



HAL
open science

Une exclusion qui ne dit pas son nom ? Les rappeuses face aux appariements genrés des carrières artistiques

Karim Hammou

► **To cite this version:**

Karim Hammou. Une exclusion qui ne dit pas son nom ? Les rappeuses face aux appariements genrés des carrières artistiques. Travail, genre et sociétés, 2025, Le genre du recrutement, 53 (1), pp.43-60. <10.3917/tgs.053.0043>. <hal-05475293>

HAL Id: hal-05475293

<https://hal.science/hal-05475293v1>

Submitted on 24 Jan 2026

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.



Copyright - All rights reserved

UNE EXCLUSION QUI NE DIT PAS SON NOM ? LES RAPPEUSES FACE AUX APPARIEMENTS GENRÉS DES CARRIÈRES ARTISTIQUES

Karim Hammou, karim.hammou@cnrs.fr

Karim Hammou est sociologue, chargé de recherche au CNRS, rattaché au Centre de recherches sociologiques et politiques de Paris (Cresppa-CSU). Ses recherches portent sur les carrières artistiques et les rapports de pouvoir dans les industries culturelles. Il est notamment le co-auteur, avec Cara Zina, de *Fear of a female Planet. Straight Royeur : un son punk, rap et féministe* (Editions Nada, 2021) et a co-dirigé avec Marie Sonnette-Manouguian l'ouvrage collectif *40 ans de musiques hip-hop en France* (Presses de Sciences po, 2022).

Résumé :

Le rap pousse à l'extrême les modalités de carrière typiques des mondes de l'art : incertitude, organisation par projet et inégalités de réussite. C'est aussi un domaine où les femmes sont proportionnellement peu nombreuses : 5 % environ de 1990 à 2018. À l'aide de données prosopographiques et d'entretiens biographiques, cet article examine la diversité des régimes de recrutement des rappeuses, invalidant un modèle général d'« appariements sélectifs » entre professionnel·les de qualité comparable. Au contraire, la sélection professionnelle des rappeuses s'appuie sur des sociabilités personnelles genrées, des conceptions androcentrées de la qualité et de l'authenticité déployées dans le monde du rap, et des normes hétéronormatives prévalentes dans l'industrie de la musique visant le grand public. L'agencement temporel de ces sélections impose aux femmes et aux minorités de genre des *double binds* qui compromettent leur entrée et leur maintien sur ce marché du travail.

Mots-clefs : âge, carrières artistiques, appariements, régime de recrutement, France

Moi je veux bien commencer. Déjà tu as fait des *offbeat*. [...] Après, je trouve qu'il y a des petits moments où tu montres des choses, mais tu ne veux pas sortir de la posture ? Tu as un *gun* dans le *jogging* ? Tu es venue avec *low-ride* ? Moi c'est tout ce que je n'aime pas dans le rap. C'est-à-dire que soit tu fais ce que tu as, ou alors tu fais la tendance, et alors ça ne m'intéresse pas du tout. [...] Regarde-toi, tu es une jeune fille, tu as une bonne aura, et tu as envie de quoi ? Tu as envie de te changer en homme à la fin ? C'est quoi le projet ?¹
[JoeyStarr, le 14 décembre 2014]

Soumis à un renouvellement rapide des biens [Moulin, 1991] et à une standardisation limitée des processus de production [François, 2004], les mondes de l'art représentent un défi aux représentations communes des logiques de recrutement : quelles sont les compétences attendues ? Comment s'assurer que les professionnel·les des milieux artistiques (artistes, producteurs, diffuseurs, etc.) en disposent ? Comment adapter les processus de création aux transformations permanentes du marché ?

Les activités artistiques sont, de surcroît, particulièrement valorisées et attractives, sans, le plus souvent, qu'un mécanisme formel de droit d'entrée (*numerus clausus*, diplôme, concours, etc.) n'opère une sélection explicite et systématique à l'entrée du métier². On observe plutôt un continuum entre une large population d'aspirant·es et un petit nombre de « professionnels intégrés » [Becker, 1988], lui-même fortement hiérarchisé entre la masse des « artistes ordinaires » [Perrenoud, 2007] et les quelques stars cumulant visibilité, rémunérations matérielles et symboliques [Benhamou, 2002].

Compte-tenu du développement d'une organisation par projet au cours de laquelle les équipes de travail se renouvellent souvent, et de la multiplication des engagements professionnels courts, les logiques de recrutement se démultiplient, et se diluent dans des formes de coopération qui brouillent les relations hiérarchiques et la figure de subordination au travail caractéristique du modèle salarial. À la limite, il n'y aurait pas de « recrutement » au sens strict, mais des collaborations entre indépendant·es se reconfigurant sans cesse au gré des projets. Pourtant, les processus de sélection et la production d'inégalités – de réussite, de rémunération, etc. – restent omniprésents.

Pierre-Michel Menger a proposé un modèle pour rendre compte de ces dynamiques professionnelles singulières. Il estime que la faible prévisibilité des marchés artistiques explique l'essentiel des spectaculaires inégalités que l'on y observe. La gestion de cette incertitude s'appuierait sur trois mécanismes principaux, qui structurent le fonctionnement des mondes de l'art [Menger, 2009]. D'une part, l'incertitude sur la valeur des œuvres et des performances artistiques conduit à une multiplication de « tournois de comparaison » opérant des classements relatifs et révisables des biens et de leurs productrices et producteurs. D'autre part, la forte polarisation de la demande sur quelques biens produit un mécanisme d'avantage cumulatif. Enfin, la plupart des productions artistiques reposant sur une importante division du travail, les processus de création s'appuient sur des collaborations entre partenaires de qualité comparable – des « appariements sélectifs » [Faulkner et Anderson, 1987] – propices à l'intensification des logiques d'avantage cumulatif, les « meilleur·es » s'associant aux « meilleur·es ».

Ce modèle laisse cependant dans l'ombre des pans entiers de la production d'inégalités dans les mondes de l'art. La qualité au fondement des appariements sélectifs, supposée objectivée par les tournois de comparaison, fait intervenir des caractéristiques sociales dont le lien avec la

¹ JoeyStarr, membre du jury du télécrochet *Talent Street Kids*, jugeant la performance de la rappeuse La Bambina alors âgée de 14 ans. Émission diffusée le 4 décembre 2014 sur France Ô.

² Pour une exception dans le domaine musical, voir Ravet [2006].

performance ou l'œuvre artistique n'est pas évident, au premier rang desquelles le sexe des artistes [Buscatto, 2010 ; Hatzipetrou-Andronikou, 2011]. L'incertitude au principe de l'organisation des mondes de l'art marginalise ainsi avec une régularité étonnante les femmes au sein des marchés du travail artistique.

Dans l'industrie musicale par exemple, l'emploi des professionnel·les de la musique et du chant connaît une ségrégation genrée nette. En 2000, dans les musiques populaires, on comptait seulement 17 % de femmes [Ravet et Coulangeon, 2003], concentrées dans les métiers de l'interprétation vocale (58 % d'entre elles). Parmi les instrumentistes, seuls 8 % des musicien·nes-interprètes inscrites à la Caisse des congés et spectacles étaient des femmes. Selon les données Insee du recensement, le pourcentage de femmes parmi les professionnel·les de la musique et du chant progresse peu : de 20 % en 1999 [Ibid.] à 26 % en 2018.

En décrivant les opérations concrètes de sélection que recouvre le concept « d'appariements sélectifs » dans le cas du rap français, cet article vise à en éclairer le caractère genré. L'analyse du marché du travail de ce segment de l'industrie musicale française des années 1990 aux années 2010 révèle des mécanismes d'appariements hétérogènes qu'efface la conception abstraite et généralisante des appariements proposée dans *Le Travail créateur* [Menger, 2009].

Encadré méthodologique

Cet article s'appuie sur une enquête combinant un volet prosopographique recensant les rappeuses françaises des années 1990 aux années 2010, ainsi qu'un volet biographique approfondi par le biais d'une trentaine d'entretiens de type récits de vie auprès d'artistes, hommes et femmes, ayant commencé leur engagement public dans la pratique du rap dans les années 1990. Par rap français, on entend dans cet article les œuvres produites par un monde social artistique [Hammou, 2012] à destination principale du marché musical hexagonal et le plus souvent interprétées en français.

Le volet prosopographique s'appuie sur une base de données originale concernant la carrière des 70 rappeuses ayant publié au moins un disque long format entre 1990 et 2018. Cette base a été constituée à partir de sites web collaboratifs, principalement *Discogs* (créé en 2000) et *Genius* (créé en 2009). Ces sites recensent des enregistrements musicaux. Ils sont cependant lacunaires et comportent des biais de genre, aussi bien dans le détail des informations disponibles que dans la présence même de certaines artistes dans ces bases. J'ai donc complété et vérifié les données à partir de sources variées : interviews accordées à la presse papier ou numérique, ouvrages patrimoniaux, autobiographies, œuvres enregistrées et documents promotionnels.

Cette base de données prosopographique permet d'évaluer la part de femmes parmi les artistes de rap en activité, et offre des repères quantitatifs sur leurs modalités de sélection. Néanmoins, l'accès à des informations fiables devient plus difficile à mesure que l'on examine les franges les moins professionnalisées des mondes musicaux. Le volet biographique de l'enquête documente ces points aveugles. Mené par entretiens auprès de rappeuses ayant commencé leur engagement public dans la pratique du rap dans les années 1990, il visait à maximiser l'inclusion de cas inhabituels [Becker, 1997]³. Certains entretiens ont été menés avec des rappeuses professionnelles (pro, n = 6) et semi-professionnelles (semi-pro, n = 6) ayant commencé leur carrière dans les années 1990. En faisant l'hypothèse que des logiques genrées conditionnent l'accès à une notoriété minimale, j'ai interrogé d'anciennes rappeuses en amateur (amateur, n = 5) n'ayant jamais publié d'enregistrement discographique. Ces 17 rappeuses (dont 12 font partie de la base de données) sont citées ici sous un pseudonyme suivi d'un astérisque pour distinguer leur témoignage des informations biographiques publiques réunies via le volet prosopographique. En outre, une série d'entretiens a été menée en parallèle auprès

³ On trouvera des précisions méthodologiques sur ce volet de l'enquête dans Hammou [2022].

de rappers professionnels et semi-professionnels hommes (n = 15) procédant par effet boule de neige, permettant une comparaison des unes et des autres.

Les trois parties qui suivent s'attachent à décrire la diversité des appariements au principe du fonctionnement des marchés du travail des interprètes de rap français. S'ils sont « sélectifs », en ce qu'ils se distinguent d'appariements aléatoires, encore faut-il préciser quelle sélection ils opèrent. Or sur des marchés du travail en évolution rapide, cette sélection procède de logiques hétérogènes, variant à la fois selon la période historique observée (première partie), et selon les étapes des carrières des artistes (deuxième et troisième parties). Loin de privilégier l'association de partenaires de qualité comparable (ce que l'on pourrait qualifier d'appariements sélectifs symétriques), les collaborations s'appuient sur des manières de recruter variées, mais aussi des conceptions différentes de la qualité [Eymard-Duvernay et Marchal, 1997]. L'agencement de ces différents régimes de recrutement produit des formes de *double bind* qui compromettent le maintien des femmes sur le marché du travail de l'interprétation rappée.

UN MARCHÉ DU TRAVAIL TRANSFORMÉ, UNE SÉGRÉGATION SEXUELLE INCHANGÉE

Le rap français est un cas éclairant car il représente un segment relativement autonome de l'industrie musicale, au sein duquel les logiques caractéristiques de la création en régime d'incertitude sont exacerbées : surproduction, *turn-over* important, inégalités de réussite spectaculaires.

En l'absence de salles de concert et de festivals dédiés [Hammou et Sonnette-Manouguian, 2022, p. 110], les artistes de rap français n'ont longtemps disposé que de possibilités restreintes de se produire régulièrement sur scène. De même, ce genre musical neuf et dévalorisé laisse peu ou pas de possibilités d'utiliser l'enseignement musical comme emploi de soutien [Coulangeon, 2004, p. 29], en dehors d'ateliers d'écriture ponctuels. C'est donc le marché de la musique enregistrée qui a constitué le principal horizon professionnel des interprètes de rap et la source de reconnaissance de leur carrière musicale. Cette centralité de l'enregistrement permet de considérer la publication d'un album comme un critère de professionnalisation crucial pour les artistes de rap.

De 1990 à 2018, plus de 3 000 enregistrements longs formats de rap francophone ont été produits et distribués en France, à l'initiative d'environ 1 400 artistes en solo ou groupes de rap distincts. Parmi ces artistes, ma base de données prosopographique permet d'estimer la proportion de femmes à environ 5 %, une part qui varie peu au cours des trente ans étudiés (tableau 1).

Tableau 1 : Évolution des conditions de production d'enregistrements long format des rappeuses en France de 1990 à 2018

	Nombre d'albums différents publiés (hommes et femmes) ⁴	Part de nouveaux artistes ⁵ (hommes et femmes)	Part des œuvres enregistrées par des rappeuses
1990-1995	68		7,4 %
1996-2001	307	91 %	4,6 %
2002-2009	641	80 %	6,7 %
2010-2018	2 195	85 %	3,8 %
Total	3 211		4,5 %

⁴ Sur la période 1990-2004, seuls les albums d'au moins 8 titres sont pris en compte, ce qui exclut *de facto* la plupart des EP (format de quatre à six morceaux).

⁵ Proportion d'artistes actifs au cours de la période qui n'étaient pas actifs au cours de la période précédente.

Champ : Ensemble des albums de rap en français distribués en France hexagonale de 1990 à 2018.

Source : Base de données discographiques constituée par nos soins.

Le rap français se caractérise par une offre de musique enregistrée en forte croissance : de quelques albums par an au début des années 1990, on passe à plusieurs centaines à la fin des années 2010. Le *turn-over* y est important : la majorité des artistes de rap (57 %) ne parvient à réaliser qu'un seul enregistrement long format de 1990 à 2018. D'une période à l'autre, entre un tiers et la moitié des artistes se maintient sur le marché discographique. Compte-tenu de la croissance de l'offre, de 80 % à 90 % des artistes de rap y sont de nouvelles et de nouveaux entrant-es. Ces chiffres donnent la mesure du vivier considérable d'aspirant-es à la professionnalisation qui s'engagent sur le marché discographique. Cet engagement rencontre trois configurations de recrutement distinctes selon les périodes.

Une première configuration, caractéristique des chaînes de coopération du disque de variétés, marque la première moitié des années 1990. L'entrée des artistes de rap sur le marché du travail discographique se joue souvent par le biais d'une relation de recrutement de type *casting*, au cours de laquelle une directrice ou un directeur artistique d'une grande maison de disques fait office de « découvreur de talent » [Hennion, 1981, p. 64]. Pour les cadres des maisons de disque de l'époque, le succès commercial inattendu de la compilation *Rapattitude*, produite en indépendant, et la forte visibilité médiatique du rap comme expression des banlieues en 1990-1991 forment un contexte d'opportunité dans lequel ils et elles tentent de recruter un-e artiste susceptible de toucher le grand public [Hammou, 2012, p. 99]. Une quinzaine d'artistes et groupes de rap signent alors un contrat d'artiste avec une major, dont Saliha⁶, rappeuse présente sur la compilation *Rapattitude*. C'est aussi le cas d'Amina*, qui est recrutée au milieu des années 1990 :

En soirée, j'ai fait un freestyle, et une femme m'a repérée. Elle m'a dit : « J'ai un copain [rappeur] qui prépare un album, il cherche une fille. » [...] Je le rencontre, il me fait un test, je rappe. Et il me dit : « On va aller dans mon studio ». Ça s'est joué en très peu de temps. [...] Il a fait une écoute avec deux versions [de deux rappeuses différentes] à la maison de disques, et ma version leur a plu tout de suite : « L'autre c'est une voix de mec, là c'est une voix de femme, c'est inédit. » J'ai eu mon contrat d'artiste interprète. (Amina*, semi-pro)

Une deuxième configuration se met en place dans la seconde moitié des années 1990 et domine les années 2000. Elle se caractérise par la délégation de la découverte de nouveaux talents à des instances d'authentification propre au monde social du rap français [Hammou, 2012, p. 206]. Parallèlement, la signature de contrats d'artistes se fait plus rare, devenant l'exception avec la crise du disque qui se généralise à partir de 2005. Si les majors contrôlent toujours l'essentiel de la distribution de la musique enregistrée, elles perdent en centralité dans sa production. Le recrutement de nouveaux artistes dépend de leur capacité à obtenir le soutien de figures reconnues du monde du rap, souvent des artistes ayant diversifié leurs activités économiques vers la production musicale. Cette logique de cooptation [Ravet, 2011 ; Buscatto, 2015] permet à Noémie* d'enregistrer son deuxième album :

[DJ X] m'a invitée sur sa compilation. J'avais commencé à faire un morceau pourri. [...] Et une fois en studio, j'ai fait : « Franchement. Dites-moi la vérité. Qui aime le morceau ? ». Tout le monde a éclaté de rire. Alors je me suis dit : « Vas-y, le challenge... fais tourner une autre prod, j'écris le truc. ». Et à 4 h du matin j'ai posé une autre version, la bonne. Ça a étonné les gens que je me sois remise en cause, que j'ai

⁶ Comme mentionné plus haut, les noms sans astérisques ne sont pas anonymisés. La rappeuse dont il est question a donc bien pour nom de scène Saliha.

réécrit et reposé direct après. [Un rappeur proche de DJ X qui a monté son label] nous a approchés pour qu'on travaille ensemble.

(Noémie*, pro)

La troisième configuration prend de l'ampleur avec la possibilité de distribuer en ligne sa musique dans les années 2010. L'autoproduction ou la production discographique au sein de petites équipes indépendantes devient alors la norme, et ce n'est qu'avec le début du succès que des partenariats sont noués avec des structures plus établies. La majorité des artistes rap sont devenus des « artistes entrepreneurs » [Hammou et Sonnette-Manouguian, 2022, p. 97], et leur entrée sur le marché du travail discographique adopte une forme proche des collaborations *freelance*. Delphine* enregistre ainsi son premier album dans les années 2010 :

Il fallait que je trouve des gens avec qui travailler, donc je suis beaucoup allée sur MySpace, et je suis tombée sur un *beatmaker* dont j'ai kiffé les prods [compositions instrumentales]. Et puis un jour chez une amie, j'ai rencontré le gars qui est mon backeur aujourd'hui. [...] J'ai trouvé un manager, qui m'a dit : « Je te conseille de t'autoproduire. Ne compte plus sur des coups de cœur que peuvent avoir des majors. » Donc j'ai monté mon association. Et il m'a présenté un DJ aussi pour monter un show [...]. J'ai terminé l'album dans un studio à Paris que j'ai loué. [...] Pour la distrib j'hésite. J'ai peut-être un plan avec Musicast. Mais sans promo derrière ça ne sert à rien.

(Delphine*, pro)

Malgré ces diverses configurations, on n'observe pas de modifications substantielles dans la féminisation de la pratique professionnelle du rap. Dans les trois exemples cités, il s'agit presque toujours de convaincre des hommes, qu'ils soient directeurs artistique, producteurs, artistes, managers ou tourneurs. De 1990 à 2018, on relève un succès commercial significativement moindre pour les femmes : elles ne sont autrices-interprètes que de 3 % des 230 albums de rap français certifiés disque d'or par le Syndicat national de l'édition phonographique. Le nombre de rappeuses, lui, reste d'environ 5 %.

Pour expliquer cette stabilité, plutôt qu'un modèle général et homogène d'appariement, on examinera la diversité des relations de travail qui conduisent à la sélection des artistes de rap. Les trois modes dominants d'accès au marché de la musique enregistrée relèvent en effet de régimes de recrutement distincts [Eymard-Duvernay et Marchal, 1997] et conduisent à des formes d'appariement hétérogènes. Ainsi, la logique de *casting* suppose d'identifier les occasions et les interlocuteurs pour faire valoir ses aptitudes. La logique de cooptation passe par l'insertion dans un milieu professionnel où l'on obtient le soutien de membres plus reconnus. Enfin, la logique de *freelance* s'appuie sur des collaborations multiples avec d'autres professionnels aux compétences complémentaires. L'hétérogénéité historique des régimes de recrutement se double en outre d'une hétérogénéité biographique, que l'on propose de saisir dans la partie qui suit via la notion de « transition à l'emploi » [Coulangeon, 2004, p. 151]. Celle-ci permet d'insister sur la dimension complexe et processuelle de l'accès à un marché du travail, contrairement à une vision qui la réduirait à la bascule ponctuelle et automatique d'un statut à un autre.

EN AMONT DE L'ENREGISTREMENT : DES APPARIEMENTS ÉLECTIFS ET ASYMÉTRIQUES

L'âge moyen des rappeuses au moment de la publication d'un premier enregistrement long format est d'environ 24 ans, un âge comparable à celui des rappeurs rencontrés. Cependant, on observe une distribution des valeurs plus dispersée pour les femmes que pour les hommes (écart-type de 4,5 contre 3). Ce décalage s'explique par le parcours qui précède le premier album. Plutôt qu'une seule étape de sélection, l'organisation par projets multiplie les opérations

de recrutement ; elle fait de la carrière une succession, plus ou moins heureuse et cohérente, d'appariements en amont de l'entrée sur le marché du travail discographique (transition à l'emploi) et en aval de cette entrée (maintien dans l'emploi). La façon dont ces sélections en cascade s'agencent produit des effets genrés, la transition à l'emploi des rappeuses se révélant plus imprévisible que celle des rappeurs hommes, contribuant à expliquer la différence d'écart-type relevée.

Le point de départ de la transition à l'emploi dans le rap, comme pour d'autres genres de musique populaire, réside dans l'écoute attentive d'œuvres enregistrées relevant de ce genre [Perrenoud, 2007, p. 17]. Il se joue dès la fin de l'enfance, où les goûts musicaux commencent à se sédimenter. À l'adolescence, la plupart des pratiques en amateur se mettent en place pour les femmes (15 ans et demi en moyenne) comme pour les hommes (16 ans en moyenne) interrogées.

Pour tous·tes, cette transition à l'emploi s'appuie sur des relations avec d'autres personnes engagées dans la musique, et ce dès le passage de l'écoute à la pratique musicale en amateur. Ces relations qui conditionnent l'employabilité ultérieure ne prennent pas la forme d'appariements sélectifs au sens de Faulkner et Anderson [1987]. Comme dans le rock [Brun, 2006], elles se jouent avant tout dans un cercle proche et un espace local, souvent en lien à des frères aînés (Noémie*, Lynda*, Amina*, Jade*), plus rarement des sœurs (Céleste*, Émilie*), et se déploient dans une sociabilité ludique entre pairs de la même génération. Ces relations ne s'appuient pas sur des jugements de compétence musicale : il s'agit d'appariements électifs plutôt que sélectifs, tributaires de cultures adolescentes [Pasquier, 2005], de « liens forts » où la construction d'une intimité permet « de vivre de manière harmonieuse l'interdépendance entre pratiques culturelles et pratiques de sociabilité » [Legon, 2011].

Or ces sociabilités sont éminemment genrées. Jade* se rappelle ainsi que lorsqu'elle était au collège, la sortie de la compilation *Rapattitude* avait suscité une réception contrastée. Le morceau « Enfant du ghetto » de Saliha, seule rappeuse du projet, était particulièrement apprécié des filles. De même, les entretiens témoignent d'une répartition genrée des loisirs liés au rap. Asma*, Faty* ou Cathy* rapportent que leurs premières sociabilités autour du rap se jouent avec des amies investies dans la danse plutôt que dans l'interprétation rappée ; Amina* et Émilie* ont elles-mêmes participé à des groupes de rap en tant que danseuses, avant de s'orienter vers l'écriture et l'interprétation.

Dans trois cas, des dynamiques de pratique de rap entre femmes se mettent en place, mais elles sont de courte durée :

J'ai écrit mes premiers textes vers 1994 avec deux copines, qui n'ont rappé qu'un an. C'était moi qui les avais entraînées là-dedans. Mais on ne pouvait pas faire de scènes, parce qu'on n'avait pas de support, et après on n'avait pas les plans. Il y avait des gars un peu connus dans notre ville, mais ils se foutaient plutôt de notre gueule. On était des meufs, ils ne nous calculaient pas. Et quand j'ai commencé à côtoyer [un collectif semi-pro], là il y a eu un autre regard. J'ai pris ma revanche.

(Noémie*, pro)

Pour 14 des 17 rappeuses rencontrées, l'approfondissement de la pratique du rap en amateur suppose donc d'entrer en collaboration avec des rappeurs amateurs hommes. Or les sociabilités adolescentes mettent les appariements électifs mixtes à rude épreuve.

D'une part, les sociabilités ludiques tendent à devenir de plus en plus homophiles au collège [Moulin, 2015]. Les femmes rencontrées ont dû négocier cette moindre mixité, qui a permis à certaines, trouvant leur place dans un groupe de garçons, de nourrir des dispositions liées à une socialisation sexuée inversée [Mennesson, 2004, p. 73]. Mais cette moindre mixité complexifie voire compromet la transition à l'emploi. Faty* se voit par exemple repoussée par les garçons présents au sein d'un centre social au motif que « des filles qui rappent... c'est n'importe

quoi » ; Noémie*, citée plus haut, n'est « pas calculée » par un groupe local ; Jade* affronte un scepticisme qui lui impose un surcroît de démonstration de compétence :

Les mecs, si c'est un mec qui vient, c'est : « Ouais, vas-y mon pote ! » Alors qu'ils sont un peu perplexes quand ils voient une fille. Ils demandent à voir d'abord. [...] Je n'étais pas grande gueule, je ne faisais pas caillera, et ils ont l'image de la rappeuse avec une grosse voix grave et la dégaine qui va avec.

(Jade*, semi-pro)

D'autre part les rapports entre garçons et filles se cristallisent de façon croissante autour d'une injonction à l'hétérosexualité. Dans quatre cas, une relation amoureuse hétérosexuelle contribue à l'intégration au sein d'un groupe de pairs hommes en tant que petite amie de l'un des membres du groupe, souvent bien plus âgé [Brun, 2006]. Mais l'envers de cette forme d'intégration est que la rupture amoureuse fragilise ou rompt la relation au groupe. Pour les autres, l'injonction à l'hétérosexualité suppose un travail pour « fermer la séduction » [Buscatto, 2007, p. 146]. En l'absence de ou malgré un tel travail, le statut de femme expose à être perçue en tant qu'« intruse », et menacée d'exclusion [Hammou, 2022].

Dans tous les cas, une dynamique d'appariement genré – développer des manières d'être et de faire conformes ou acceptables dans cet environnement androcentré [Clawson, 1999, p. 202] – conditionne la stabilisation d'une pratique en amateur régulière. Les appariements électifs de l'adolescence, au principe de la formation d'un premier vivier d'aspirant·es à la professionnalisation dans le rap comme dans d'autres genres musicaux, sont ainsi régis par des normes homophiles masculines et hétérosexuelles qui rendent improbable pour les femmes une transition à l'emploi aisée.

En outre, pour espérer s'insérer durablement sur le marché discographique, il faut plus qu'une pratique en amateur régulière. Il faut « se faire un nom », ce qui passe généralement par l'accès à l'enregistrement. Dans les années 1990, les rappeuses qui y parviennent sont celles qui ont intégré un collectif masculin. Or qu'il s'inscrive dans la continuité des appariements électifs et des liens forts de l'adolescence, ou qu'il émerge (souvent à un âge plus avancé) de liens faibles noués au sein du monde social du rap français, ce collectif masculin est systématiquement plus professionnalisé que la rappeuse qui le rejoint, et souvent composé de membres plus âgés qui y endossent une posture d'autorité :

Je faisais de la danse dans un groupe de rap et j'écrivais parfois des refrains. [...] Je me suis dit : « Pourquoi ne pas le faire pour moi ». Je me suis mise à bosser avec Karl [un rappeur connu localement]. Ça a été mon manager, celui qui m'a appris la mise en forme des textes, l'articulation. [...] Au début j'avais limite son *flow*, avec une voix d'enfant. Pas encore une voix féminine parce que j'étais plus jeune. J'ai mis longtemps à trouver ma voix, j'étais plus dans les aiguës avant.

(Émilie*, semi-pro)

Les appariements qui permettent aux rappeuses de passer de la pratique amateur à la pratique semi-professionnelle en accédant à l'enregistrement dans les années 1990, sont ainsi des appariements asymétriques, que redoublent parfois des appariements conjugués eux-mêmes asymétriques.

On peut prendre pour exemple la trajectoire de Sté Strausz, telle que cette dernière et son premier producteur, Sulee B Wax, la rapportent dans deux interviews convergentes. Cette trajectoire est caractéristique du régime de recrutement par cooptation qui se met en place au milieu des années 1990.

C'est mon grand frère qui m'a fait découvrir le rap. [...] J'ai commencé à écrire des textes en 1990, à l'âge de 13 ans. Mon cousin, [David Bordey] et John Gali l'ont su et ont décidé de me présenter à Sulee [B Wax]. [...] Et là, avec à peine un bonjour, ni quoi que ce soit, Sulee me dit : « Vas-y, rappe » (rires). Je ne savais même pas que c'était

Les Little⁷ en face de moi ! Je leur avais balancé un a capella et Sulee avait kiffé. On s'est revu dans la foulée et j'ai eu des prods très rapidement. Les premiers enregistrements ont eu lieu dans un studio vers La Fourche à Paris. [...] Je n'étais pas mature mais j'étais assez entourée pour que ça sorte ! (rires). Et donc, j'ai accepté qu'on me donne des directives.⁸

Obsédé par le hip-hop américain, j'ai envie de produire une meuf. [...] Saliha ne rappait plus déjà à l'époque. En tout cas ce que j'attendais, ça n'existait pas. J'avais essayé déjà avant avec des copines du quartier qui n'étaient pas rappeuses. [...] Mais là, John Gali de la Mafia [Underground] me présente Sté. Il me dit : « écoute ». Et la meuf commence à péra, mais un keumé. Enervée. [...] Il fallait que ça sorte.⁹

La transition à l'emploi de Sté Strausz, dont le premier disque est publié dès 1994 alors qu'elle a 17 ans, corrobore l'expérience des rappeuses rencontrées. Des appariements électifs dans un espace local (ici, un grand frère et un cousin) débouchent sur une pratique en amateur dans un groupe de garçons. L'intégration à ce collectif constitue ici déjà un appariement asymétrique : la Mafia Underground est composée d'artistes plus âgés et plus professionnalisés. L'un de ses membres, Sulee B Wax, devient une figure d'autorité pour Sté : il est habilité à « donner des directives » et endosse un rôle de producteur dans les deux sens du terme (compositeur et financeur).

À l'image de Sté Strausz, 7 des 12 rappeuses qui dépassent la seule pratique en amateur rapportent un récit de « test de compétence rap » conditionnant l'entrée dans un collectif. Un tel tournant de carrière est absent des récits des rappeurs rencontrés. Ces derniers accèdent à l'enregistrement en bénéficiant d'appariements semi-professionnels symétriques plus fréquents et plus durables. Dans 12 cas sur 15, la transition à l'emploi se déroule, pour les hommes, avec les mêmes amis qui se spécialisent progressivement dans différentes fonctions musicales (rappeurs, DJ, *beatmaker*, *manager*, etc.).

Le caractère très majoritairement masculin des réseaux musicaux facilite la multiplication de liens faibles, vecteurs d'opportunités facilitant une professionnalisation commune d'un groupe d'amis initial. Ce n'est qu'après cette première étape, lorsque l'artiste ou le groupe s'est déjà fait un nom dans un espace local, que la logique de recrutement par cooptation qui se généralise dans la deuxième moitié des années 1990 intervient.

Au contraire, les rares femmes cooptées ne bénéficient pas de la sécurité relative d'une notoriété locale. Autrement dit, les appariements asymétriques qui conditionnent l'accès à l'enregistrement des rappeuses des années 1990 les soumettent à des formes de sélection aussi peu avantageuses que la logique du *casting* qui prévalait auparavant pour l'ensemble des artistes de rap.

Les cinq rappeuses dont la carrière s'interrompt le plus tôt sont celles qui ne parviennent pas à accéder à l'enregistrement. Ainsi, Asma* et Faty* ne trouvent jamais que des appariements électifs de courte durée. Cathy* et Claire* voient leurs premiers collectifs de pratique, formés sur la base d'appariements symétriques (mixtes pour la première, féminins pour la seconde), se dissoudre. Marina*, pour sa part, en est exclue, pour des raisons qui tiennent aux normes homophiles et hétérosexuelles qui régissent de façon croissante le groupe affinitaire de garçons au sein duquel elle était la seule fille [Hammou, 2022]. Aucune des trois n'est en mesure de trouver un nouveau cadre où pratiquer collectivement le rap et accéder à l'enregistrement.

En amont de l'enregistrement, la transition vers l'emploi sur le marché discographique des rappeuses des années 1990 se caractérise par une série de sélections générées à la fois directes et indirectes. Le passage de l'écoute du rap à sa pratique en amateur est ainsi tributaire d'appariements électifs marqués par des logiques générées et des sociabilités au sein de groupes

⁷ Groupe de rap fondé par Sulee B Wax, et qui fait partie du collectif Mafia Underground.

⁸ Sté Strausz, Interview pour *Down With This*, publié le 25 octobre 2012.

⁹ *Featuring*, émission de Driver avec Sulee B Wax, produit par Engle, 31 mars 2022.

majoritairement masculins. Le passage de la pratique en amateur vers la pratique semi-professionnelle suppose, pour les femmes, des appariements asymétriques où des hommes constituent les *gate-keepers* de l'accès à l'enregistrement. En outre, les logiques de sélection se renforcent, de façon indirecte, par la discontinuité fréquente et propre aux femmes entre le premier filtre (appariements électifs amateurs) et le second (appariements asymétriques semi-professionnels). La façon dont les sélections successives s'agencent, au fil de la carrière, n'est ainsi pas similaire pour tous·tes les artistes, et produit des effets de recrutement discriminatoires pour les femmes.

EN AVAL DE L'ENREGISTREMENT : DES APPARIEMENTS ENTRAVÉS

Penser séparément talent artistique et sexe/genre [Schotté, 2013] est une opération difficile tant la compétence renvoie à des « données irréversiblement attachées à [la] personne ou considérées comme telles » [Eymard-Duvernay et Marchal, 1997, p. 16]. Les qualités attendues de la part des musicien·nes sont elles-mêmes genrées, comme l'illustrent les extraits d'entretiens qui précèdent. Si, pour les hommes, les appariements noués sur la base de ces normes professionnelles genrées [Boussard, 2016] peuvent nourrir des effets d'avantage cumulatif, les appariements des femmes s'en trouvent au contraire entravés. Avant d'être des appariements entre professionnel·les de même qualité, les collaborations nouées par les rappeuses doivent résoudre ou suspendre, parfois provisoirement, les *double binds* auxquels le régime d'inégalités [Acker, 2009] de l'industrie musicale les soumet.

Les compétences qui font la qualité d'une bonne artiste de rap sont variées et se déclinent dans de multiples dimensions (esthétique, marchande, organisationnelle, etc.). On s'attachera ici à l'une d'entre elles : la technique de voix. Cet enjeu transparaît dans l'extrait précédent lorsqu'Émilie évoque le problème de « trouver sa voix ». Comme elle, Lynda* rapporte :

On m'a souvent dit que ma voix était trop... trop garçon manqué. [...] Au début de ma carrière, j'étais moi-même. J'étais un garçon manqué. Et après, j'ai continué, alors que ma voix avait déjà changé, j'ai continué dans cette direction, parce que mon modèle de rap était masculin, j'étais dans une équipe que de mecs. [...] Il fallait montrer que tu avais la niaque. Quel que soit ton discours.

(Lynda*, pro)

Voix trop grave pour Lynda*, voix trop aiguë pour Émilie*, mais dans les deux cas, la voix de l'interprète fait l'objet de jugements dépréciatifs sur une question qu'aucun rappeur homme n'a jamais évoqué dans les entretiens que j'ai menés. Deux facteurs singularisent les jugements de compétence sur la voix des rappeuses : tout d'abord, un plus grand souci que leurs homologues hommes à ce que la voix manifeste une intensité ou une énergie (« la niaque ») ; ensuite, une attente collective quant à un travail spécifique de conformation de la voix au sexe de l'interprète.

Derrière le souci de manifester une énergie ou une intensité, on retrouve une norme dominante dans le rap des années 1990-2000. Celle-ci consiste à manifester ostensiblement dans sa performance des valeurs de volonté et de détermination. Les témoignages de Lynda* et d'Émilie* indiquent une pression particulière à ce que cette énergie s'exprime jusque dans ou aussi par la voix. Cette pression traduit un soupçon spécifique pesant sur les femmes quant au respect de cette norme professionnelle, étroitement liée à des formes d'authentification puisant à un imaginaire androcentrique de la rue [Hammou, 2012, p. 223].

Une seconde dimension vient complexifier encore l'équation. Il faut non seulement respecter la norme professionnelle de détermination, mais également répondre à une attente collective de conformité entre la voix des rappeuses et leur sexe assigné.

On n’y pense pas forcément, mais c’est vrai que la voix est primordiale dans le rap [...]. Lorsque j’ai enregistré [tel morceau], je me demandais si ma voix n’était pas trop grave. Pour moi c’est important que ma voix reste féminine, mais en même temps quand tu rappes et que tu y mets toute ta niaque, tu veux dégager une certaine énergie. (Jade*, semi-pro)

Cette formule exprime bien à quel point la norme professionnelle de détermination et l’injonction à rester « féminine » peuvent être construites et vécues comme antithétiques.

Dans le cas des rappers, les jugements sur la voix peuvent être dépréciatifs. Ils mobilisent cependant rarement le sexe de l’interprète. L’imitation (de la mode ou d’un autre artiste) est plutôt le registre dépréciatif habituel, avec l’absence de compétence (« il n’est pas dans les temps / il n’a pas de *flow* »). Le jugement de JoeyStarr sur la rappeuse La Bambina, cité en exergue de cet article, mobilise ces deux répertoires de jugement (« suivre la tendance », « faire des *offbeat* »). Mais il y ajoute un troisième qui converge avec les normes professionnelles genrées que rapportent les rappeuses rencontrées.

En tant que « jeune fille » à la « bonne aura », La Bambina ne devrait pas adopter un style vocal et corporel agressif évoquant l’imaginaire de la rue (« *low-ride* », « *jogging* », « *gun* »). Ce serait ne pas rester soi-même (« faire ce que l’on a »), voire projeter de se « changer en homme ». Les rappeuses doivent ainsi gérer des normes hétéronormatives de présentation de soi (voix, tenue, hexis corporelle, etc.), qui sont autant de sources potentielles d’évaluations dépréciatives à l’égard de leurs performances. On tend en particulier à leur reprocher d’être dans « une posture » lorsque leur voix est jugée infidèle à leur sexe, autrement dit lorsque leur interprétation ne se conforme pas aux attentes dans la mesure où la hauteur de voix fonctionne comme caractère sexuel secondaire cohérent [Slembek, 2002].

Ces deux facteurs, une fois associés, créent une situation de *double bind* [Acker, 2009, p. 208]. La voix d’une rappeuse risque toujours d’être trop masculine (pour être authentiquement la sienne) ou trop féminine (pour être authentiquement du rap) selon les jugements de compétence formés par ses partenaires de travail, notamment celles et ceux qui sont en position de recruter [Ravet, 2016].

Mais ce *double bind* s’exacerbe encore dans l’articulation entre monde social du rap et chaînes de coopération de l’industrie musicale des variétés que généralise un régime de recrutement par cooptation, dans la deuxième moitié des années 1990. En effet, les définitions de l’employabilité des femmes et des hommes divergent. S’il existe une tension androcentrique entre authenticité rap et authenticité féminine, cette tension tend à se résoudre au profit de la première dans le monde social du rap, dont les normes sont prégnantes au niveau semi-professionnel de la carrière. Les survivantes [Boussard, 2016], celles qui parviennent à entrer et renouveler les appariements au sein du monde du rap, sont les exceptions qui réussissent à répondre aux normes professionnelles genrées du milieu – des normes qui, parfois, ont pu nourrir l’envie de s’engager dans le rap en tant qu’espace de performance vocale où il n’y a « pas besoin d’être une bimbo ou d’avoir une voix mielleuse pour rapper, au contraire » [Georgiades, 2012, p. 29]¹⁰.

Loin de faire disparaître la tension normative entre authenticité rap et authenticité féminine, l’entrée sur le marché du travail discographique destiné au grand public (monde de la variété, ou de la pop) renverse la situation : les termes de l’injonction contradictoire demeurent, mais la hiérarchie entre les deux s’inverse aux yeux des recruteurs (direction artistique de grande maison de disques, programmation de radios généralistes, etc.), des instances de jugements (critique musicale), parfois même des partenaires musicien·nes. Comme le résume Pauline Duarte, alors directrice du label Def Jam France de la major Universal Music, le talent des rappeuses, soit leur capacité à remplir les attentes d’une bonne performance rappée et de ses

¹⁰ La perception que Diam’s exprime ici dans son autobiographie se retrouve dans le récit de plusieurs rappeuses que j’ai rencontrées pour cette enquête.

normes professionnelles androcentrées, n'est pas en question. C'est l'adéquation entre l'artiste et le personnage qui poserait problème :

– *Pourquoi il y a si peu de rappeuses en France ? [...] C'est un problème de talent ?*—
Non, je ne crois pas que c'est un problème de talent, c'est un problème d'identité. Les femmes rappeuses veulent trop souvent faire les mecs. Et je pense qu'il ne faut pas, il faut rester soi-même. Moi, je suis une femme, quand je suis face à mes rappeurs, je suis une femme.¹¹

L'exigence d'un rapport de vraisemblance entre l'interprète, son œuvre, et son personnage s'inscrit ici dans une conception essentialisée de la bi-catégorisation de sexe. Dans l'industrie du disque visant le grand public, la voix est un enjeu particulièrement central pour les directions artistiques en ce qu'elle « va servir de support à la relation qu'il faut établir entre le personnage du chanteur et ses chansons. » [Hennion, 1981, p. 45] Le recrutement repose dès lors sur une convention de compétence « naturaliste ». Comme les figurant-es de l'audiovisuel, les artistes des musiques populaires « sont d'abord recrutés sur la base de leur conformité aux types de personnages qu'il s'agit d'incarner » [Sigalo Santos, 2014, p. 25]. À la limite, cette injonction contradictoire exclut purement et simplement les femmes et les minorités de genre du marché du travail discographique dans le domaine du rap. Ainsi, une des rappeuses rencontrées surprend le directeur artistique qui suit son projet discographique déclarer à son équipe : « du rap de fille, ça intéresse qui ? ».

Amina* constitue une exception vis-à-vis de ces tensions en ce qu'elle rapporte une expérience harmonieuse quasi innée entre sa voix, sa vision artistique et son identité de genre. Au-delà d'un choix rétrospectif de mise en scène de soi, plusieurs éléments dans son témoignage confirment les analyses qui précèdent. Les jugements des différents partenaires de travail sur la voix d'Amina* sont contradictoires et genrés (voir ci-dessus). Le rappeur avec lequel elle enregistre dans un premier temps cherche spécifiquement une femme, mais apprécie la performance d'Amina* parce qu'elle « sait poser », contrairement à une candidate qui avait « plus une voix chanteuse qu'une voix de rap ». La maison de disque, elle, retient sa performance, contre une troisième, comme « une évidence. L'autre c'est une voix de mec, là c'est une voix de femme, c'est inédit ».

En outre, la capacité d'Amina* à négocier sans dilemme ces jugements de compétence contradictoires peut être directement fonction de son désengagement vis-à-vis d'une authenticité rap, dont on a vu qu'elle incite à valoriser l'expression d'une énergie et d'une détermination pensées au masculin. Elle affirme ainsi : « J'ai très peu pratiqué en tant que rappeuse. Je faisais les chœurs pour mon frère, je passais du chant au rap, du rap au chant, ça ne me dérangeait absolument pas. » Son assurance vis-à-vis de la technique de voix est d'autant plus forte qu'elle ne l'investit pas comme un domaine crucial d'expression et d'accomplissement de soi ; et qu'Amina* s'autorise à évoluer entre différents registres. Les entraves opposées aux appariements des rappeuses sur le marché du travail musical se résolvent précisément, dans le cas de Léa* ou de Céleste*, dans l'abandon ou la marginalisation de la technique de voix rappée au profit du chant, pourvoyeur d'opportunités de recrutement plus fréquentes et de collaborations professionnelles plus sereines.

CONCLUSION

Dans les mondes de l'art, le recrutement prend généralement la forme d'une succession d'appariements au gré de projets courts. Le postulat que ce fonctionnement suivrait un mécanisme unique – par exemple celui des appariements sélectifs – occulte l'hétérogénéité

¹¹ Pauline Duarte, directrice de Def Jam France, 8 mars 2019, *Mouv'*.

aussi bien historique que biographique des régimes de recrutement que négocient les artistes, hétérogénéité dont les conséquences ne sont pas les mêmes pour tous·tes, notamment selon leur sexe.

Ainsi, les artistes de rap rencontrent des logiques de sélection sur le marché de l'enregistrement discographique particulièrement variées des années 1990 aux années 2010 (*casting*, cooptation, *freelance*), en lien avec les transformations de l'économie du secteur. La part des femmes parmi les interprètes de rap reste pourtant aux environs de 5 %. Comme un marché du travail aussi instable peut-il connaître une ségrégation sexuelle aussi constante ? Ces régimes de recrutement hétérogènes soumettent les femmes et les minorités de genre à des *double binds* qui entravent leur accès au marché travail et leur maintien sur celui-ci. Dans l'industrie du disque, en particulier, les rappeuses doivent affronter des jugements de compétence fondés sur une conviction hétéronormative valorisant l'adéquation (via le registre de l'authenticité) entre le genre du rap français, le genre des performances, et le sexe de l'interprète.

Mais les transformations des conventions de compétence d'un régime à l'autre produisent des tensions spécifiques supplémentaires pour les femmes : d'appariements électifs symétriques lors de la pratique en amateur à des appariements sélectifs asymétriques pour accéder à l'enregistrement, de la fermeture de la séduction dans les collaborations artistiques à l'injonction d'une séduction du public, d'une voix avant tout compatible avec une norme professionnelle androcentrée dans le monde du rap français à une voix avant tout cohérente avec un personnage dont les directions artistiques et la critique fixent le genre en fonction du sexe assigné à l'artiste. Cet article montre ainsi que l'agencement successif de ces régimes de recrutement au fil de la carrière produit lui-même des effets genrés, soulignant l'importance d'une approche processuelle du recrutement.

BIBLIOGRAPHIE

ACKER Joan, 2009, « From glass ceiling to inequality regimes », *Sociologie du travail*, vol. 51, n° 2, p. 199-217.

BECKER Howard S., 1997, « La prise en compte de cas inhabituels dans l'analyse sociologique », *Sociétés Contemporaines*, vol. 27, n° 1, p. 29-37.

BECKER Howard S., 1988, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion.

BENHAMOU Françoise, 2002, *L'Économie du star-system*, Paris, Odile Jacob.

BOUSSARD Valérie, 2016, « Celles qui survivent : dispositions improbables des dirigeantes dans la finance », *Travail, genre et sociétés*, n° 35, p. 47-65.

BRUN Éric, 2006, « Filles, garçons et musique punk », *Agora débats/jeunesses*, n° 41, p. 50-64.

BUSCATTO Marie, 2007, *Femmes du jazz : Musicalités, féminités, marginalités*, Paris, Éditions du CNRS.

BUSCATTO Marie, 2015, « La féminisation du travail artistique à l'aune des réseaux sociaux », *Sociologie de l'Art*, n° 23-24, p. 129-152.

BUSCATTO Marie, 2010, « Le travail créateur, S'accomplir dans l'incertain, P.M. Menger », *Sociologie du travail*, vol. 52, n° 3, p. 418-421.

CLAWSON Mary Ann, 1999, « When Women Play the Bass: Instrument Specialization and Gender Interpretation in Alternative Rock Music », *Gender and Society*, vol. 13, n° 2, p. 193-210.

COULANGEON Philippe, 2004, *Les musiciens interprètes en France : Portrait d'une profession*, Paris, La Documentation Française.

EYMARD-DUVERNAY François et MARCHAL Emmanuelle, 1997, *Façons de recruter : Le Jugement des compétences sur le marché du travail*, Paris, Métailié.

- FAULKNER Robert R. et ANDERSON Andy B., 1987, « Short-Term Projects and Emergent Careers: Evidence from Hollywood », *American Journal of Sociology*, vol. 92, n° 4, p. 879-909.
- FRANÇOIS Pierre, 2004, « Prototype, concurrence et marché : le marché des concerts de musique ancienne », *Revue française de sociologie*, vol. 45, n° 3, p. 529-559.
- GEORGIADIS Mélanie, 2013, *Diam's. Autobiographie*, Paris, Points.
- HAMMOU Karim, 2022, « “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*, n° 10, [en ligne] <https://doi.org/10.4000/bssg.935>
- HAMMOU Karim, 2012, *Une histoire du rap en France*, Paris, La Découverte.
- HAMMOU Karim et SONNETTE-MANOUGUIAN Marie (dir.), 2022, *40 ans de musiques hip-hop en France*, Paris, Presses de Sciences Po/DEPS-ministère de la Culture.
- HATZIPETROU-ANDRONIKOU Reguina, 2011, « Déjouer les stéréotypes de genre pour jouer d’un instrument. Le cas des paradosiaka en Grèce », *Sociologie de l’Art*, n° 17, p. 59-73.
- HENNION Antoine, 1981, *Les professionnels du disque : une sociologie des variétés*, Paris, Métailié.
- LEGON Tomas, 2011, « La force des liens forts : culture et sociabilité en milieu lycéen », *Réseaux*, n° 165, p. 215-248.
- MENGER Pierre-Michel, 2009, *Le travail créateur : S’accomplir dans l’incertain*, Paris, Seuil.
- MENNESSON Christine, 2004, « Être une femme dans un sport “masculin” », *Sociétés contemporaines*, n° 55, p. 69-90.
- MOULIN Caroline, 2015, *Féminités adolescentes : Itinéraires personnels et fabrication des identités sexuées*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- MOULIN Raymonde, 1991, « La construction des valeurs artistiques contemporaines », *Cahiers de recherche sociologique*, n° 16, p. 17-22.
- PERRENOUD Marc, 2007, *Les musicos : Enquête sur des musiciens ordinaires*, Paris, La Découverte.
- RAVET Hyacinthe, 2016, « Cheffes d’orchestre, le temps des pionnières n’est pas révolu ! », *Travail, genre et sociétés*, n° 35, p. 107-125.
- RAVET Hyacinthe, 2011, *Musiciennes : Enquête sur les femmes et la musique*, Paris, Autrement.
- RAVET Hyacinthe, 2006, « L’accès des femmes aux professions artistiques. Un double droit d’entrée dans le champ musical » in Gérard MAUGER (dir.), *L’Accès à la vie d’artiste. Sélection et consécration artistiques*, Broissieux, Éditions du Croquant, 2006, p. 161-176.
- RAVET Hyacinthe et COULANGEON Philippe, 2003, « La division sexuelle du travail chez les musiciens français », *Sociologie du travail*, vol. 45, n° 3, p. 361-384.
- SCHOTTE Manuel, 2013, « Le don, le génie et le talent. Critique de l’approche de Pierre-Michel Menger », *Genèses*, n° 93, p. 144-164.
- SIGALO SANTOS Luc, 2014, « Le recrutement des figurants de l’audiovisuel », *Revue française de socio-économie*, n° 14, p. 15-39.
- SLEMBEK Edith, 2002, « La voix entre données biologiques et modèles socioculturels », *Equinoxe*, vol. 23, p. 27-36.