

Contributions à une sociologie du rap français¹

Mihai Dinu GHEORGHIU²

Plusieurs travaux ont consacré ces dernières années le *Rap* – genre musical, mode d’expression d’une culture populaire, expérience esthétique... - en tant qu’objet de recherche, une bibliographie française et internationale suit le succès populaire et médiatique des groupes et des interprètes. Sébastien Barrio construit progressivement un *état des lieux (2000-2006)* du « rap français », en retraçant dans un premier chapitre de sa thèse les « Origines et (l’)histoire du rap » (pp. 17-40), confrontant dans les deux chapitres suivants les deux dimensions esthétiques du genre, musical (« Le rap, une musique », chapitre II, pp. 41-63) et littéraire (« Le texte dans le rap », chapitre III, pp. 64-85), pour proposer par la suite une typologie du rap (« Les formes du rap », chapitre IV, pp. 86-110). Les chapitres V, VI, VII et VIII analysent les principales propriétés du « discours » construit et transmis par le rap (« Un discours fortement normalisé », V, pp. 111-138), les caractéristiques d’une rhétorique spécifique partagée entre l’oral et l’écrit (« L’écriture », VI, pp. 139-171), les particularités de cette culture populaire, où le rap s’inscrit dans la continuité du hip hop, culture urbaine et pluriethnique (« Une culture populaire », VII, pp. 172-195), ainsi que les rapports du rap avec les institutions du contrôle social, judiciaire et médiatique (« Rap et institutions », VIII, pp. 196-218). Les deux derniers chapitres approfondissent la structure propre de ce qu’on pourrait appeler l’espace ou le champ du rap français, à travers l’analyse de l’opposition des deux pôles, « Entre rap underground et rap commercial » (chapitre IX, pp. 219-242) et l’étude du premier – « L’organisation de la scène underground » (chapitre X, pp. 243-269), qui constituerait d’une certaine façon le « rap pur » (par analogie avec « l’art pur »).

¹ Cf. Sébastien Barrio, *Sociologie du rap français : état des lieux (2000-2006)*, Thèse de doctorat en sociologie dirigée par Rémy Ponton, Université Paris VIII, soutenue le 25 juin 2007.

² Universitatea „Al.I.Cuza” Iași, membru asociat al *Centre de Sociologie Européenne* (EHESS, Paris).

Sébastien Barrio est en toute évidence un bon connaisseur de son terrain. Même si, malheureusement, on n'apprend pas de la lecture de cette thèse l'historique de l'approche personnelle de l'auteur de son objet, on peut supposer que l'expérience esthétique a précédé la démarche sociologique. Pour comprendre l'évolution progressive de ce travail, la consultation des Annexes peut être d'une grande utilité : elles permettent une meilleure compréhension de la méthodologie et offre un aperçu de la configuration du terrain sur lequel l'auteur est ou a été présent.

Les personnes qu'il a interrogées ont entre 21 et 32 ans pour la plupart (une seule a 15 ans, et une autre 44 ans), mais les données (âge, profession) ne sont disponibles que pour la moitié de l'échantillon (34 des 68) ; malheureusement le sexe n'est pas mentionné (on peut penser que les rappers sont tous des hommes). Pour ceux dont le lieu de naissance est indiqué, la majorité est née dans la région parisienne (deux naissances à l'étranger, une au Cameroun et une autre en Haïti). Le niveau d'études est pour la majorité supérieur au Bac, mais la profession indiquée est précaire ou imprécise. L'origine populaire est dominante, même si on peut rencontrer un fils de pilot d'avion ou le fils d'une sociologue au CNRS. La présence de quelques parents commerçants, enseignants et d'un médecin fait penser qu'il s'agit d'un groupe socialement intermédiaire entre les classes populaires et les classes moyennes. Les célibataires constituent la majorité, il y a des unions libres et deux seulement sont mariés. Parmi ceux dont l'appartenance religieuse est connue, il y a 9 musulmans et 3 catholiques, la majorité se déclarant « sans religion ». La plupart ont des frères et sœurs, quelques uns proviennent de familles nombreuses. Une des données les plus intéressantes concerne l'expérience musicale : elle varie entre 7 et 18 ans, avec une majorité de plus de dix ans, ce qui indique des débuts précoces (à l'adolescence dans la plupart des cas).

En lisant ces tableaux des Annexes, on se demande s'il est possible d'estimer l'espoir de vie professionnelle ou artistique d'un musicien rap, si déjà cette catégorie peut être retenue au-delà de celle plus imprécise de rappeur (je reviendrai là-dessus). Est-ce qu'il s'agit d'une continuité dans la vie artistique, de la pratique de plusieurs genres ou du seul rap, sous quelles conditions ils peuvent accéder à une relative autonomie et quels sont les liens qui unissent les différentes catégories d'intervenants dans la création des spectacles de cet art (ou de ces arts) visiblement plus collectif que d'autres. J'ai trouvé quelques éléments de réponse dans les chapitres de la thèse.

Une autre partie des Annexes permet de comprendre la relative stabilité du rap sur le marché du disque et son implantation comme « musique française » : Sébastien Barrio a étudié la production à travers les meilleures ventes de rap

pendant 7 ans (2000-2006), présentée dans plusieurs tableaux. Malheureusement je n'ai pas été en mesure de déchiffrer à partir de ces tableaux le sens d'une évolution pour ce qui concerne les classements d'artistes, des maisons de production ou d'édition, et d'établir une distinction entre les positions les plus établies et celles qui sont les plus éphémères.

Je retiendrai aussi l'intérêt du glossaire et le travail de traduction et d'explicitation que Sébastien Barrio entreprend tout au long de sa thèse afin de permettre une bonne compréhension du vocabulaire technique, mais aussi du langage spécialisé, proche de l'argot, qui permet à l'initié de se distinguer du profane. Le rap est un art d'importation qui a été naturalisé, mais qui constitue toujours un lieu de passage entre le national et l'international. Et on peut se demander dans ces conditions quels sont les effets de cette « globalisation » (qui n'a pas commencé avec le rap) et dans quelle mesure existe un mouvement inverse, de diffusion d'un rap « français ».

La bibliographie indique un nombre important de titres spécifiques, qui font état, au delà du succès commercial du rap, de sa promotion sociale et intellectuelle. La bibliographie est complétée par une discographie, qui fait voir la diversité des titres consultés pour la réalisation de ce travail. A la bibliographie et à la discographie s'ajoutent des retranscriptions de textes, témoignant de l'intérêt du travail documentaire entrepris par l'auteur.

Histoire et chronologie

Plusieurs perspectives se croisent dans le travail de Sébastien Barrio. La première est proprement historique, car l'auteur cherche à fixer un matériel historique récent (ou relativement récent) et dont le versant institutionnalisé, apparemment mieux connu, semble dissimuler le rap « authentique » qui, lui, l'intéresse prioritairement. Un tableau chronologique aurait été d'une grande utilité, mais on peut néanmoins retenir quelques dates phares pour l'histoire proposée : bien qu'un début absolu ne peut pas être identifié, surtout à cause des frontières incertaines qui séparent le rap de la culture hip hop et d'autres genres artistiques proches, l'invention de la « Zulu Nation » dans les années 1970 (dont le programme est reproduit dans les Annexes), et le rôle primordial d'un personnage comme Kevin Donovan alias Afrika Bambaata sont des événements fondateurs majeurs. Pour quelqu'un qui ignore l'histoire, il est assez surprenant de constater le jeune âge du père fondateur (né en 1960, Afrika Bambaata devrait avoir aujourd'hui 47 ans), et son métier au départ (DJ, disc jockey), les procédures techniques à l'origine du nouveau genre artistique et l'effet cathartique de son message dans un contexte social de crise profonde et de

guerre des gangs aux Etats-Unis. Sans douter de la force créatrice d'un si jeune disc jockey (il a 13 à 15 ans au moment des faits), il est difficile de faire la part des dimensions proprement historique et mythologique de cette histoire, certainement très imbriquées. L'effet pacificateur de l'apparition du rap, qui a transformé des anciens guerriers dans des danseurs fait penser à la domestication de la noblesse guerrière intégrée dans la société de cour étudiée par Norbert Elias.

1979 est donnée comme l'année de la naissance médiatique du rap (p. 26), suivie par les années d'une large diffusion (1980-1982), quand se situe aussi l'arrivée du rap en France. Les années 1980 sont marquées par des changements technologiques importants (comme l'invention du « *sampleur* »). La durée de vie des groupes ou des interprètes est apparemment assez courte, car on parle déjà d'une *New School* qui aurait succédé en 1987 à l'*Old School*. 1984 est l'année de la sortie du premier disque de rap français, qui avait bénéficié aussi de l'apparition des radios libres après 1981. Si les années 1990 ont apporté la consécration de cet art grâce aux médias, cette période est aussi celle d'une différenciation interne entre le rap institutionnalisé et commercial et le rap réfléchi et underground, objet privilégié de la thèse de S. Barrio. La chronologie continue avec d'autres années de référence jusqu'en 2005, et j'ai retenu 1994 comme une année favorable grâce à la loi sur les quotas de musique française, ayant favorisé la production interne.

Les conclusions de cet aperçu historique seraient qu'il y a deux logiques qui se confrontent depuis les débuts : une qui poursuit l'inscription dans une filiation, comme le dit un peu maladroitement cette proposition : « Suite logique de la soul et du funk, le rap a été la première musique sans musicien professionnel » (p. 23). En même temps, la logique de la professionnalisation de cette musique ne peut pas être exclue, car elle porte la reconnaissance d'un nouveau genre de musique populaire et encourage des formes de création collective. La preuve est fournie aussi bien par la construction d'identités professionnelles liées à l'exercice de ces activités par les rappeurs, avec l'opération magique de marquage symbolique des noms d'interprètes et de groupes, mais aussi des travaux d'interprétation et d'exploration, voire d'objectivation sociologique, parmi lesquels s'inscrit aussi cette thèse.

Une musique sans musiciens ?

Musiciens autodidactes, dépendants de leur équipement technologique et des habilités qu'il exige, utilisant l'art du pastiche et du mimétisme, les rappeurs semblent avoir compensé la faiblesse de leurs moyens artistiques par leur

engagement militant. Le rap s'apparente à d'autres formes d'art engagé et à d'autres stratégies de mobilisation politique et artistique (je pense à l'agit-prop), tout en conservant ses traits très contextuels, liés aux conditions de son apparition (cf. « Le rap, la musique d'une génération », p. 42). La perception du rap plutôt comme « mouvement » (culturel, social) qu'en tant que « art » légitime et reconnu est indiqué par le sens même du mot *rappeur*, qui « regroupe aussi bien les musiciens de rap que ses auditeurs », une conditions que les *rappeurs* partagent d'ailleurs avec les *rockers* ou les *rastas* (p. 43, note 2). La reconnaissance du rap comme musique ou comme art a été sans doute facilitée par une tradition de la musique française ouverte à la rébellion et aux revendications (S. Barrio cite Brassens, p. 44), et en même temps par l'appropriation de la marque par certains interprètes de variétés françaises de grande notoriété (Charles Aznavour est cité, il y a sans doute d'autres).

Une autre explication possible de la reconnaissance du rap comme genre à part peut être celle d'une dynamique de groupe nouvelle dans laquelle ont été entraînés les principaux « acteurs du rap », que S. Barrio présente (pp. 45-52) : le concepteur son, le *deejay*, le compositeur. Dans chacun des cas, il s'agit apparemment de réinventions de rôles préexistants, et de transgressions de fonctions prescrites dans le spectacle musical – comme cela peut s'observer plus particulièrement dans le cas du disc jockey.

L'absence de l'écriture et du solfège (p. 53) marque non seulement le caractère essentiellement oral du rap, mais indique aussi le rôle déterminant qui revient à l'improvisation. Si j'ai bien compris les procédés qui sont analysés (pp. 53-54), il s'agit de pousser à la limite l'art de la reproduction et du pastiche, tout en évitant le plagiat. L'œuvre doit sa genèse à une technique d'échantillonnage (et l'usage du mot anglais, *sampling*, sert de marque et d'instrument de légitimation), les artistes – producteurs¹ étant contraints d'une part de respecter la législation sur les droits d'auteur (les échantillons doivent être inférieurs à quatre secondes !) et d'autre part de se protéger de la concurrence. J'ai été impressionné par la présentation des techniques de dissimulation des sources utilisées par les rappeurs, bien qu'on puisse identifier des équivalents dans des milieux plus établis et même académiques². L'échantillonnage (*sampling*) est à

¹ S. Barrio fait le choix de parler d'artistes et non de producteurs, dans une référence explicite à P. Bourdieu, sans doute par souci d'éviter le soupçon d'illégitimité qui menace toute activité artistique peu reconnue ou moins établie.

² Les références savantes à „L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée” de Walter Benjamin et au postmodernisme (par Richard Shusterman) sont à mon avis d'une utilité limitée, car elles s'appuient sur des projections intellectualistes, alors que

la fois une technique de bricolage et de « recyclage, une transgression subversive des règles de l'art, où le producteur son s'occupe à brouiller les pistes à la fois pour les concurrents que pour les censeurs potentiels. Les fragments repris sont recontextualisés, mélangés à d'autres échantillons sonores, tout étant unifié par le rythme (le *beat*) (cf. p. 54 et suivantes).

Un art littéraire et politique

L'autre axe autour duquel se construit le rap comme expérience artistique est le texte – auquel sont consacrés trois chapitres de la thèse (III, Le texte dans le rap, V, Un discours fortement normalisé, VI, L'écriture). Plusieurs affirmations retiennent l'attention à ce sujet : il s'agit d'une prise de conscience, personnelle et en tant que groupe (p. 65-71), d'un témoignage (p. 71-73), d'un message (p. 74-76). L'auteur examine la construction progressive par l'art d'une identité individuelle et collective, où se mêlent représentations de soi, réflexions, critères éthiques et formes de mobilisation politique (« le savoir est une arme », « une histoire de message », p. 78 et suivantes). Au niveau du texte est identifiée la tension due à l'opposition entre les tendances plus commerciales (le rap « festif », des soirées de danse) et celles considérées plus réflexives et plus subversives. Le discours exige des normes éthiques – la sincérité, la responsabilité –, qui sont à la fois des conditions pour la constitution du message et pour sa réception comme « authentique ». S. Barrio affronte les difficultés liées à une telle notion – « l'authenticité » – dans le contexte de la commercialisation du rap : les liens qui unissent les rappeurs à leur communauté peuvent se transformer en signes de façade, exploités par les médias. Le souci de paraître « authentique » peut susciter des conflits et des dénonciations dans les luttes de concurrence qui opposent les groupes et les artistes : un tel conflit, éclaté en 2003, est considéré par l'auteur comme « la plus grande révolution » depuis l'arrivée du rap en France, un rappeur (M.C. Jean Gab'I), se présentant lui-même comme « le nettoyeur vocal », l'ayant remis en question dans son album, intitulé « J't'emmerde », « l'authenticité » d'une vingtaine de collègues, situés au top de la branche (p. 137). La valeur symbolique accordée à « l'authenticité », qui fait partie, comme dit l'auteur, d'un code d'honneur informel qui sanctionne l'intégrité artistique et humaine (p. 138), fait comprendre le double registre dans lequel se situe cet art sans autonomie, qui ne dispose pas de ses propres instances de consécration et qui est soumise aux

l'expérience artistique des rappeur répond à des contraintes sociales et techniques beaucoup plus directes et contextuelles.

doubles contraintes, celles des normes éthiques et politiques (qui lui donnent les apparences d'une forme de militantisme) et celles du marché musical et artistique, dont la reconnaissance menace la crédibilité militante « authentique » de ces groupes.

Le chapitre VI, consacré à « L'écriture », explique opportunément une distinction terminologique entre le sens originnaire du *rap* (qui renvoie au rythme, « frapper », et à la parole, « discuter »), qui est devenu une construction symbolique identitaire, un nom assumé ; et un autre terme clé, le *flow*, qui apporte au rap sa dimension esthétique (« c'est la forme du rap », « l'expression esthétique, l'interprétation du fond », « *une modulation de la voix, dans le débit et l'élocution* ») (p. 141-142). Le *flow* est aussi ce qui permet le passage de l'écriture du texte à l'oral de l'interprétation, la constitution de ce genre hybride propre au rap, et rend possible des stratégies de distinction (« le flow est une signature sonore », cf. Flow et identité, p. 148) dans un genre où le mimétisme occupe une place centrale (*idem*). Ce chapitre, consacré au travail d'écriture et à la construction des individualités artistiques se termine avec une approche de la dimension pédagogique de cet art, où l'éducation de soi et de son public joue un rôle important.

Une logique de champ

Le quatrième chapitre, « Les formes du rap », propose une typologie et illustre une diversité thématique. Les types construits se fondent sur des principes différents : en fonction du type de message, des thèmes politiques ou sociaux, de la place qui revient à l'éthique (« l'humain »), à l'éducation, au cadre de vie (le quartier et la rue), à l'engagement militant explicite. Une autre classification proposée dans le même chapitre distingue des variétés de rap qui s'inscrivent dans le principal schéma de l'ouvrage, l'opposition entre le pôle du divertissement ou du commercial et celui plus proprement artistique ou intellectuel : le rap festif, le rap poétique, le rap humoristique, l'*ego-trip*, le *gangsta-rap* (considéré une espèce en voie de disparition aujourd'hui, p. 106), le rap à « thème » et le rap conscient. La description de ces catégories laisse penser qu'une logique de champ est à l'œuvre dans leur hiérarchisation, et non pas celle d'idéales types, car a priori un « rap conscient » pourrait être en même temps poétique ou humoristique.

Les deux derniers chapitres sont consacrés aux contradictions qui structurent ce qu'on pourrait considérer comme un champ émergent de la musique rap : le rap « commercial » ou « institutionnalisé », dont les auteurs et interprètes (*rappers*) se sont professionnalisés, qui disposent de moyens financiers et

techniques importants et qui font voisiner sinon confondre cet art récent et ayant des frontières floues aux arts musicaux et aux genres esthétiques les plus consacrés, au moins par un grand public. Et, à l'opposé, le rap « originel », réfléchi » et « producteur » (par opposition au rap « productif », p. 220). Cette opposition fait apparaître une fois de plus les préférences de l'auteur : d'un côté « un art perdu », « récupéré par les industries culturelles », contrôlé par les grandes maisons de production et de distribution ; de l'autre, les réseaux parallèles et alternatifs du rap « underground ». La « résistance » au rap commercial n'exclue pas les situations intermédiaires, de ceux qui sont présents sur le marché et qui utilisent les instruments de promotion des maisons de disque. Le développement de réseaux parallèles – par internet ou les multimédias – semble favoriser ces situations intermédiaires. Les pages consacrés par l'auteur à ces situations d'entre deux font le mieux apparaître la logique interne du champ (pp. 237-241). L'art underground développe des stratégies d'anoblissement pour éviter la commercialisation à travers la recherche de nouveaux publics (p. 241 et suivantes). Parmi ces stratégies, S. Barrio analyse l'autoproduction (qui bénéficie des développements de techniques informatiques), le réinvestissement des gains dans de nouveaux projets et concerts, l'interconnaissance des groupes et la création de réseaux de solidarité, l'utilisation de moyens de promotion et de distribution inhabituels ou à la limite de la légalité. Mais ce sont surtout les assises communautaires de ces groupes et réseaux qui favorisent l'organisation de ce rap « underground », ce qui n'exclue pas – même au contraire – des rapports concurrentiels entre les groupes et les artistes...

Je terminerai par une citation d'un ouvrage récent, fatalement inconnu à S. Barrio, qui permet de mieux situer les rappeurs et autres pratiquants du hip-hop parmi la population des *musicos*, population instable composée d'artistes, d'intellectuels et de prolétaires, qui participent collectivement à la construction de l'identité d'*instrumentiste* : « on ne rencontrera que de manière marginale les praticiens du hip-hop et les 'électronistes' [parmi ces *musicos* instrumentistes]. D'abord parce qu'ils ont recours à un instrumentarium entièrement original (platines et ordinateurs) pour lequel il n'existe pas encore un appareil théorique, technique et organologique très développé. Ensuite parce que bien des rappeurs voient leur pratique comme inscrite dans une alternative qui exclut le moyen terme entre l'échec et le vedettariat. (...) ces musiciens ne peuvent envisager leur pratique comme un métier et il est rarissime pour eux de dépasser un stade

fantasmatique et de stabiliser l'activité pour l'inscrire dans la durée (rares sont les possibilités en dehors de l'animation culturelle (...)¹ ».

C'est en lisant ces observations que j'ai compris la grande difficulté que S. Barrio a affrontée pour nous proposer une sociologie du rap, qui n'est pas un métier ordinaire, mais plutôt un univers avec ses propres enjeux, situé aux frontières culturelles, artistiques et aussi sociales de plusieurs « mondes » (au sens de Becker). J'aurais souhaité que les expériences artistiques analysées soient complétées par des analyses de biographies exemplaires, qui nous auraient permis de mieux comprendre la place et le sens du rap dans des trajectoires individuelles et collectives.

Referințe bibliografice²

Alain Milon, *L'étranger dans la ville, Du rap au graff mural*, Editions PUF, collection d'Aujourd'hui, 1999.

Alain Vulbeau, *la jeunesse comme ressource, Expérimentations et expériences dans l'espace public*, Editions ERES, 2001.

Alain Vulbeau, *Les inscriptions de la jeunesse*, Editions L'harmattan, Collections Débats jeunesse, 2002.

Albert Ogien, *Sociologie de la déviance*, Editions Armand COLIN, 1995.

Anne Laffanour, *Territoires de musiques et cultures urbaines, Rock, rap techno... L'émergence de la création musicale à l'heure de la mondialisation*, Editions L'Harmattan, Collection Communication et civilisation, 2003.

Anne-Marie Green, *Des jeunes et des musiques, Rock, Rap, Techno...*, Editions L'harmattan, Série Musiques et champ social, Collection Logiques sociales, 2004.

Antoine « Wave » Garnier, *Souffle Au cœur de la génération hip hop entre New York et Paris 1986/2003*, Editions Alias etc..., 2003.

Antoine Hennion, Sophie Maisonneuve, Emilie Gomart, *Figures de l'amateur, Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Editions La documentation française, Collection Question de culture, 2000.

Béatrice Sberna, *Une sociologie du rap à Marseille, identité marginale et immigrée*, Editions l'Harmattan, collection Logique Sociales, 2002.

Christian Béthune, *Le rap, Une esthétique hors la loi*, Editions Autrement, Collection Mutations, 1999.

Christian Béthune, *Pour une esthétique du rap*, Editions Klincksieck, Collection 50 questions, 2004.

¹ Marc Perrenoud, *Les musicos. Enquête sur des musiciens ordinaires*. Paris, La découverte, 2007, p. 9.

² Selectie dupa bibliografia tezei lui Sebastian Barrio, caruia îi multumesc ptru că mi-a pus-o la dispozitie.

- David Dufresne, *Yo ! Revolution rap*, Editions Ramsay, 1991.
- David Lepoutre, *Cœur de banlieue, Codes, rites et langages*, Editions Odile Jacob, 2001.
- Dominique Pasquier, *Culture lycéennes, La tyrannie de la majorité*, Editions Autrement, Collection Mutations, 2004.
- Eric Marlière, *Jeunes en cité, Diversité des trajectoires ou destin commun ?*, Editions L'harmattan, Collections Débats jeunesse, 2006.
- Erving Goffman, *Stigmate*, Les Editions de Minuit, Collection le sens commun, 1996.
- Everett C.Hugues, *Le regard sociologique, Essais choisis*, Editions de l'école des hautes études en sciences sociales, 2004.
- Françoise Escal et Michel Imberty, *La musique au regard des sciences sociales, volume 2*, Editions L'harmattan, Collection Logiques sociales, 1997.
- GENESE, *Amateurs et professionnels*, N°36, Editions BELIN, Septembre 1999.
- Georges Lapassade, Philippe Rousselot, *Le rap ou la fureur de dire*, Editions Loris Talmart, 1998.
- Gérard Mauger, *Hippies, loubarbs, zoulous: jeunes marginaux de 1968 à aujourd'hui*, La documentation française, Coll Problèmes politiques et sociaux, N°660, 19 Juillet 1991.
- Howard S. Becker, *Les mondes de l'art*, Editions Flammarion, 1988.
- Howard S. Becker, *Paroles et musiques*, Editions l'Harmattan, 2003.
- Hugues Bazin, *La culture Hip Hop*, Editions Desclée de Brouwer, Paris, 1995.
- Jean Calio, *Le rap : une réponse des banlieues ?*, Editions, Aléas editeur, Collection Pour mémoire, 1998.
- Jean Claude Perrier, *Le rap français, Anthologie*, Editions de la Table Ronde, Paris, 2000.
- Jean Marc Alby, Catherine Alès, Patrick Sansoy, *L'esprit des voix, Etudes sur la fonction vocale*, Editions La pensée sauvage, Collection Corps et psychisme, 1990.
- Jean-Charles Lagree, *Les jeunes chantent leurs cultures*, Editions l'Harmattan, Collection Changement, 1982.
- Joeystarr avec Philippe Manoeuvre, *Mauvaise réputation*, Editions Flammarion, Collections POP Culture, 2006.
- José-Louis Bocquet, Philippe Pierre-Adolphe, *Rap ta France, Les rappeurs français prennent la parole*, Editions Flammarion 1997.
- José-Louis Bocquet, Philippe Pierre-Adolphe, *Rapologie*, Editions Mille et une Nuit, 1997.
- Manuel Boucher et Alain Vulbeau, *Emergences culturelles et jeunesse populaire, Turbulences ou médiations ?*, Editions L'harmattan, Collections Débats jeunesse, 2003.
- Manuel Boucher, *Rap, Expression des lascars, Significations des enjeux du Rap dans la société française*, Editions l'Harmattan, collection Union Peuples et Culture, 2002.
- Mathias Vicherat, *Pour une analyse textuelle du rap français*, Editions L'Harmattan, Collection Univers musical, 2005.

Max Weber, *Sociologie de la musique, Les fondements rationnels et sociaux de la musique*, Editions Métailié, Collection Leçons de Choses, 1998.

Michel Chion, *Le promeneur écoutant*, Editions Plume, 1993, Paris.

Michel Chion, *Musiques médias et technologies*, Editions Flammarion, collection Domino, 1994.

Mouvements, Hip-Hop, Les pratiques, le marché, la politique, Editions La découverte, N°11, Septembre et octobre 2000.

Olivier Cachin, *L'offensive rap*, Editions Gallimard, Collection Découverte, 1996.

P. Patrick Chauvet, *L'éducation entre « rap » et « tag »*, Editions Pierre TEQUI, Collection Point de mire, 1994.

Paul Moreira, *Rock méfis en France*, Editions Souffle, 1987.

Philippe Coulangeon, *Les musiciens de jazz en France*, Editions l'Harmattan, Collection Logiques Sociales, 1999.

Philippe Hucher, *Le jazz*, Editions Flammarion, Collection Dominos, 1996.

Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, Editions du Seuil, Collection Points Essais, 1998.

Pierre Merle, *Argot, verlan et tchatches*, Editions Milan, Collections Les essentiels Milan, 1997.

Pierre-Antoine Marti, *Rap 2 France, Les mots d'une rupture identitaire*, Editions L'Harmattan, 2006.

REVUES : Africulture, Culture hip-hop, Editions l'Harmattan, N°21, Octobre 1999.

Richard Hoggart, *La culture du pauvre*, Editions de Minuit, Collection Le sens commun, 1998.

Richard Seff, *La décadanse*, Editions Flammarion, 2004.

Richard Shusterman, *L'art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Editions Les éditions de minuit, Collection Le sens commun, 1991.

S.H. Fernando JR, *The new beats, Culture, musique et attitudes du hip-hop*, Editions Kargo, 2000.

Stéphane Beaud, Michel Pialoux, *Violences urbaines, violences sociales, Genèse des nouvelles classes dangereuses*, Editions Fayard, 2004.

Sylvia Faure et Marie-Carmen Garcia, *Culture hip-hop, jeunes des cités et politiques publiques*, Editions La Dispute, 2005.

Tim Jordan, *S'engager ! Les nouveaux militants activistes, agitateurs...*, Editions Autrement, collection frontière, 2003.

Ulf Poschardt, *Dj culture*, Editions Kargo, 2002.

Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Editions Allia, 2005.