



**HAL**  
open science

# Sonorités du hip-hop. Logiques globales et hexagonales. Introduction

Gérôme Guibert, Emmanuel Parent

► **To cite this version:**

Gérôme Guibert, Emmanuel Parent. Sonorités du hip-hop. Logiques globales et hexagonales. Introduction. Volume! La revue des musiques populaires, 2004, 3 (2), pp.5-15. 10.4000/volume.1864 . hal-03891041

**HAL Id: hal-03891041**

**<https://hal.science/hal-03891041>**

Submitted on 12 Dec 2022

**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.

**VOLUME!**

## **Volume !**

La revue des musiques populaires

**3 : 2 | 2004**

**Sonorités Hip-Hop**

---

*Introduction*

## **Sonorités du hip-hop. Logiques globales et hexagonales**

Introduction

*Hip-Hop Sounds. Global & French Logics*

**Gérôme Guibert et Emmanuel Parent**

---



### **Édition électronique**

URL : <https://journals.openedition.org/volume/1864>

DOI : [10.4000/volume.1864](https://doi.org/10.4000/volume.1864)

ISSN : 1950-568X

### **Éditeur**

Association Mélanie Seteun

### **Édition imprimée**

Date de publication : 15 octobre 2004

Pagination : 5-15

ISBN : 1634-5495

ISSN : 1634-5495

### **Référence électronique**

Gérôme Guibert et Emmanuel Parent, « Sonorités du hip-hop. Logiques globales et hexagonales », *Volume !* [En ligne], 3 : 2 | 2004, mis en ligne le 15 octobre 2006, consulté le 31 mai 2022. URL : <http://journals.openedition.org/volume/1864> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.1864>

---

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

# Présentation

## Sonorités du hip-hop

Logiques globales et hexagonales

par

Gérôme GUIBERT et Emmanuel PARENT

**Après** les tags, les graffs, les *block parties*, la breakdance et le smurf ainsi que l'affirmation du DJ (Dee-Jay) et du MC (Master of Ceremony) au cœur des sound systems, la culture hip-hop s'est cristallisée aux États-Unis au tournant des années 1980, d'abord comme nouveau moyen d'expression de la communauté noire.

Musicalement, le hip-hop se structure autour de deux composantes originales. D'abord le rap, technique vocale des MCs, qui se propage sur le funk des radios et des clubs et qui se fait entendre sur les premiers *hit-singles* du style <sup>1</sup>. Ensuite, la citation musicale, la boucle réalisée sur les platines des DJs puis — suivant le tournant électronique en musique du début des années 1980 qui voit le synthétiseur, la boîte à rythme et la technique MIDI se généraliser au détriment des instruments électriques — par le sampleur <sup>2</sup>. Cette nouvelle période donne notamment naissance à l'électro-funk <sup>3</sup>, avant que le ralentissement généralisé du tempo dans la musique hip-hop *new-school* du tournant des années 1990 ne voit le producteur devenir en tant que musicien-technicien le référent musical du hip-hop (Guibert, 2004) ; dans ce nouveau contexte où le sampleur est roi, la platine (élément sonore historique du hip-hop) se « surajoute » soit comme source supplémentaire de citations musicales, soit pour le scratch, technique originale qui permet de réintroduire virtuosité et dextérité du geste dans ce style.

Considéré dans un premier temps comme un épiphénomène ou comme une mode éphémère, le hip-hop, dont les compositions sont de plus en plus nombreuses au sein des classements de vente *black music*<sup>4</sup>   mesure que les années 1980 se déroulent, est bientôt appréhendé comme le moyen d'expression contemporain de la communauté « africaine-américaine »<sup>5</sup> puis dans le monde, comme celui de minorités culturelles.

Les recherches sur la culture hip-hop, ses manifestations, ses constituantes, se développent autour de points de vue divers, parfois antagonistes. Ainsi, T. Rose (1994) souligne son ancrage dans le contexte américain de luttes réelles et symboliques entre Blancs et Noirs. P. Gilroy (1993) le réintroduit dans l'histoire singulière d'une culture africaine-américaine qui débute avec le commerce triangulaire et l'esclavage. D. Toop (1984, 1991) pointe quant à lui les aspects originaux de cette nouvelle expression musicale tandis que R. Shusterman (1991) cherche, dans une perspective pragmatiste, à mettre en évidence la pertinence artistique de ses textes et modes opératoires musicaux. Dans le même temps, l'aspect industriel et commercial du rap n'est pas passé sous silence (Potter, 1995).

- 
1. « Rapper's Delight » de Sugarhill Gang (Sugarhill records) sorti en 1979, est aussi un succès en France. Il entre en 1980 dans les cinquante meilleures ventes de 45 tours (source SNEP). Utilisant la musique du « Good Times » du groupe disco/Funk Chic, il est considéré comme un morceau de Funk et intègre le réseau des discothèques.
  2. D'ailleurs, pour Neil Rodgers et Bernard Edwards du groupe Chic : « C'est une des raisons pour lesquelles nous nous sommes séparés en 1983. La technologie a remplacé les instruments et les musiciens comme nous sont devenus obsolètes. [...] nous jouons notre musique *live*. Pas d'ordinateurs, pas de séquenceurs. [...] Nous avons notre truc, nous le faisons au mieux. », KMETYK Tanis, « Boîte à freak (interview Chic) », *Les Inrockuptibles*, n  35, avril-mai 1992, p. 88.
  3. Le premier succès de ce nouveau style est le « Planet Rock » de Africa Bambaataa (1982), entièrement synthétique, qui contient une citation explicite au morceau « Trans Europe Express » de Kraftwek, groupe précurseur allemand issu de la scène *Krautrock* de la première moitié des années 1970 qui est un des premiers à n'utiliser que des instruments électroniques et qui influencera également les premiers disques de new-wave et de house-music.
  4. Dès les années 1920, le Billboard — publication qui répertorie les ventes de disques aux  tats-Unis — dispose d'un classement spécifique aux musiques destinées à la communauté noire (« africaine-américaine »), suivant en cela les « series » proposées par les maisons de disques. Au cours du xx  siècle, ce classement prend plusieurs noms. Ainsi, aux termes *Colored* et *Race records* des années 1920 succèdent le terme *R&B*   compter de 1949, puis *Soul* et *Black music* au début des années 1980.
  5. Comme le rappelle K. Stapleton (1998 : 222) : « Rap veteran Chuck D of Public Enemy has been widely quoted as calling rap music the "Black man's CNN". »

## « What do you think about hip-hop ? » Écrits français

Si les débats entre auteurs anglo-saxons sont alors féconds, les recherches françaises, qui prennent forme dans la seconde partie des années 1990, sont ignorées en dehors du monde francophone parce que non traduites. Un phénomène structurel typique de la recherche en sciences sociales des trente dernières années où l'Anglais est devenu la langue de l'échange international mais où les universitaires français, réticents et critiques, perpétuent à débattre en Français dans une sorte de conceptualisation parallèle. Ce manque de confrontation, cette problématique du « franchissement de l'Atlantique », est plusieurs fois mise en évidence dans ce numéro, tant en ce qui concerne le hip-hop que les discussions qu'il a pu générer. Il est à cet égard intéressant d'observer que — tout comme la recherche française ne discute réellement que des ouvrages traduits dans notre langue — les anglophones n'utilisent les travaux français qu'à travers le prisme fortement réduit des quelques articles des chercheurs de notre pays disponibles dans leur langue, élaborant la plupart du temps leur propre analyse du hip-hop hexagonal.

Jusqu'à la publication en 2002 de *Black, Blanc, Beur. Rap Music and Hip-hop Culture in the Francophone World*, l'état des recherches françaises n'était vu, dans le monde non francophone des études sur les *popular music*, qu'à travers des anglophones exerçant leurs études en France (Huq, 2001) ou des Français exilés enseignant les *French Studies* (Prévos, 1996 ; Lebrun, 2003) auxquels s'ajoutaient quelques passeurs comme les Québécois bilingues (Chamberland, 2002).

En tous les cas, le hip-hop hexagonal paraissait intéressant parce que particulièrement développé : dès le milieu des années 1980, ses premières structurations apparaissaient déjà. En effet, après la première tournée hip-hop montée *via* les réseaux d'*Actuel* et dont les connexions devaient aboutir au show télévisuel présenté par Sydney sur TF1 (« H.i.p-h.o.p », 1984) et aux émissions sur Radio Nova — dont celle de Dee Nasty (Guibert, 2004 : 277) —, la culture hip-hop s'était implantée en France par la danse, puis le tag et le graff et, enfin, par les premiers disques de rap<sup>6</sup>. Le succès commercial de ces enregistrements ira alors grandissant jusqu'à la fin des années 1990 (avant une chute des ventes du créneau musical à compter de 2000). Les ventes d'album des artistes français allaient bientôt dépasser celles des américains à partir du milieu des années 1990.

---

6. On peut citer la compilation *Rapattitude* (Label Noire/Virgin, 1989) qui intègre des morceaux de NTM, Assassin ou Dee Nasty. D'autre part, pour une histoire du rap français, on pourra consulter Bocquet & Pierre-Adolphe, 1997.

Si l'on excepte l'article de Bachmann & Basier sur le smurf (1985), les premières études universitaires sur le hip-hop effectuées dans notre pays proviennent des écrits de Georges Lapassade, ethnologue africaniste ayant travaillé sur la transe au cours des années 1970. Il faut d'ailleurs noter qu'il joua lui-même un rôle dans le développement du hip-hop en accueillant des activistes du mouvement dans son université (Paris VIII), notamment sur la radio libre Fmr ou lors d'ateliers et de festivals qu'il organisa sur le campus (en compagnie de Mc Solaar et des membres de NTM notamment).

Dans *Le Rap ou la Fureur de dire* (1990), Lapassade et Rousselot montraient le type d'incompréhension que peuvent véhiculer les messages communautaires promulgués par les acteurs du hip-hop, sur le fond comme sur la forme. Expliquant le sens des « dirty dozens » provocateurs, forme du combat textuel trouvant ses fondements dans l'oralité de la culture afro-américaine, les auteurs mettaient en évidence le rejet et la dénonciation par la presse « de droite » mais aussi par celle de « gauche » (et même celle des mouvements anti-racistes) du groupe Public Enemy lors de sa venue en France en avril 1990 : leurs textes paraissaient alors ambigus, afro-centristes et violents. Pour qu'il s'implante durablement sur le sol français, pour que ses sonorités rugueuses soient réappropriées et partagées, le rap et sa réception devaient suivre un certain cheminement.

### Spécificité du rap français

L'une des premières questions abordées par les études sur le hip-hop fût donc celle du rôle et de l'importance de la communauté noire dans cette culture. Aux États-Unis, l'enjeu était alors d'envisager dans quelle mesure le hip-hop relevait le flambeau de l'art afro-américain dont la visibilité s'était quelque peu ternie depuis la fin du *Black Arts Movement* dans les années 1960. Il s'agissait pour certains tenants des *black studies* de le détacher de l'emprise de l'industrie de la culture pour affirmer l'irréductibilité de son essence noire. En somme, plutôt que de partir de réflexions sur la musique, nombre de travaux préféraient relever en priorité les signes d'une expression collective susceptible de redonner un souffle au mouvement nationaliste africain-américain : le hip-hop pouvait devenir le terreau idéal d'où pourrait naître « une praxis collective nationaliste ». Telle est par exemple la lecture de Errol A. Henderson, qui décrit en des termes bien plus politiques qu'esthétiques dans le *Journal of Black Studies* le principal apport de la figure désormais mythique d'Afrika Bambaataa :

The most obvious commonality within the emergent hip-hop community was the fact that it was exclusively Black. Any commonality that emerged would have to emerge within that context. The result was a reaffirmation of the basic aspects of Black cultural nationalism framed in the context and aspirations of a young gifted and Black core of hip-hop talent. This was the Zulu nation. [...] With the coming of Bambaataa, the mind of hip-hop was turned to Black nationalism, positive creativity, vision, and healing. (Henderson, 1996)

Dès lors, le débat s'en trouvait singulièrement restreint. Mais avec la diffusion du hip-hop dans diverses contrées du globe dans les années 1980 d'une part, et l'ouverture pluridisciplinaire des recherches pendant la décennie suivante d'autre part, on se préparait à assister à un élargissement salutaire des problématiques.

Car s'il est évident que cette *subculture* s'enracine dans une tradition musicale « séculaire, ancienne et insulaire » (Akhenaton, 1995), il apparaît non moins clairement qu'elle peut être à l'origine de productions locales nouvelles et singulières. Ainsi, lorsque MC Solaar fait irruption sur la scène médiatique française avec « Bouge de là » en 1991, il fascine autant le public jeune sensible à la musique d'Outre-Atlantique qu'une certaine perception plus classique ravie par un texte ciselé pouvant faire référence au patrimoine hexagonal de la chanson à texte. Ancrage américain *vs* auto-nomisations locales ? C'est à l'éclaircissement de ce paradoxe que s'attelle notamment le dossier qui ouvre ce numéro.

Christian Béthune s'emploie ainsi dans une note de recherche à « poser les linéaments » d'un modèle théorique expliquant l'appropriation sur le sol français d'un particularisme esthétique. Pour lui, les similitudes sociologiques et culturelles — « une simple différence de terroir » — de l'*inner city* et de nos banlieues expliquent sans doute le sentiment « d'authenticité » qui anime les rappers français quand ils reprennent à leur compte les thèmes classiques du rap américain. De la revendication (« Say it loud ! ») de racines africaines — réelles pour les uns ou fantasmées pour les autres — à la haine sociale symboliquement détournée dans des *lyrics*, le rap s'offre comme un domaine fécond d'expression pour les classes culturellement marginalisées des deux côtés de l'Atlantique.

Christophe Rubin s'interroge aussi sur ce curieux diffusionnisme de l'esthétique afro-américaine. Car avant de conclure à la similitude des cultures hip-hop, ne pourrait-on pas d'abord envisager le rap comme « un genre particulier de la catégorie plus générale de chanson » (Pecqueux, 2003) ? Sans éluder les connections qui peuvent exister entre le rap et l'univers de la chanson réaliste, il souligne la singularité du *flow* qui, notamment grâce à ses moyens prosodiques, tient à une dis-

tance respectueuse le patrimoine de la chanson. Depuis une autre perspective, Jean-Marie Jacono s'intéresse à l'articulation texte-musique à l'œuvre dans le hip-hop et discute également de l'importance du rythme dans l'analyse musicale. L'interaction forme-fond qu'il discerne dans le « Mia » — cette chanson nostalgique des années 1980 — lui permet de reconsidérer ce tube d'apparence anecdotique qui a su puiser dans différentes ressources d'ordre musical (accentuation, échantillonnage, virtuosité du DJ, etc.) pour servir son discours et le rendre plus subtil.

C'est aussi au texte que s'intéresse l'article d'Anthony Pecqueux. Mais il quitte les considérations esthétiques pour s'intéresser à la « politique incarnée du rap ». Il choisit de revisiter ce qu'il estime être le lieu commun de l'explication de la violence du rap comme purgation symbolique des passions du ghetto. Ce faisant, il se penche sur le concept de *katharsis* en tentant de le détacher de la « connotation psychologisante » qu'il possède aujourd'hui dans le langage commun. Il semblerait que la « haine » qui ressort des paroles de nombreux rap français ne fonctionne pas tant comme exutoire mais plutôt comme une mise en scène de la violence. Cette «  laboration du désordre fondateur » ne cherche pas tant à se débarrasser du sentiment de haine qu'à l'aménager en vue du projet politique du « vivre ensemble ».

Ainsi, la logique et les contours d'un rap hexagonal se dessinent peu à peu au cours de ces différents articles.

## Disciplines du hip-hop

Excepté le livre de Rousselot et Lapassade, les premières recherches portant sur le hip-hop en France furent réalisées sur cette culture considérée dans son ensemble. Les modes de vie des milieux populaires des citées et de la deuxième génération de l'immigration africaine et nord-africaine sous le contexte du gouvernement socialiste furent les premiers angles d'entrée utilisés. On doit citer de ce point de vue le livre de Hugues Bazin (1995). S'inscrivant dans une perspective de sociologie de l'action, ce dernier construit la première analyse globale sur le mouvement en France. On doit également mentionner la thèse de Virginie Milliot (1997) qui, à partir du terrain lyonnais, adopte une lecture ethnologique et interactionniste du phénomène.

La fin des années 1990 voit les recherches sur le hip-hop se spécialiser sur ses différentes disciplines, et dans le même temps, s'ouvrir à des lectures théoriques plus larges et plus nombreuses.

Ainsi, les recherches sur le graff — ouvertes dans une perspective historique et sociologique par le livre précurseur d'Alain Vulbeau (1990) auxquels succéderont de nombreux articles — sont notamment reprises par la lecture philosophique qu'en fait Alain Milon (1999). Les recherches sur la danse suivent l'institutionnalisation de cette discipline (Shapiro & Bureau, 2002) par les équipements culturels subventionnés, le phénomène étant en grande partie spécifique à la France. Après des questionnements sur l'articulation entre autonomie et hétéronomie (Fabiani, 1998), ceci amène à des enquêtes qui questionnent le rôle et les effets des politiques publiques (Lafargue de Grangeneuve, 2002) ou sur les évolutions de ces disciplines en dehors du hip-hop. À cet égard, le graff a pu être rapproché par exemple d'une appropriation nouvelle de la ville liée au skate-board (Touché & Fize, 1992).

Au tournant du siècle, des revues proposant un panorama des réflexions sur le hip-hop (*Cultures en mouvement*, 1999, *Mouvements*, 2000, *Art Press*, 2000) s'ouvrent aux réflexions esthétiques, à l'histoire de l'art, à la sémiologie, à la littérature. Elles élargissent alors le travail à l'ensemble des sciences humaines et notamment aux arguments de C. Béthune, É. Gonzalez et C. Rubin, qui proposent de nombreuses contributions aux débats offrant une lecture alternative à la sociologie (*cf. infra*).

La musique (rap, sampling, DJing), discipline la plus pratiquée, reste davantage étudiée que les autres, générant un grand nombre d'écrits depuis les articles de J.-M. Jacono (1996), J.-M. Desverité et A.-M. Green (1997) et surtout la riche enquête de M. Boucher (1998) sur le rap français. Il faut dire que la multiplication des écrits sur le rap (qui se vérifie aussi par les nombreux mémoires de maîtrise disponibles) est contemporaine de son succès médiatique, aujourd'hui remis en cause comme le montrent les chiffres de vente. Comme le soulignait Pierre Mayol (1999) dans un compte rendu de l'ouvrage de M. Boucher, l'intérêt théorique pour la culture hip-hop ne doit pas éluder la question de son rapport au secteur marchand, dans les faits comme dans les représentations (*cf. Guibert*, 2000).

Ces récentes questions — nombreuses et interdépendantes — qui concernent les musiques du hip-hop sont abordées dans le second thème de ce numéro. Alexandra Besnard, qui effectue ses recherches sous la direction de Bruno Lefebvre, professeur de sociologie et anthropologue des techniques, aborde la question du Djing dans le hip-hop, soulevant le problème du rapport entre technique et esthétique (*cf. également Frith*, 1986). Analysant le fonctionnement du *kit* platines/table de mixage comme outil de création, elle montre comment cet équipement constitue un médiateur

entre le matériau sonore et le support de diffusion. Surgit alors un espace de liberté laissé entre la logique de produit et la logique d'outil que le DJ exploite pour donner à son matériel le statut « d'instrument de musique », source d'hybridation de textures sonores. Elle analyse également le battle comme « arène des habilités techniques » qui se transforme — reprenant ainsi un geste ancestral de la culture afro-américaine — en un lieu de formation nécessaire au DJ. Une telle étude montre l'importance des travaux encore à venir sur le DJ et son matériel alors que les écrits sur le domaine commencent à peine à voir le jour (Poschardt, 2002 ; Gallet, 2000).

Isabelle Kauffmann, doctorante en sociologie, s'interroge sur l'étroitesse des relations existant entre musiques et danses dans la culture hip-hop. Avec le passage de la soirée au battle puis au théâtre, le rôle de la musique qui sert le danseur a évolué. Les *crews* sont devenus des compagnies : de la rencontre avec les institutions culturelles sont nés de nouveaux repères, tant organisationnels qu'esthétiques. Les activités de création se retrouvent concentrées entre les mains du chorégraphe qui est en général le nouveau maître de la composition musicale. Une « rationalisation » du spectacle s'opère ainsi, restreignant la place de l'improvisation qui était, dans d'autres contextes, visible dans l'interaction entre DJ et danseur. Il est à cet égard éclairant de constater que, contrairement aux danseurs qui cherchent à se professionnaliser par le biais du secteur culturel subventionné, quasiment aucun DJ n'a opéré de migration vers l'institution. Nonobstant cette tendance, I. Kauffmann met toutefois en évidence qu'un milieu underground de soirée perdure et offre un espace aux nouvelles danses qui tiennent compte des évolutions musicales au sein du hip-hop, entre respect de l'histoire et affirmation des nouvelles générations.

Les deux textes suivants abordent le rapport de la musique aux images. Si les premières recherches sur le cinéma hip-hop questionnaient là encore son rapport à un cinéma africain-américain (Watkins, 1998 ; Lestocart, 2000), Éric Gonzalez, maître de conférences à l'université de Rennes II, élargit cette problématique en soulignant comment les contextes convoqués par l'esthétique du sampling à l'œuvre dans la bande-son du RZA entrent en résonance avec les références intertextuelles du film de Jim Jarmusch — *Ghost Dog–The Way of the Samurai*. On voit à l'œuvre un dispositif qui contribue à l'élaboration d'une manière spécifique de faire du cinéma. Les images du gangster, du film noir et les représentations des valeurs du Samurai sont ainsi abordées et de nombreux parallèles entre construction du hip-hop sur disque et au cinéma peuvent être réalisés.

Si elle utilise aussi des outils d'analyse sémiotique, la contribution de G. Sibilla sur les clips de Eminem est tout autre, empruntant plutôt les conceptualisations de la théorie critique adornienne, telle qu'elle est peut être appliquée à l'industrie culturelle. Définissant ce qu'il baptise « pop music » (qu'on pourrait traduire par « musique commerciale ») qu'il différencie du terme plus général de *popular music*, il cherche à montrer comment, à l'aire du clip des chaînes thématiques, ce qui fait le succès économique d'une chanson n'est pas à chercher dans la musique mais ailleurs, dans des critères non musicaux.

À partir d'un ancrage local qui souligne ses particularités culturelles et esthétiques ainsi que ses spécialisations disciplinaires, ce numéro discute donc également des tensions et des forces centrifuges dont le hip-hop est l'objet : une « logique globale » abordée aussi bien du point de vue des industries médiatiques que des logiques institutionnelles.

### Diffusion internationale du hip-hop

Pour finir, les trois comptes-rendus de lecture qui concluent ces débats offrent un regard croisé depuis les deux côtés de l'Atlantique. En effet, un universitaire anglo-saxon discute de manière volontiers polémique d'un ouvrage — *Black, Blanc, Beur* — destiné à présenter au public anglophone la diversité du rap francophone. L'étrangeté que provoque parfois Outre-Atlantique les traits du hip-hop de langue française se lit dans les propos de Tony Mitchell — l'auteur de cette recension. L'altérité s'exprime bien sûr de manière structurelle dans le rap francophone, du fait de son ancrage dans des problématiques locales, mais également dans l'ethno-théorie produite depuis bientôt quinze ans dans le « second royaume du hip-hop ». En réponse, nous proposons une recension de son propre livre — *Global Noise* — dont les catégories volontiers communautaristes ne manqueront pas d'étonner, voire de heurter ceux qui parmi nous sont peu familiers des *cultural studies*. Enfin, une note de lecture de l'ouvrage collectif dirigé par Alain Vulbeau et Manuel Boucher invite à découvrir un *opus* qui rompt avec certains clichés sur le rap français et traque au cœur du territoire hexagonal quelques manifestations de ce « mode de sentir et de penser volatil » (cf. Pierrepont, 2002) dont les multiples sonorités n'en finissent pas de nous interroger : la culture hip-hop.

## Références bibliographiques

ART PRESS (2000), hors-série *Territoire du hip-hop*, décembre.

BACHMANN Christian & BASIER Luc (1985), « Junior s'entraîne très fort ou le smurf comme mobilisation symbolique », *Langage et Société*, n  34, décembre, p. 58-68.

BAZIN Hugues (1995), *La Culture hip-hop*, Paris, Desclée de Brouwer.

BÉTHUNE Christian (2003), *Le Rap, une esthétique hors la loi* [1999], Paris, Autrement, coll. « Mutations ».

BÉTHUNE Christian (2004), *Pour une esthétique du rap*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions ».

BOCQUET José-Louis & PIERRE-ADOLPHE Philippe (1997), *Rap ta France*, Paris, Flammarion.

BOUCHER Manuel (1998), *Rap, expression des lascars*, Paris, Union Peuple et Culture et l'Harmattan.

CHAMBERLAND Roger (2002), « Le gansta rap : une œuvre noire ? », Pessin Alain, Vanbremeersch Marie-Caroline (dir.), *Les  uvres noires de l'art et de la littérature*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 129-150.

CULTURES EN MOUVEMENT (1999), dossier « Hip-hop, techno. Rythmes de passage ? », n  21, octobre.

DESVERIT  Jean-Raphaël & GREEN Anne-Marie (1997), « Le rap comme pratique et moteur d'une trajectoire sociale », Green Anne-Marie (dir.), *Des jeunes et des musiques. Rock, rap, techno...*, Paris, L'Harmattan.

DURAND Alain-Philippe (ed.) *Black, Blanc, Beur: Rap Music and Hip-Hop Culture in the Francophone World*, Lanham, Maryland and Oxford, The Scarecrow Press.

FABIANI Jean-Louis (1998), « Intervention aux rencontres de La Villette », Document non publié.

FERNANDO Jr S. H. (2000), *The New Beats. Culture, musique et attitudes du hip-hop* [1993], Paris, L' clat/Kargo.

FRITH Simon (1986), « Art versus Technology: the Strange Case of Popular Music », *Media, Culture and Society*, vol. 8, p. 263-279.

GALLET Bastien (2000), « La boucle infinie du breakbeat. Remarque sur les musiques électroniques », *Critiques*, n  639-640, août-septembre.

GILROY Paul (1993), *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, London, Verso.

GUIBERT Gérôme (2000), « L' thique hip-hop et l'esprit du capitalisme », *Mouvements*, n  11, septembre-octobre.

- GUIBERT Gérôme (2004), *Scènes locales, Scène globale. Contribution à une sociologie des producteurs de musiques amplifiées en France*, thèse de doctorat de sociologie, université de Nantes.
- HENDERSON Errol A. (1996), « Black Nationalism and Rap Music », *Journal of Black Studies*, January.
- HUQ Rupa (2001), « The French Connection: Francophone Hip-Hop as an Institution in Contemporary Post-Colonial France », *Taboo*, hiver, p. 69-84.
- JACONO Jean Marie (1996), « Le rap français : inventions musicales et enjeux sociaux d'une création populaire », Dufourt Hugues, Fauquet Joël Marie ( ds), *La musique depuis 1945 : matériau, esthétique et perception*, Li ge/Bruxelles, Mardaga, p. 45-60.
- LAFARGUE DE GRANGENEUVE Loïc (2002), « Quelle musique pour les quartiers ? Deux équipements culturels controversés », *Copyright Volume !*, vol. 1, n  2, p. 5-18.
- LAPASSADE Georges & ROUSSELOT Philippe (1990), *Le Rap ou la fureur de dire*, Paris, Loris Talmart.
- LEBRUN Barbara & FRANC Catherine (2003), « Préface », *Actes du colloque « French Popular Music Conference »*, université de Manchester, Grande-Bretagne, juin 2003, *Copyright Volume !*, vol. 2, n  2, p. 4-8.
- LESTOCART Louis-José (2000), « Cinéma et hip-hop », *Art Press*, hors-série *Territoire du hip-hop*, décembre.
- MAYOL Pierre (1999), « Rap, expression des lascars, note de lecture », *L'observatoire des politiques culturelles*, n  18.
- MILLIOT-BELMADANI Virginie, (1997), *Les Fleurs sauvages de la ville et de l'art. Analyse anthropologique de l'émergence et de la sédimentation du mouvement Hip-Hop lyonnais*, thèse de l'université Lyon II et, pour un article publié, MILLIOT-BELMADANI Virginie, (1999), « Quand la culture devient une ligne de front symbolique », *Culture et Recherche*, n  74, septembre.
- MILON Alain (1999), *L'étranger dans la ville, du rap au graff mural*, Paris, PUF.
- MOUVEMENTS (2000), numéro spécial *Hip-hop. Les pratiques, le marché, la politique*, n  11, septembre-octobre.
- PECQUEUX Anthony (2003), *La politique incarnée du rap, socio-anthropologie de la communication et de l'appropriation chansonni res*, thèse de doctorat de sociologie de l'EHESS, Paris.
- PIERREPONT Alexandre (2002), *Le Champ jazzistique*, Marseille, Parenthèses.
- POSCHARDT Ulf (2002), *DJ Culture* [1995], Paris, l'éclat/Kargo, et le numéro de la revue *Nomad's Land* (1998), n  3, printemps-été.
- POTTER Richard A. (1995), *Spectacular Vernaculars: Hip-Hop and the Politics of Postmodernism*, New York, State university of New York press.

- PR VOS André (1996), « The Evolution of French Rap Music », *French Review*, avril, vol. 69, n  5, p. 715-725.
- ROSE Tricia (1994), *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Hanover, N.H., Wesleyan University Press.
- STAPLETON Katina R. (1998), « From the Margins to Mainstream: the Political Power of Hip-Hop », *Media, Culture & Society*, vol. 20, p. 219-234.
- SHAPIRO Roberta & BUREAU Marie-Christine, « Un nouveau monde de l'art ? Le cas du hip-hop en France et aux  tats-Unis », *Sociologie de l'Art*, n  13, 2000, p. 13-32.
- SHUSTERMAN Richard (1991), *L'Art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, Minuit.
- TOOP David (1984), *Rap Attack: African Jive in New York Hip-Hop*, Boston, South End Press.
- TOOP David (1991), *Rap attack 2: African Rap to Global Hip-Hop*, London, Serpent's Tail.
- TOUCH  Marc & FIZE Michel, *Le Skate, la fureur de faire*, Arcane Beaunieux, 1992.
- VULBEAU Alain (1992), *Du tag au tag*, Paris, Descl e de Brouwer.
- WATKINS Craig S. (1998), « Representing: Hip-Hop Culture and the Production of Black Cinema », Chicago, Chicago University Press.

### R f rences discographiques

- AFRICA BAMBAATAA AND THE SOUL SONIC FORCE (1982), « Planet Rock », Tommy Boys records.
- AKHENATON (1995), *M t que et mat*, Delabel.
- COMPILATION RAPATTITUDE (1989), Label Noire/Virgin.
- MC. SOLAAR (1991), « Bouge de l  », *Qui s me le vent r colte le tempo*, Polydor.
- SUGARHILL GANG (1979), « Rapper's Delight », Vogue.
- THE RZA (1999), *Music from the Motion Picture Ghost Dog–The Way of the Samurai*, Victor.
-