. Aucune des rappeuses rencontrées n'exprime un sentiment de déclassement, que ce soit dans sa propre trajectoire ou en référence à la trajectoire de ses parents. C'est d'autant plus notable que la comparaison entre les rappeuses engagées dans une carrière professionnelle et les rappeuses n'ayant connu qu'une carrière en amateur indique que les premières n'ont pas mieux réussi, en moyenne, que les secondes, que ce soit sur le plan de la mobilité sociale objective ou celui de la mobilité sociale subjective. C'est dire aussi que la notoriété relative acquise dans le monde du rap par les rappeuses ayant connu une carrière semi-professionnelle et professionnelle n'est pas source de déplacements sociaux plus significatifs que pour celles qui n'ont pas eu une notoriété analogue et n'ont pratiqué qu'en amateur. Rester dans une carrière artistique, c'est ainsi parfois affronter autant, si ce n'est plus, d'obstacles à la mobilité sociale

¹⁶ L'origine sociale et l'ancrage de classe des rappeurs et rappeuses des années 1990 rencontrés sont ainsi assez analogues à ceux des artistes de rap étudiés par Fabien Brugière dix ans plus tard : « Contrairement aux représentations communes du rappeur comme jeune de cité issu des classes populaires [...] le groupe enquêté est relativement hétérogène du point de vue des origines sociales » (Brugière 2018 : 137), issu aussi bien des classes populaires que des petites classes moyennes. Ils contrastent cependant avec l'origine sociale des interprètes de musiques populaires tous genres musicaux confondus, issus pour près du tiers des catégories sociales privilégiées (Coulangeon 2004 : 109).

que la quitter, ce que les analyses les plus linéaires des carrières professionnelles tendent à occulter (Bennett 2011).

L'analyse d'une carrière artistique précoce comme celle des rappeuses met en lumière les transformations objectives et subjectives de l'espace social au fil du cycle de vie et ainsi la façon dont différents rapports sociaux, par leurs articulations, redessinent l'espace des possibles. Saisie à la lumière de leurs récits de vie, la carrière des rappeuses françaises des années 1990 ne correspond pas à l'image d'Épinal de rebelles s'engageant dans le rap pour en renverser le machisme. Si certaines s'investissent dans une carrière de rappeuse dans une forme de défi vis-à-vis des hommes de leur entourage, ou pour se distinguer par rapport à d'autres femmes, tout aussi nombreuses sont celles qui ne font pas de leur position de sexe un enjeu notable de leur goût pour le rap. Selon les moments et les personnes, la pratique du rap engage différents enjeux de mobilité à travers des frontières sociales multiples : subvertir l'assignation à des formes de féminités dévalorisées parfois, mais aussi accéder à une activité expressive et autonome, offrir un espace de sociabilités protectrices et d'expression publique vis-à-vis des discriminations sociales, spatiales et/ou ethnoraciales, négocier un statut de personne autonome vis-à-vis des parents mais aussi des pairs au fil de l'adolescence, etc. De manière transversale à ces enjeux, la carrière dans le rap apparaît ainsi comme un moyen d'affirmation collective (liée à une communauté imaginée aux contours fluctuants, mais dans laquelle une dimension générationnelle et antiraciste est prégnante) et de politisation des injustices¹⁷.

Néanmoins, la question des hiérarchies genrées apparaît souvent au fil de la carrière des rappeuses rencontrées, à l'intersection entre la transformation des positions de genre disponibles aux personnes assignées femmes lors du passage de l'adolescence à l'âge adulte et de l'expérience des inégalités dans leur parcours artistique ou dans leur vie familiale et professionnelle plus largement. Pour celles qui se maintiennent dans une carrière de rappeuse, la politisation associée à la pratique du rap apparaît alors comme une ressource pour dénaturer l'ordre du genre et l'interroger sur un mode conflictuel, dans le monde du rap et au-delà. Cette dynamique permet de comprendre pourquoi, plus les femmes rencontrées s'inscrivent durablement dans une carrière dans le rap, plus les enjeux de genre apparaissent significatifs dans la façon dont elles thématisent leur engagement musical.

Bibliographie

AIT BEN LMADANI Fatima & MOUJOURD Nasima (2012). « Peut-on faire de l'intersectionnalité sans les ex-colonisé-es ? ». *Mouvements*, 72 : 11-21.

ATERIANUS-OWANGA Alice (2016). « “Tu t'en es pris à la mauvaise go !” Transgresser les normes de genre sur les scènes rap du Gabon ». *Ethnologie française*, 161 : 45-58.

BEAUBATIE Emmanuel (2017). *Transfuges de sexe. Genre, santé et sexualité dans les parcours d'hommes et de femmes trans' en France*. Paris, thèse de sociologie soutenue à l'EHESS.

¹⁷ La capacité du rap à fonctionner ainsi comme une matrice de politisation générationnelle s'érode probablement dans les années 2000, à la faveur de son développement et de son institutionnalisation dans les industries culturelles, mais aussi de la diversification des discours publics portés sur le genre (Hammou 2012 : chapitre 8 et épilogue).

- BECKER Howard (1985) [1963]. *Outsiders : études de la sociologie de la déviance*. Traduit de l'anglais par Jean-Pierre Briand et Jean-Michel Chapoulie. Paris, Métailié.
- BECKER Howard (1988) [1982]. *Les mondes de l'art*. Traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort. Paris, Flammarion.
- BENNETT Cinnamon (2011). « Beyond the Leaky Pipeline: Consolidating Understanding and Incorporating New Research About Women's Science Careers in the UK ». *Brussels Economic Review*, 54(2-3) : 149-176.
- BERTAUX Daniel (1993). « Mobilité sociale : l'alternative ». *Sociologie et sociétés*, 25(2) : 211-222.
- BERTAUX Daniel (1997). *Le récit de vie*. Paris, Armand Colin.
- BILGE Sirma (2010). « De l'analogie à l'articulation : théoriser la différenciation sociale et l'inégalité complexe ». *L'Homme & la Société*, 176-177 : 43-64.
- BONNARDEL Yves (2015). *La domination adulte. L'oppression des mineurs*. Forge les Bains, Éditions Myriadis.
- BOURDIEU Pierre (1979). *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris, Minuit.
- BRUGIERE Fabien (2018). *Les auto-entrepreneurs du rap. Le travail et la vie d'artiste en marge des industries culturelles*. Paris, Éditions du Croquant.
- BUSCATTO Marie (2009). « Femme et artiste : (dé)jouer les pièges des "féminités" ». In BERREBI-HOFFMANN Isabelle (dir.). *Politiques de l'intime. Des utopies sociales d'hier aux mondes du travail d'aujourd'hui*. Paris, La Découverte : 265-280.
- BUSCATTO Marie (2010). « Leader au féminin ? Variations autour du jazz ». *Cahiers du genre*, 48 : 149-172.
- BUSCATTO Marie (2019). « Présentation. Les artistes "modestes" à l'épreuve du temps. La "vocation" artistique, oui... mais pas seulement ! ». *Recherches sociologiques et anthropologiques*, dossier « Vieillir dans l'art », 50(2) : 9-26.
- CARDON Vincent (2011). *Une vie à l'affiche : sociologie du vieillissement en emploi des artistes interprètes*. Paris, thèse de doctorat soutenue à l'EHESS.
- CHAUDRON Martine (1984). « Sur les trajectoires sociales des femmes et des hommes ». In COLLECTIF. *Le sexe du travail. Structures familiales et système productif*. Grenoble, Presses universitaires de Grenoble : 17-27.
- CLECH Pauline (2016). « Mobilités sociales et rapports au pouvoir institutionnel : une élite du hip-hop en banlieue rouge ». *Politix*, 114(2) : 149-175.
- COULANGEON Philippe (2004). *Les musiciens-interprètes en France. Portrait d'une profession*. Paris, Ministère de la Culture, département des études, de la prospective et des statistiques (DEPS).
- DALIBERT Marion (2018). « Les masculinités ethnoracialisées des rappeur·euse·s dans la presse ». *Mouvements*, 96 : 22-28.
- DARMON Muriel (2008). « La notion de carrière : un instrument interactionniste d'objectivation ». *Politix*, 82(2) : 149-167.
- DAUNE-RICHARD Anne-Marie & DEVREUX Anne-Marie (1992). « Rapports sociaux de sexe et conceptualisation sociologique ». *Femmes au travail*, 5(2) : 7-30.
- DAUNE-RICHARD Anne-Marie, FLAMENT Catherine, LEMAIRE Madeleine, MARRY Catherine (1987). *Les filles dans les formations industrielles de technicien supérieur liées aux nouvelles*

technologies. Le cas de BTS et de DUT dans l'académie d'Aix-Marseille. Aix-en-Provence, LEST-CNRS.

DAUNE-RICHARD Anne-Marie & MARRY Catherine (1990). « Autres histoires de transfuges ? Le cas de jeunes filles inscrites dans des formations "masculines" de BTS et de DUT industriels ». *Formation Emploi*, 29(1) : 35-50.

DELON Margot (2019a). « Aux frontières de la mobilité sociale. Espaces et socialisations dans les bidonvilles et cités de transit de l'après-guerre ». *Sociétés contemporaines*, 115(3) : 123-149.

DELON Margot (2019b). « Des "Blancs honoraires" ? Les trajectoires sociales des Portugais et de leurs descendants en France ». *Actes de la recherche en sciences sociales*, 228(3) : 4-28.

DELPHY Christine (1998). *L'ennemi principal. 2. Penser le genre*. Paris, Syllepse.

DEVREUX Anne-Marie (2004). *Les propriétés formelles des rapports sociaux de sexe*. Mémoire pour l'habilitation à diriger des recherches, Université Paris 8 Saint-Denis.

DHUME Fabrice (2019). « En finir avec la concurrence des rapports sociaux ». *Travail, genre et sociétés*, 41 : 167-173.

DJAVADZADEH Keivan (2017). « *The Beyoncé Wars* : le *Black feminism*, Beyoncé et le féminisme hip-hop ». *Le Temps des médias*, 29(2) : 159-176.

FOURNIER Pierre (2008). « Le travail des générations : confronter des présents décalés ». In ARBORIO Anne-Marie, COHEN Yves, FOURNIER Pierre, HATZFELD Nicolas, LOMBA Cédric, MULLER Séverin (dir.). *Observer le travail. Histoire, ethnographie, approches combinées*. Paris, La Découverte : 113-129.

GARCIA Marie-Carmen (2015). « Approche critique de l'observation de dispositions genrées », *SociologieS*. [En ligne] DOI : <https://doi.org/10.4000/sociologies.5102>

GASQUET Béatrice (DE) (2015). « Que fait le féminisme au regard de l'ethnologue ? », *SociologieS*. [En ligne] DOI : <https://doi.org/10.4000/sociologies.5081>

GUIBERT Gérôme (2000). « L'éthique hip-hop et l'esprit du capitalisme ». *Mouvements*, 11 : 54-59.

GUILLARD Séverin (2016). *Musique, villes et scènes : localisation et production de l'authenticité dans le rap en France et aux États-Unis*. Paris, thèse de doctorat soutenue à l'Université Paris Est.

GUILLARD Séverin & SONNETTE Marie (2020). « De la position à la posture : assignations et revendications genrées du monde du rap en France ». In OCTOBRE Sylvie & PATUREAU Frédérique (dir.). *Sexe et genre des mondes culturels*. Lyon, ENS Éditions : 43-54.

GUILLAUMIN Colette (1972). *L'idéologie raciste. Genèse et langage actuel*. Paris, Mouton.

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

HAJJAT Abdellali (2019). « Transgenre et transracial, ou les difficultés d'une analogie ». *Genèses*, 114(1) : 153-159.

HALBERSTAM Jack (1998). *Female masculinity*. Durham, Duke University Press.

HAMIDI Camille (2006). « Éléments pour une approche interactionniste de la politisation. Engagement associatif et rapport au politique dans des associations locales issues de l'immigration ». *Revue française de science politique*, 56(1) : 5-25.

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

- HUGREE Cédric (2016). « Les sciences sociales face à la mobilité sociale. Les enjeux d'une démesure statistique des déplacements sociaux entre générations ». *Politix*, 114(2) : 47-72.
- JOSEPH Rose-Myrlië (2015). *L'articulation des rapports sociaux de sexe, de classe et de race, dans la migration et le travail des femmes haïtiennes*. Paris et Lausanne, thèse de doctorat soutenue à l'Université Paris Diderot et l'Université de Lausanne.
- JOUVENET Morgan (2006). *Rap, techno, électro... Le musicien entre travail artistique et critique sociale*. Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'Homme.
- JOUVENET Morgan (2007). « La carrière des artistes et les transformations de la production musicale. Relations de travail et relation au travail dans le monde des musiques rap et électroniques ». *Sociologie du travail*, 49(2) : 145-161.
- JUTEAU Danielle (2016). « Un paradigme féministe matérialiste de l'intersectionnalité ». *Cahiers du genre*, S4(3) : 129-149.
- KOCADOST Fatma Çingı (2017). « Le positionnement intersectionnel comme pratique de recherche : faire avec les dynamiques de pouvoir entre femmes ». *Les cahiers du CEDREF*, 21 : 17-50.
- 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 Yolaine & OUABDELMOUMEN Nadia (dir.). *Genre et migrations postcoloniales : lectures croisées de la norme*. Rennes, Presses universitaires de Rennes : 155-170.
- MADZOU Lamence & BACQUE Marie-Hélène (2008). *J'étais un chef de gang* suivi de « Voyage dans le monde des bandes ». Paris, La Découverte.
- MENNESSON Christine (2004). « Être une femme dans un sport “masculin”. Modes de socialisation et construction des dispositions sexuées ». *Sociétés contemporaines*, 55 : 69-90.
- MERLLIE Dominique et PREVOT Jean (1991). *La mobilité sociale*. Paris, la Découverte.
- MOLINERO Stéphanie (2009). *Les publics du rap. Enquête sociologique*. Paris, L'Harmattan.
- MOULIN Caroline (2005). *Féminités adolescentes. Itinéraires personnels et fabrication des identités sexuées*. Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- NDIAYE Pap (2006). « Questions de couleur. Histoire, idéologie et pratiques du colorisme ». In FASSIN Didier & FASSIN Éric (dir.). *De la question sociale à la question raciale ?* Paris, La Découverte : 37-54.
- OCTOBRE Sylvie, DETREZ Christine, MERCKLE Pierre, BERTHOMIER Nathalie (2010). *L'enfance des loisirs. Trajectoires communes et parcours individuels de la fin de l'enfance à la grande adolescence*. Paris, La Documentation française.
- PECQUEUX Anthony (2007). *Voix du rap. Essai de sociologie de l'action musicale*. Paris, L'Harmattan.
- PENEFF Jean (1994). « Les grandes tendances de l'usage des biographies dans la sociologie française ». *Politix*, 7(27) : 25-31.
- PERRENOUD Marc (2007). *Les musicos. Enquête sur des musiciens ordinaires*. Paris, La Découverte.
- PFEFFERKORN Roland (2007). *Inégalités et rapports sociaux. Rapports de classes, rapports de sexes*. Paris, La Dispute.
- PREVOST-THOMAS Cécile & RAVET Hyacinthe (2007). « Musique et genre en sociologie ». *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 25 : 175-198.

- PROVANSAL Mathilde (2018). « Carrières des plasticiennes sous contrainte des normes de genre des intermédiaires ». In OCTOBRE Sylvie & PATUREAU Frédérique (dir.). *Normes de genre dans les institutions culturelles*. Paris, Presses de Sciences Po : 61-74.
- PRUVOST Geneviève (2008). « Le cas de la féminisation de la Police nationale ». *Idées économiques et sociales*, 153 : 9-19.
- RAVET Hyacinthe (2003). « Professionnalisation féminine et féminisation d'une profession : les artistes interprètes de musique ». *Travail, genre et sociétés*, 9(1) : 173-195.
- RUDDER Véronique (DE) (2019). *Sociologie du racisme*. Paris, Syllepse.
- SIBLOT Yasmine, CARTIER Marie, COUTANT Isabelle, MASCLET Olivier, RENAHY Nicolas (2015). *Sociologie des classes populaires contemporaines*. Paris, Armand Colin.
- SKEGGS Beverley (2015) [1997]. *Des femmes respectables. Classe et genre en milieu populaire* (traduit de l'anglais par Marie-Pierre Pouly). Marseille, Agone.
- SONNETTE Marie (2013). *Des manières critiques de faire du rap : pratiques artistiques, pratiques politiques. Contribution à une sociologie de l'engagement des artistes*. Paris, thèse de sociologie soutenue à l'Université Paris 3.
- STEBBINS Robert A. (1992). *Amateurs, Professionals, and Serious Leisure*. Montréal, McGill-Queen's University Press.
- THIERCE Agnès (2001). « Révoltes de lycéens, révoltes d'adolescents au XIX^e siècle ». *Histoire de l'éducation*, 89 : 95-120.
- ZEGNANI Sami (2004). « Le rap comme activité scripturale : l'émergence d'un groupe illégitime de lettrés ». *Langage et société*, 110(4) : 65-84.
- ZOTIAN Elsa (2015). « Appréhender la qualité de l'accueil "à hauteur d'enfants" à partir d'études de cas. L'importance des rapports sociaux d'âge ». *Revue des politiques sociales et familiales*, 120 : 21-30.