

RAP ET BANLIEUE : CRÉPUSCULE D'UN MYTHE ?

Karim Hammou

Caisse nationale d'allocations familiales (CNAF) | « Informations sociales »

2015/4 n° 190 | pages 74 à 82

ISSN 0046-9459

Article disponible en ligne à l'adresse :

<http://www.cairn.info/revue-informations-sociales-2015-4-page-74.htm>

Pour citer cet article :

Karim Hammou, « Rap et banlieue : crépuscule d'un mythe ? », *Informations sociales* 2015/4 (n° 190), p. 74-82.

Distribution électronique Cairn.info pour Caisse nationale d'allocations familiales (CNAF).

© Caisse nationale d'allocations familiales (CNAF). Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Rap et banlieue : crépuscule d'un mythe ?

Karim Hammou – sociologue



Dès le début des années 1990, le rap français a été défini et consacré par différents lieux d'énonciation du discours – académique, médiatique, politique – comme l'expression par excellence de « banlieues » imaginées. Ces croyances qui se légitiment mutuellement ne sont pas confirmées par les recherches récentes consacrées à la place du rap dans l'industrie musicale, les politiques publiques et les pratiques culturelles et esthétiques.

*« À la seule lecture du titre, quiconque a la moindre culture historique aura répondu d'avance : "Mais bien sûr qu'ils y croyaient, à leurs mythes !" Nous avons simplement voulu faire en sorte que ce qui était évident de "ils" le soit aussi de nous et dégager les implications de cette vérité première » (Paul Veyne, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?*, 1983, p. 138).*

L'analyse académique du rap en France a été à la fois précoce (il existait à peine un premier album de rap français qu'un livre voyait déjà le jour) et longtemps focalisée sur un cadrage unique : le rap comme expression des banlieues. La force d'un tel cadrage contraste avec la faiblesse de ses appuis empiriques et méthodologiques : il n'existait pas de données statistiques sur les publics du rap avant 1997, et il n'en existe toujours pas aujourd'hui en ce qui concerne les producteurs de rap. Cette vision du rap comme expression des banlieues peut être qualifiée de *topos*, car elle ne repose donc pas sur le jeu habituel de l'administration de la preuve dans les sciences historiques. Les chercheurs en sciences sociales y croyaient-ils alors vraiment ? Y croient-ils toujours ? La présente contribution propose de revenir sur la force de ce cadrage à la lumière de la réflexion de l'historien Paul Veyne (1983) sur le rapport aux mythes dans la Grèce antique. Son travail nous éclaire parce que le lien entre rap et banlieue postulé par le monde académique dans les années 1990 n'est pas sans rappeler les mythes qu'examinaient avec perplexité les doctes de l'Antiquité, mais aussi grâce à l'analyse qu'il fait des modalités de croyance comme modes de possession de la vérité.

Genèse et postérité académique d'un lieu commun

George Lapassade et Philippe Rousselot, dans un essai fondateur, définissent le rap, français et états-unien, comme une « *nouvelle poésie orale* » (1990, p. 14). Leur ouvrage offre une généalogie crédible et documentée du rap et le présente comme une forme artistique. Mais il esquisse aussi les prémices d'une grille de lecture du rappeur en « *porte-parole des jeunes de banlieues populaires* » (*ibid.*, p. 90), que Michel Kokoreff approfondira en problématisant très explicitement le rap en France à l'intersection de problèmes publics aussi hétérogènes que les tags, les bandes, les banlieues, l'exclusion ou encore « *les déchirements et les ostracismes de nos sociétés urbaines* » (Kokoreff, 1991, p. 27).

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

Avant d'examiner d'où cette vulgate puise sa force, précisons les contours du *topos* du rap comme expression des banlieues. En résumé, ils se caractérisent par une double lecture du rap en termes de « message » et de « résistance ». L'idée de résistance est utilisée pour référer à un passé dans lequel on cherche la cause et la justification de cette « résistance-message ». L'idée de message renvoie à un futur plus ou moins proche et appelle une réflexion sur la portée et les effets moraux du rap. Pourtant, plusieurs questions ne sont pas examinées : en quoi réside la résistance du rap ? Quels sont ses modes de fonctionnement, ses lieux privilégiés, les arènes où cette résistance est éprouvée, dans les deux sens du terme (l'épreuve et l'émotion) ? Le constat d'une « résistance » ouvre immédiatement sur l'hypothèse du « message » : si le rap résiste, c'est parce qu'il parle. Toutefois l'idée qu'il y aurait là un « message » n'ouvre pas plus sur une analyse des techniques esthétiques ou rhétoriques propres à l'écriture et l'interprétation de raps, comme le notera justement Julien Barret (2008, p. 17).

Le rap comme pratique esthétique et professionnelle

Le mythe, nous dit P. Veyne, n'est « rien de plus que la connaissance par renseignement appliqué à des domaines du savoir qui, pour nous, relèvent de la

controverse, de l'expérimentation, etc. » (1983, p. 35). Si l'on opère la critique de cette connaissance par renseignement qu'est le mythe du rap comme expression des banlieues, que faire de ce *topos*? Le traitera-t-on comme « *de l'histoire altérée? De l'histoire agrandie? Une mythomanie collective? Une allégorie?* » (*ibid.*, p. 26) Comment (ne plus) y croire?

La première tâche accomplie par certains chercheurs fut de rendre possibles d'autres récits. Certains travaux défendent ainsi l'intérêt musicologique et esthétique du rap et de ses œuvres (Jacono, 1997; Béthune, 2004), sans engager toutefois un dialogue explicite avec les approches antérieures. Christian Béthune concède par exemple qu'« *indiscutablement, le rap constitue bien un "fait de société" (...). Pour le sociologue (...), l'expression a, en elle-même, moins d'intérêt que les conditions sociales susceptibles d'expliquer son émergence. La démarche esthétique inverse cette relation* » (Béthune, 2004, p. 23). Si soucieux de ne pas empiéter sur ce qu'ils considèrent comme le pré carré des sociologues, ces travaux s'attachant à la dimension esthétique du rap ne les en fragilisent pas moins. En particulier, la conception réaliste des paroles de rap cesse d'être une évidence académique, ce qui trouble la conception testimoniale du rap que suppose son usage pour comprendre « *les jeunes de banlieues* ». Et si cette conception réaliste peut être un parti-pris pour certains artistes, encore faudra-t-il, désormais, le montrer – et le traiter en conséquence comme un choix esthétique. Autrement dit, c'est un autre programme de vérité sur lequel Jean-Marie Jacono et C. Béthune s'appuient, dans lequel le rap devient une expression artistique passant par un travail formel.

La médiation esthétique n'est pas la seule à être prise au sérieux. Deux autres livres contribuent à restituer certains acteurs majeurs, qui n'avaient jusque-là qu'un rôle d'arrière-plan dans l'approche académique du rap : les acteurs des industries musicales et des politiques publiques. L'enquête de Morgan Jouvenet rend ainsi compte du rap comme d'un « *travail collectif (...) dans le cadre de l'industrie musicale* » (Jouvenet, 2006, p. 4). Il décrit les rappeurs en musiciens-entrepreneurs, jouant d'une multiactivité nécessaire à la stabilisation de leur carrière artistique dans une structure oligopolistique de production discographique. Examinant les professionnels du rap et ceux des musiques électroniques, il présente ces courants musicaux comme des esthétiques « *sociologistes* » : « *les projets sont explicitement situés dans un champ de forces sociales et leurs animateurs ont pour particularité de souligner avec insistance la "continuité du collectif"* » (*ibid.*, p. 80), contre la figure traditionnelle du créateur solitaire.

Loïc Lafargue de Grangeneuve décrit quant à lui la façon dont les politiques publiques se sont appuyées sur différentes pratiques du hip-hop (danses, graffiti, rap...) : le hip-hop évolue dans « *un marché de la subvention dont les dimensions sont (...) étroitement limitées* » (Lafargue de Grangeneuve, 2008, p. 62), à savoir le volet culturel de la politique de la ville, qui fragilise les prétentions des

associations à obtenir des subventions liées aux politiques culturelles classiques. L'auteur dégage une autre dynamique, qui voit l'hybridation entre culture hip-hop et codes de l'art savant. Enfin, il discute la territorialisation auxquelles ces politiques contribuent, notamment dans les centres-villes, où il voit un « *double processus de déterritorialisation et d'esthétisation* » (*ibid.*, p. 212).

Pourtant, dans les deux cas, les auteurs ne vont pas jusqu'à discuter frontalement la vulgate du rap comme expression des banlieues. Ils semblent hésiter, comme Pindare face aux mythes de son époque (Veyne, 1983, p. 39). À leur image, une majorité d'auteurs dans les années 2000 voit ses croyances sur le rap troublées par des programmes de vérité concurrents. La remise en cause du *topos* du rap comme expression des banlieues dans le monde académique appelle donc une réflexion sur le programme de vérité qui le soutient. Faute de quoi, pour paraphraser Veyne, même si nous apprenons comment s'est formée cette tradition première, nous n'y verrons jamais que la préhistoire de la tradition qui demeurera, elle, intacte.

Le travail d'Anthony Pecqueux permet d'engager une telle réflexion. Il appréhende le rap de façon nouvelle, en le définissant d'entrée de jeu comme chanson, c'est-à-dire comme la « *résolution d'une équation entre des paroles proférées selon une vectorialité cinétique et un support mélodique* » (Pecqueux, 2007, p. 18). Ainsi, un rap n'est plus un texte dont on pourrait isoler le contenu propositionnel : « *la parole de la chanson est infra-argumentative : c'est un tout qui ne peut être décomposé en arguments, et qu'on ne peut discuter pendant sa réalisation vive* » (*ibid.*, p. 36). On pourrait résumer cette démarche, qui délivre de nombreux résultats empiriques, comme l'occasion d'un usage inédit du genre rap dans le monde académique français : un usage d'amateur, auquel A. Pecqueux applique les opérations spécifiques à un travail scientifique.

Ce faisant, il livre par contraste des informations précieuses sur le programme de vérité qui dominait jusque-là l'appréhension académique du rap. Dans cette vulgate, le rap est l'indicateur permettant d'accéder à autre chose que lui-même : d'expliquer le langage des jeunes, et plus particulièrement le verlan (Calvet, 1994); de renseigner sur l'émergence hypothétique d'un mouvement social de la « *jeunesse urbaine* » (Boucher, 1998, p. 24; Bacqué et Sintomer, 2001); à accéder aux « *représentations de la société française parmi les jeunes des quartiers relégués* » (Mucchielli, 1999); à « *développer une approche géopolitique de la langue française* » (Loyer, 2006), etc.

“*Dans cette vulgate, le rap est l'indicateur permettant d'accéder à autre chose que lui-même : à expliquer le langage des jeunes, et plus particulièrement le verlan (...).*”

Le programme de vérité implicite à cette tradition accorde au rap une fonction d'outil d'exploration exotique. En d'autres termes, le « message » serait la prise par laquelle le chercheur, frappé par une interpellation, saisit le rap pour en faire

un usage instrumental. Car, pour ces auteurs, « *il semble acquis [que le rap] se situe au-delà de la seule pratique esthétique, musicale et culturelle pour s'inscrire dans le social, dans le politique* » (Souchard, 1996, p. 259). C'est cet au-delà qui retient leur attention. Le postulat de la « *résistance* », quant à lui, permettrait de maintenir le rap à distance. Car ces raps que les chercheurs mobilisent dans leurs travaux menacent à tout moment de transformer les scrutateurs de textes en auditeurs de chansons, voire en membres des publics du rap. Le postulat de la « *résistance* » permettrait d'éviter que l'interpellation n'engage l'auditeur savant dans la communauté des concernés, en posant une barrière infranchissable entre le sujet du discours scientifique et l'adresse chansonnière du rap.

La rupture avec ce regard exotisant conduit à changer de programme de vérité. Usera-t-on de paroles de rap pour comprendre le « *problèmes des banlieues* » si l'on considère qu'il est un genre musical qui n'a jamais été spécifique, dans sa production ou sa réception, à une hypothétique communauté politique de la « *banlieue* »? Situera-t-on le rap de façon unilatérale au sein d'une géopolitique des langues si l'on tire les conséquences de sa capacité à faire feu de tout bois linguistique à des fins esthétiques et perlocutoires? Y cherchera-t-on un programme politique si l'on entérine l'infra-argumentativité délibérée de ses paroles? En trivialisant ainsi le rap comme pratique artistique inscrite dans une économie marchande, on peut donner l'impression d'amoindrir l'objet. Mais ce que l'on perd en exotisme, on le gagne en intelligibilité, comme les travaux récents le montrent.

Ces programmes de vérité auxquels on croit

Quelque part au milieu des années 2000, des chercheurs ont cessé de reconnaître l'autorité du monde académique à relayer la vulgate du rap comme expression des banlieues. La tradition devenait suspecte, sinon caduque. Que s'est-il passé? Plutôt qu'une explication unique, il s'agit vraisemblablement d'un « *polygone de petites causes* » (Veyne, 1983, p. 45).

L'une de ces causes réside dans la pérennité du rap dans les industries musicales et dans l'augmentation continue de ses publics. Stéphanie Molinero offre en 2009 le premier panorama statistique des publics du rap. Au milieu des années 2000, ils sont composés pour deux tiers d'hommes et pour plus de moitié de moins de 25 ans tandis que le rap « *est apprécié par presque deux fois plus de Français* » qu'en 1997 (Molinero, 2009, p. 16). Du point de vue du niveau de diplôme et des professions exercées (par les amateurs ou leurs parents), c'est la diversité qui prévaut. L'ancrage du rap au sein des classes populaires est notamment difficile à affirmer de façon univoque car « *presque la moitié du public du rap [est] constitué d'étudiants dont on ignore l'origine sociale et le type d'études suivies* » (*ibid.*, p. 15). Loin de former le paysage que laissaient imaginer les travaux des années 1990, les enfants de cadres, professions libérales et des professions intellectuelles supérieures apparaissaient en 1997 aussi souvent amateurs de rap que les enfants d'ouvriers (et plus souvent que les enfants de toute autre catégorie socioprofessionnelle).

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

Cette évolution autorise de vrais débats étayés empiriquement. Le dialogue entre des programmes de vérité différents conduit notamment à une révision du rapport du rap à la raison graphique. Présenté au début des années 1990 comme une poésie orale, le rap s'appuie néanmoins sur l'écrit. Sami Zegnani met notamment en évidence le rôle de ce travail d'écriture dans l'élaboration d'une identité réflexive et montre la façon dont le rap peut contribuer à cultiver « *un rapport lettré à la langue* » soutenant « *un point de vue destiné à être discuté dans une sphère publique* » (Zegnani, 2004, p. 83). D'autres auteurs proposent une conception moins clivée entre oralité et écriture. Christophe Rubin (2002) propose d'analyser le rap comme une « *écriture de la voix* », tandis qu'Anthony Pecqueux défend l'idée que le rap constitue « *l'effort le plus poussé pour se rapprocher dans le cadre de la chanson (...) du langage parlé* » (Pecqueux, 2007, p. 42).

Un autre facteur fragilise le *topos* du rap comme expression des banlieues : la diversité des productions musicales relevant du genre, la succession de générations d'artistes et les clivages au sein des publics qui rendent toute analyse monolithique du genre de plus en plus vulnérable à la critique. Ainsi, tandis que Denis-Constant Martin s'attache à l'album *Dans ma bulle* de Diam's et montre son « *éclectisme assumé qui repose sur un mélange des genres* » (Martin, 2010, p. 62), Cyril Vettorato examine des *battles* de rap apparus au début des années 2010 dans lesquels se déploient des joutes verbales sur fond d'un « *imaginaire pornographique* » (Vettorato, 2012, §2). De la star de variété aux compétiteurs de *battle*, les mondes du rap en France apparaissent plus hétérogènes que jamais.

“ De la star de variété aux compétiteurs de *battle*, les mondes du rap en France apparaissent plus hétérogènes que jamais. ”

Cette hétérogénéité n'est pas nouvelle. En proposant une histoire sociologique du genre rap en France, je montre par exemple l'existence d'appropriations précoces (et éphémères) de l'interprétation rappée parmi les professionnels de l'industrie des variétés, de 1982 à 1984, avant qu'un milieu musical hip-hop se développe dans la deuxième moitié des années 1980 (Hammou, 2012). Je reviens

également sur l'impact de la définition médiatique du rap comme expression des banlieues, en 1990-1991, dans la recomposition de la conception que les rappeurs eux-mêmes se font de leur pratique dans les années 1990 (*ibid.*, p. 131). Cette analyse prolonge celles de Virginie Milliot qui, à partir d'une enquête ethnologique dans le milieu des bandes lyonnaises au début des années 1990, décrivait l'appropriation, par la jeunesse populaire racisée lyonnaise, des pratiques hip-hop venant « *renouveler la troupe des personnages publics qui leur sont accessibles* » (Milliot, 1997, p. 17). La médiatisation et la mise en politiques du rap initient ainsi une « *ronde performative* » (Milliot, 2008, p. 167) ou un « *effet de boucle* » (Hammou, 2012, p. 13) dans la dynamique desquels le rap en France est pris aujourd'hui encore.

Existe-t-il un lien entre rap et banlieue ? Cette contribution est déjà l'amorce d'une réponse positive. Ce lien existe, *a minima*, dans « *les palais de l'imagination* » (Veyne, 1983, p. 130) académique qui, pendant une quinzaine d'années au moins, ont tendu à faire du rap un outil pour explorer « ces quartiers dont on parle ». Ces palais de l'imagination font écho à ceux édifiés par les médias généralistes diffusant largement, au début des années 1990, le rap, ainsi qu'à ceux d'une imagination politique qui a abondamment utilisé le hip-hop comme outil d'encadrement de la jeunesse des quartiers populaires. Le lien entre rap et banlieue, en outre, est thématiqué et travaillé par des artistes eux-mêmes, entraînés dans une « *ronde performative* », par des industries culturelles qui exploitent commercialement cet imaginaire, et par des publics dont les horizons d'attente sont structurés par l'assignation médiatique du rap aux banlieues et l'esthétique sociologiste du genre. Tous ces processus mobilisent la notion de banlieue comme un lieu imaginaire dans une géographie morale « *territorialisant des peurs sociales* » (Fourcault, 2000).

N'y a-t-il donc qu'imagination dans toute cette histoire ? Non, répond Paul Veyne. Il y a aussi la matérialité du monde. Mais « *distincts en eux-mêmes, matter of facts et interprétation sont toujours liés pour nous, à la manière de ces référendums où de Gaulle demandait aux votants une seule réponse pour deux questions distinctes.* » (1983, p. 117) Ce sont donc de nouvelles interprétations qui permettent de documenter empiriquement comment, dans des quartiers populaires précis, des acteurs se sont saisis des pratiques du hip-hop à des fins variées, par exemple pour structurer un pôle normatif parmi d'autres au sein d'une jeunesse populaire hétérogène (Mohammed, 2011, p. 237). En attendant que d'autres travaux éclairent les usages du hip-hop et de ses musiques dans les milieux sociaux privilégiés.

Les chercheurs en sciences sociales croient-ils toujours que le rap est l'expression des banlieues ? En tant que membres compétents d'une société qui, par des moyens artistiques, académiques, marchands, politiques et judiciaires n'a cessé

d'alimenter cette croyance, ils ne peuvent pas ne pas y croire. Le scepticisme lui-même, dans son agacement, se débat avec des présupposés qu'il doit à cette croyance. On ne résoudra pas cette problématique mais peut-être l'oubliera-t-on un jour, comme fut oubliée la croyance antique qu'il y a un noyau authentique au cœur de chaque mythe grec. En attendant, il n'y a guère d'autre voie que de traiter le rap comme une pratique ordinaire et de faire jouer les uns contre les autres ces différents programmes de vérité plutôt que de les laisser pudiquement coexister comme nous y incite « *notre façon d'être la plus habituelle* » (Veyne, 1983, p. 96).

Bibliographie

- Bacqué M.-H. et Sintomer Y., 2001, « **Affiliations et désaffiliations en banlieue. Réflexions à partir des exemples de Saint-Denis et d'Aubervilliers** », *Revue française de sociologie*, vol. 42, n° 2, p. 217-249.
- Barret J., 2008, *Le rap ou l'artisanat de la rime*, Paris, L'Harmattan.
- Bazin H., 1995, *La culture hip-hop*, Paris, éd. Desclée de Brouwer.
- Béthune C., 2004, *Pour une esthétique du rap*, Paris, Klincksieck.
- Boucher M., 1998, *Rap. Expressions des lascars*, Paris, L'Harmattan.
- Calvet L.-J., 1994, *Les voix d'une ville. Introduction à la sociolinguistique urbaine*, Paris, Payot.
- Fourcault A., 2000, « **Pour en finir avec la banlieue** », *Géocarrefour*, vol. 75, n° 2, p. 101-105.
- Hammou K., 2012, *Une histoire du rap en France*, Paris, La Découverte.
- Jacono J.-M., 1998, « **L'analyse des musiques populaires modernes : chanson, rock, rap** », *Musurgia*, vol. V, n° 2, p. 65-75.
- Jouvenet M., 2006, *Rap, techno, électro... Le musicien entre travail artistique et critique sociale*, Paris, éditions de la Maison des sciences de l'Homme.
- Kokoreff M., 1991, « **Tags et zoulous. Une nouvelle violence urbaine** », *Esprit*, n° 2, p. 23-36.
- Lafargue de Grangeneuve L., 2008, *Politique du hip-hop. Action publique et cultures urbaines*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail.
- Lapassade G. et Rousselot P., 1990, *La Rap ou la fureur de dire*, Paris, éd. Loris Talmart.
- Loyer B., 2006, « **Langue et nation en France** », *Hérodote*, n° 126, en ligne : http://www.herodote.org/article.php?id_article=293
- Martin D.-C., 2010, *Quand le rap sort de sa bulle*, Paris, Seteun/Irma.
- Milliot V., 1997, « **Ethnographie d'une "mauvaise vague". Une question de regard** », in Métral J., *Les aléas du lien social. Constructions identitaires et culturelles dans la ville*, Paris, ministère de la Culture et de la Communication/La Documentation française, p. 15-29; 2008, « **La résistance du défi** », in Gonseth M.-O., Laville Y. et Mayor G., *La marque jeune*, Neuchâtel, musée d'ethnographie, p. 166-173.

- Mohammed M., 2011, *La formation des bandes*, Paris, Presses universitaires de France (Puf).
- Molinero S., 2009, *Les publics du rap. Enquête sociologique*, Paris, L'Harmattan.
- Mucchielli L., 1999, « **Le rap et l'image de la société française chez les "jeunes des cités"** », *Questions pénales*, XI-3, p. 1-4.
- Pecqueux A., 2007, *Voix du rap. Essai de sociologie de l'action musicale*, Paris, L'Harmattan.
- Rubin C., 2002, « **Le texte de rap : une écriture de la voix** », *Actes du 22^e colloque d'Albi « Langages et Significations : l'oralité dans l'écrit... et réciproquement... »*, Toulouse, Colloque d'Albi Langages et signification/Centre pluridisciplinaire de sémiolinguistique textuelle (Cals/CPST), p. 267-276.
- Sberna B., 2001, *Une sociologie du rap à Marseille : identité marginale et immigrée*, Paris, L'Harmattan.
- Souchard M., 1996, « **La différence rap** », in Darré A., *Musique et politique. Les répertoires de l'identité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 257-265.
- Vettorato C., 2012, « **"Ça va être un viol" : Formes et fonctions de l'obscénité langagière dans les joutes verbales de rap** », *Cahiers de littérature orale*, n° 71, en ligne : <http://clo.revues.org/1492>
- Veyne P., 1983, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes?* Paris, Seuil.
- Zegnani S., 2004, « **Le rap comme activité scripturale : l'émergence d'un groupe illégitime de lettrés** », *Langage & Société*, n° 110, p. 65-84.