

Pourquoi le rappeur chante ? Le rap comme expression de la relégation urbaine :

*par Alain Milon
(Professeur, Université Paris X)*

Le rappeur chante-il, et s'il chante, chante-il comme les autres ? Cette question n'insinue pas que le rap n'est pas une musique, ni que le phrasé, à la fois syncopé et fluide du rappeur, n'est pas un chant. Cela montre simplement que cette forme singulière de phrasé pose la question de l'atmosphère particulière dans laquelle le rappeur plonge son auditeur, atmosphère qui va bien au-delà de la chanson parlée ou de la parole chantée.

Le rap est avant tout une expression musicale qui contribue, avec d'autres expressions artistiques, à donner corps aux différents mouvements et respirations de la ville. Mais lorsque le rappeur traduit dans ses textes, ses gestes et ses postures les bruits syncopés de la ville, il se met dans une posture inconfortable. À la fois en marge d'un système qu'il condamne quand il apostrophe les acteurs institutionnels, il est dans la marge dès qu'il s'agit de faire du rap « le » segment d'un marché musical international. Au-delà de l'attitude « rebelle » qui réduit l'acte de résistance à une conduite à bon marché, il reste chez le rappeur le problème de son appropriation ou de son exclusion de l'espace public.

Dans ces conditions, le choix de la relégation pour tenter de comprendre la particularité de cette forme musicale vient du fait que cette notion illustre parfaitement la posture dans laquelle se trouvent les rappeurs quand ils s'approprient l'espace urbain : comment être relégué tout en reléguant à la fois. Le problème est de savoir comment cette expression musicale, symptomatique des mutations de la ville surtout quand elle est associée à l'expression graffiti et à la danse urbaine, peut proposer une autre lecture de la citoyenneté à travers le prisme de la relégation.

• *La figure de la relégation*

Le relégué, à la différence du banni, de l'exclu ou de l'exilé, a la possibilité juridique de jouir de ses droits sans pouvoir vivre sur son territoire. Si le banni et l'exilé perdent, et leurs droits et leur territoire, le relégué, lui, perd son territoire tout en gardant ses droits : étrange paradoxe d'un citoyen ne vivant pas au sein de sa communauté d'origine tout en participant à la vie sociale. Exil qui n'entraîne pas la perte de ses droits civils et politiques, la relégation, moins grave que la déportation puisqu'il n'y a ni confiscation des biens, ni suppression des droits politiques, reste tout de même le signe d'une descente dans une catégorie inférieure de la citoyenneté. En fait, en ayant des droits sans territoire, le relégué finit par perdre et l'un et l'autre. Il finit même par abandonner sa citoyenneté faute de pouvoir l'exercer réellement. D'ailleurs, cela conduit souvent à un renversement : être sur un territoire sans droit. Cela mène, comme nous le verrons, le rappeur à une double relégation : être relégué tout en reléguant.

Derrière l'état juridique de la relégation se pose la question de savoir si l'on peut garder un lien avec son lieu d'appartenance sans l'expression juridique de ce lien. La relégation nous invite en fait à réfléchir sur le contexte politique de la citoyenneté. Mais plutôt que de parler de la citoyenneté en général, tâchons de voir quelle forme cette citoyenneté revêt dans le contexte qui nous intéresse ici.

La relégation peut prendre plusieurs aspects. Nous aborderons plus singulièrement celle qui prend la forme d'une exclusion cachée pour laisser de côté la relégation politique : le cas du citoyen condamné à l'exil en raison d'une condamnation. Lorsqu'il s'agit de l'exclusion cachée, reléguer une personne, cela revient à lui donner tout : la nationalité, en lui interdisant dans le même temps d'exercer cette nationalité — le priver de citoyenneté par exemple. Mais comment se lit alors la citoyenneté à la lumière de la relégation ? En fait, trois cas de figure sont possibles, mais seul le dernier nous intéresse ici. Il y a d'abord le cas du *natif-citoyen*, cas qui ne pose pas de problème puisque la nationalité contient la citoyenneté. Vient ensuite le cas du *citoyen sans nationalité* comme c'est le cas avec les membres de l'Union Européenne qui possèdent une citoyenneté européenne, définie d'ailleurs de manière très floue dans le traité de Maastrich le 7 février 1992, sans avoir pour autant de nationalité supra-nationale : nous sommes alors dans le cas d'une partition politique qui ne propose pas véritablement de citoyenneté européenne¹. On a enfin la figure du *natif sans citoyenneté*, pose véritablement la question de la relégation telle qu'elle est vécue quotidiennement. En effet, comment peut-on posséder une nationalité sans avoir la possibilité de l'exprimer ? C'est effectivement ce dernier cas qui pose un problème, celui de l'individu qui a l'apparence du citoyen français, une carte d'identité de nationalité française par exemple et des droits civiques, mais qui, dans le même temps, se trouve dans l'impossibilité de vivre cette nationalité sous la forme d'une citoyenneté. Comment peut-on avoir une identité sans racine et, ce qui est plus grave, comment peut-on vivre sur un territoire sans réussir à exprimer son projet : le citoyen devant être celui qui participe aux projets de la communauté.

La relégation rappelle sur un plan politique le cas de ces nationalités supra-citoyennes et de ces citoyennetés supra-nationales. Lorsque la nationalité est placée au-dessus de la citoyenneté, au sens où elle la relègue, cela se traduit le plus souvent par un sentiment ultra-national — le nationalisme de la préférence ethnique par exemple. Par contre, quand la citoyenneté l'emporte sur la nationalité cela prend la forme d'un sentiment communautaire — la communauté européenne entre autre. Cette relégation implicite a des conséquences politiques graves : le déséquilibre fort ou faible de l'État. Si le nationalisme traduit un déséquilibre fort de l'État, le particularisme communautaire, dont l'éclatement régionaliste n'est qu'une forme, traduit, lui, un déséquilibre faible de l'État. Dans les deux cas, c'est d'une perte

¹ L'ensemble de la deuxième partie du *Traité*, des articles 8 à 8E, quand il fait référence à la notion de citoyen, définit son statut uniquement sur le terrain de la citoyenneté nationale. Le citoyen serait tout simplement membre de la communauté européenne sans que l'on s'interroge réellement sur la place des nationalités par rapport à celle des citoyennetés européennes. Le citoyen appartient à l'Europe et le national aux pays de l'Union Européenne. D'autre part, le passage de la Communauté Européenne à l'Union Européenne est symptomatique de cet état de fait. Dans l'idée de communauté il y a l'idée d'un projet politique commun, un peu à la manière de ce que Condorcet proposait dans son *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain* (1795), alors que dans l'idée d'union il s'agit plutôt d'additionner des forces politiques d'État (un plus un plus un pour faire un assemblage plus ou moins hétéroclite).

communautaire qu'il s'agit, et c'est justement cette perte communautaire qui explique en partie l'état de crise dans lequel la ville se trouve, crise que le rap et le graff mural révèlent.

• ***Le rappeur : relégué ou reléguant ?***

Quelle forme, la figure de la relégation va-t-elle bien prendre dans le rap ? En fait, le rappeur subit autant qu'il met lui-même en scène un processus de relégation par rapport à l'usage qu'il fait de sa propre langue : il est relégué autant qu'il relègue. Le rappeur est d'abord celui qui est relégué dans l'usage standard de la langue ; en même temps il relègue l'auditeur non averti par un phrasé syncopé, son *flow*, sorte de flux verbal propre à chaque rappeur, et par une syntaxe qui lui appartient, sa *tchatche*. Mais comment peut-on reléguer tout en étant relégué, et surtout comment peut s'instaurer cette espèce de va-et-vient entre un système socio-culturel qui relègue ces formes d'expressions artistiques, et les artistes « relégués » qui construisent en partie leur travail sur cette relégation ?

Les rappeurs expriment en général cette exclusion et cette impression de « décommunautarisation » par un rejet brutal de la société dans sa globalité, un peu à la manière du groupe IAM quand il s'en prend à ce système social à deux vitesses : « on vit dans un pays d'hypocrites et plein d'enflés / D'entrée : liberté, égalité, si t'as du blé »². Cette relégation se retrouve chez les taggers et graffeurs quand, en déposant leur trace, ils interpellent les habitants de la ville sur la nature de l'espace public en posant implicitement ces questions : « à qui appartient la rue ? », « qu'est-ce qu'un acte de civilité ? » « à qui confier l'urbanisation de la ville ? », « s'agit-il d'une cicatrice ou d'un visage de la ville ? ». Relégué, le rappeur va, à son tour, utiliser sa relégation pour interpellier la communauté urbaine sur le fait que ces formes esthétiques peuvent contribuer, chacune à sa manière, à la reconstruction de l'espace urbain. Étrange retournement de situation qui produit l'effet inverse de celui qu'il était censé accomplir, et c'est justement ce va-et-vient d'individus qui sont à la fois relégués et « reléguant » qui permet de prendre conscience de la situation dans laquelle chacun met l'autre : la relégation du rappeur à l'égard de la norme standard et la relégation de l'habitant ordinaire à l'égard de codes culturels qu'il ne comprend pas.

À l'origine du rap, l'improvisation musicale était le moyen pour le rappeur de prendre à partie les différents acteurs de la ville pour les inciter à réfléchir sur la manière dont l'espace public est composé. Ce n'est pas propre au rap évidemment ; il suffit de remonter à la tradition troubadour pour voir comment les trouvères et troubadours improvisaient leurs chansons sur des thèmes de la vie quotidienne comme les encombrements de la ville, les menus larcins, les altercations... pour interpellier les habitants. Le rappeur fait exactement le même travail. Il apparaît ainsi non pas comme le porte-parole d'une communauté exclue mais comme le haut-parleur de cette même communauté. En portant haut la parole des autres, le rappeur n'utilise pas la langue à des fins politiques comme peut le faire le porte-parole d'une union syndicale qui, en voulant porter la parole des autres, finit par la travestir. Non, il détourne en réalité la

² Akhenaton, *Lettre aux hirondelles*, 1994.

langue commune de son usage courant par le fait que ce n'est pas le sens des textes qui compte en premier lieu mais beaucoup plus l'état dans lequel se trouve, autant celui qui profère cette parole que celui qui la reçoit. Il s'agit d'un état presque syncopé, une sorte d'état d'hébétéude. Le rappeur n'est pas seulement relégué parce que la charge culturelle de la langue lui échappe, mais aussi parce qu'il utilise la langue comme une autre façon d'interpeller et de frapper son auditeur. Le rappeur fait exploser le mot pour l'envoyer à la figure de celui qui veut bien l'entendre, non par rapport au sens que le message véhicule, mais par rapport à l'impact physique que le phrasé provoque sur les oreilles de celui qui le reçoit. Mais en même temps qu'il est relégué par les habitudes culturelles propres à l'usage quotidien de la langue, il relègue les autres en détournant la langue de sa vocation première, en refusant ainsi de construire une réalité sociale autrement que sur la forme d'une agression verbale.

• ***Les logorrhées du rappeur : une prise à partie de l'espace public***

L'usage que le rappeur fait des mots ne s'inscrit pas dans une situation de communication ordinaire ; c'est plutôt l'impact et l'effet physique du mot qui comptent. Les glossolalies, les états syncopés ou les logorrhées peuvent provoquer des effets physiques relativement violents. Avec le rap, on va au-delà des procédés langagiers utilisés par les troubadours et trouvères. Il ne s'agit pas seulement d'improvisation verbale et de joute oratoire, mais de combat de mots comme il existe des combats de rue.

Dans le cas des jeux de langage des troubadours, l'étymologie du mot est révélatrice de cet art de jouer avec bonne mesure avec les mots. Troubadour vient du grec *tropein* qui donne en latin *tropus* et *tropare*, autrement dit composer des tropes. Ce terme donne en français le verbe trouver. Le jeu avec les mots devient vite pour le troubadour le moyen de percer les secrets de la langue. Le rappeur français MC Solaar reste l'un de ceux qui exprime le mieux ce point de vue lorsqu'il déclare, à propos du jeu avec les mots, « j'en parsème mes phrases, je construis mes rimes, je n'appelle plus ça de la “ versatilité ”, mais de la “ versubtilité ”³ ». Mais ce type de flux verbal ne révèle que le travail poétique sur la langue. C'est aussi ce que l'on retrouve dans le *slam*, cette poésie parlée (*spoken words*) dont Saul Williams reste l'un des représentants les plus actifs. Le *slam*, sur le registre qui est le sien, autrement dit la justification d'une démarche intellectuelle et la volonté d'être, pour celui qui chante le *slam*, un acteur politique de la ville, reprend les techniques de joutes verbales de la tradition troubadour au sens où il permet au poète, chanteur ou jongleur verbal d'exprimer ce qu'il pense de la société dans laquelle il évolue. Mais il semble que la véritable activité du rappeur soit ailleurs. Quand on observe le travail scénique du rappeur, sa gestuelle ou son flux verbal on se rend compte qu'il se porte plus sur l'impact physique que le phrasé produit sur l'auditeur. Le rappeur en imposant un rythme, une force et une violence physique à ses mots, frappe les oreilles jusqu'à faire oublier le sens de ses propos. Etre le haut-parleur pour le rappeur, c'est aussi porter haut et fort la parole de la rue. Ces logorrhées accompagnent alors les bruits de la ville ; elles font même partie de ses bruits naturels. Cela ne veut pas dire que les *lyrics* n'ont aucun sens, mais

³ Télérama, n° 2275 du 18 août 1993.

simplement qu'ils sont le moyen de montrer que la force physique des mots reste le plus sûr moyen pour le rappeur de faire saisir, à tous ceux qui veulent bien l'entendre, l'existence d'un dérèglement urbain.

La logorrhée du rappeur mérite toutefois quelques précisions. Elle possède en fait les mêmes caractéristiques que les glossolalies qui se définissent avant tout comme un langage personnel articulé autour d'une syntaxe et d'un vocabulaire spécifiques. En réalité, la glossolalie pose un problème philosophique complexe. À l'origine, il s'agit du don des langues réservé à quelques rares privilégiés. Elle devient ensuite l'expression particulière d'une parole impensée et improférée pour reprendre la formule de Maître Eckhart. G. Agamben voit d'ailleurs dans la glossolalie une parole signifiante qui doit commencer par ne rien vouloir dire : « La glossolalie n'est donc pas un parler en langues étrangères, ni une pure et simple émission de sons inarticulés, mais, plutôt, un parler en gloses, c'est-à-dire en paroles dont la signification est inconnue, qu'elles soient par ailleurs des paroles étrangères, ou même des mots qui n'appartiennent à aucun langage humain. »⁴. Vieille problématique philosophique à travers le thème de la parole sans parole chez saint Augustin⁵, la glossolalie reste en fait pour le rappeur le moyen d'actualiser, par un flux verbal ininterrompu, sa relégation : autre langue, autre langage, autre lieu, mais toujours la même exclusion au sens où qu'il soit relégué ou qu'il relègue le rappeur pose, par son travail sur la langue, la question de l'exclusion⁶.

Que recherche, par son phrasé syncopé, le rappeur dans sa prise à partie de l'espace public : une reconnaissance sociale, une identité, un dialogue, l'expression urbaine de l'exclusion, ou alors tout cela en même temps ? Si cette prise à partie s'exprime le plus souvent sous une forme relativement violente à l'encontre de représentants institutionnels comme les agents de surveillance, les éducateurs, les politiques, les forces de l'ordre..., elle traduit toujours le même constat : vivre sur un territoire sans pouvoir exprimer ses droits, appartenir à une communauté linguistique sans avoir les mêmes codes langagiers qu'elle, ou être inscrit dans un processus d'exclusion plus ou moins violent. Cela conduit en réalité à placer le rappeur dans la posture de celui qui relègue les autres en imposant des phrasés dont le sens échappe le plus souvent à celui qui les reçoit. Au premier abord, les textes des rappeurs traitent du racisme, de l'injustice au quotidien, du pouvoir de l'argent, des dérives d'un Etat policé, des médias..., mais c'est beaucoup plus la tension permanente que le phrasé revêt qui importe comme s'il s'agissait de défier sans cesse les représentants de l'ordre social, refusant implicitement toute sorte de bienveillance ou de conciliation. Pour parler haut, le rappeur est obligé de parler fort, mais en parlant fort, il parle surtout contre et utilise la force pour renvoyer à la ville sa propre violence : « Fous le camp si t'attends de nous / Un conte de fée, la vie étoffer / Alors qu'elle cherche à m'étouffer⁷ ». Cet effet électrochoc d'un phrasé ininterrompu conduit jusqu'à l'étourdissement de celui qui le profère, mais aussi de celui qui le reçoit. Le souhait du rappeur tient peut-être au fait que le choc des mots incite le destinataire à réfléchir sur les

⁴ G. Agamben, « La glossolalie comme problème philosophique » in *Le discours psychanalytique*, n° 6, 1983, p. 63.

⁵ J. Cacho, « Archéologie de la glossolalie », *Le discours psychanalytique*, n°6, 1983, pp. 30-34.

⁶ Sur la question des conduites écholaliques des grands schizophrènes voir A. Milon, *L'art de la conversation*, Paris, PUF, 1999, et sur le problème des logorrhées du rappeur et des liens avec la tragédie grecque, cf. A. Milon, *L'étranger dans la ville. Du rap au graff mural*, Paris, PUF, 1999.

⁷ Fonky Family, *Tu nous connais*, 1997.

raisons d'un flux verbal aussi violent. Mais que le destinataire soit présent ou non peu importe : le dialogue n'est pas en vue.

• ***La transformation du rap en phénomène médiatique : de l'amplification à l'inefficacité***

C'est la médiatisation de masse qui a détourné en partie le rap de sa philosophie première. Elle l'a fait sortir de la vie de quartier pour en faire un simple courant musical. À l'origine, le rappeur improvise sur un thème lancé par un passant en s'accompagnant éventuellement d'un *beat-boxer*. Le flux verbal est à la mesure des décibels qu'il produit, et son espace se définit par cette échelle, autrement dit, il touche tous ceux qui veulent bien s'arrêter un instant. En devenant un phénomène musical médiatisé il change d'espace, d'échelle et de mesure, mais il perd par la même occasion ses vertus d'improvisation et de proximité. Nous sommes loin aujourd'hui des improvisations de Lionel D des années 1980 : plus de véritable spontanéité sauf lors des dédicaces, et les limites territoriales du rap finissent par s'agrandir. Du hall d'immeuble on passe au plateau de télévision, et la voix enregistrée perd du même coup les rapports de proximité qu'elle avait su construire auparavant⁸. En outre, la voix n'est pas portée plus haut du fait de sa médiatisation ; c'est même l'inverse qui se produit. Le phénomène médiatique amplifie, mais le rapport à l'autre s'atténue, ou plutôt l'autre n'est plus touché de la même manière. Le périmètre de réception du phrasé n'est plus circonscrit par les limites acoustiques de la voix. Porté par les ondes sans être pour autant plus efficace, ce phrasé a au moins l'avantage d'interpeller les différents acteurs de l'espace public sur la nature même de cet espace : « A qui appartient la rue ? », « Y a-t-il un usage standard de la parole publique ? ».

Mais au-delà de ce contexte musical, c'est la question de la nature de l'espace public et de son appropriation qui est posée. Sans rechercher des logiques consensuelles pour arriver à stabiliser la question de l'espace public à travers un agir communicationnel par exemple, lieu de controverses démocratiques, sans aller non plus du côté de la concrétisation de l'espace public à travers l'action politique tel que l'envisage Arendt, sans non plus réduire la question de l'espace public à la manière dont il est occupé, nous en resterons à la proposition que Kant formule dans *Réponse à la question : Qu'est-ce que les Lumières*, à savoir l'idée d'un usage libre et public de la raison pour garantir l'existence même de l'espace public. Kant reste en fait l'un des premiers à avoir eu recours aux notions de droit d'accueil et de droit de visite, telle que l'hospitalité universelle du *Projet de paix perpétuelle* les définit, pour expliquer la nature de l'usage public de la raison, seule garantie de l'existence même de l'espace public. En réalité, les deux textes de Kant, *Projet de paix perpétuelle* et *Qu'est-ce que les Lumières*, se télescopent pour accoucher de la notion de raison publique, elle-même squelette de la notion d'espace public. Kant distingue ainsi l'usage privé de la raison de son usage public, et montre que seul l'usage public de la raison « peut amener les lumières parmi les hommes⁹ ». Il ajoute que l'usage public de la raison est

⁸ Des trois courants du Hip-Hop (rap, graff et danse), c'est le rap qui a le moins bien résisté aux effets sournois de la médiatisation. Est-ce dû à la nature illicite du graff et souterraine de la danse, c'est une autre question ?

⁹ E. Kant, *La philosophie de l'histoire*, Paris, Aubier, 1947, p. 85.

« celui que l'on en fait devant l'ensemble du public qui lit¹⁰ ». En exerçant ainsi publiquement son usage libre de la raison, l'individu jouit d'une liberté sans nom. Foucault précise sur ce point que seule la superposition de l'usage universel de la raison et de son usage libre et public permet la réalisation d'un *Aufklärung*¹¹. Pourtant, la question essentielle n'est pas là. Il s'agit plutôt, comme le fait remarquer Foucault, de se demander comment l'usage public de cette raison peut se réaliser, usage public que Kant dévoile quand il montre que cet usage permet de réaliser une sorte de contrat de confiance dont la raison universelle définirait les limites. Seul l'usage libre et public de cette raison garantit en fait le principe d'existence du sujet. On retrouve ici l'idée contraignante du pouvoir absolu de l'exercice critique de la raison, seul moyen pour Kant de construire un véritable espace critique ou public. La question qui se pose alors est de savoir comment l'usage public et libre de la raison délimite un droit de cité permettant au sujet d'évoluer dans l'espace politique. En fait, le problème est relativement simple ; il convient de montrer que l'obéissance au principe de raison garantit l'existence du droit. Dans sa *Doctrine du droit*, Kant affirme que le droit ne concerne que l'accord de l'action avec la loi ; c'est ce qu'on appelle la légalité. Dans le droit public, l'État détient son autorité du contrat qui le lie à l'idée de la raison et non à la réalité historique. Cela ne veut pas dire que cette autorité est une figure abstraite, hors de toute réalité sociale ; cela signifie simplement que la garantie de cette occupation de la ville repose sur l'usage que l'on peut faire de l'espace public quand cet usage est à la mesure du droit qui le délimite, et c'est justement le problème qui se pose avec la relégation urbaine du rappeur : quel droit la relégation construit-elle ?

Nous sommes partis de la question de savoir pourquoi le rappeur chante, question que G. Deleuze et F. Guattari abordent dans *Mille plateaux* à travers la figure de la ritournelle. À la question « pourquoi je chante ? », ils proposent trois réponses possibles. Je chante quand je suis chez moi, je chante quand je suis sur le chemin du retour et je chante quand je quitte ma terre. En prenant l'exemple de l'enfant qui a peur et que la mère rassure par une chanson, G. Deleuze et F. Guattari utilisent la notion de ritournelle pour poser la question du marqueur territorial. La ritournelle n'est ni une rengaine, ni un radotage. Elle joue un rôle fondateur au sens où elle modèle le territoire. Est ritournelle « tout ensemble de matières d'expression qui trace un territoire, et qui se développe en motifs territoriaux, en paysage territoriaux¹² ». Les ritournelles se différencient alors en fonction des marquages territoriaux qu'elles mettent en scène. Il existe ainsi des ritournelles territoriales qui agencent un territoire, des ritournelles de fonctions territorialisées comme la berceuse territorialise le sommeil, des ritournelles de fonctions territorialisées qui proposent de nouveaux agencements comme les comptines dont la forme est spécifique au sens où elles ne sont pas chantées de la même manière selon les endroits, et des ritournelles qui permettent de rassembler des forces pour partir comme les ritournelles de départ¹³. La question est de savoir si le rap s'inscrit dans un agencement territorial, et si c'est le cas, dans quel genre de ritournelle s'inscrit-il ? Il

¹⁰ E. Kant, *op. cit.*, p. 86.

¹¹ M. Foucault, *Dits et écrits*, T. IV. Paris, Gallimard, 1994, pp. 566-567.

¹² G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Ed. de Minuit, 1980, p. 397.

¹³ G. Deleuze, F. Guattari, *op. cit.* pp. 402-403.

semble en fait que son rapport au territoire est à la mesure de son inscription médiatique au sens où plus il se médiatise, moins il est objet de médiation et de fait moins sujet de son propre territoire. Aujourd'hui, le rap tient beaucoup plus du radotage ou de la rengaine que de la ritournelle puisqu'il a perdu, par rapport à sa figure d'origine, toute inscription territoriale pour n'être plus qu'une expression médiatisée d'une demande sociale.

Auteur : Alain Milon, philosophe, Professeur Université Paris X-Pôle Métiers du Livre, St-Cloud.

Derniers ouvrages sur cette même question :

- ***L'Étranger dans la Ville. Du rap au graff mural.*** Paris, PUF, collection «Sociologie d'Aujourd'hui », 1999.
- ***Black, Blanc, Beur. Rap Music and Hip Hop Culture in the Francophone World,*** (dir. A-P. Durand), Lanham, Scarecrowpress, 2002.
- ***La Ville*** (dir. J-M. Brohm et Magali Uhl), Montpellier, Prétentaine, 2004.