

**Articuler l'engagement politique et la reconnaissance
artistique**
**Conflits et négociations dans les trajectoires professionnelles
de rappers contestataires**
Articulating political engagement and artistic recognition
**Conflicts and negotiations in the professional paths of
dissenting rappers**

Marie Sonnette

Volume 47, Number 2, Fall 2015

Trajectoires de consécration et transformations des champs
artistiques
Paths to recognition and transformations of artistic fields

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1036344ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1036344ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0038-030X (print)

1492-1375 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Sonnette, M. (2015). Articuler l'engagement politique et la reconnaissance
artistique : conflits et négociations dans les trajectoires professionnelles de
rappers contestataires. *Sociologie et sociétés*, 47(2), 163–186.
<https://doi.org/10.7202/1036344ar>

Article abstract

By examining the social paths of four contemporary rappers, this article seeks to shed light on the tensions between the road to fame and political engagement in the professional art world. Sociological literature on artist engagement implies that the levels and types of engagement are determined by the position artists hold in their professional art world and on their level of recognition in particular. However, if this conflict between engagement and acclaim structures the paths of the artists that were studied, it is also necessary to look at the artists' socialization. The diachronic study of individual constructs makes it possible to understand that the analysis of the actors' political socialization proves to be crucial to understand their engagement modes. Furthermore, the specificity of rap and its irreducibility to the world of music are examined in order to understand the challenges of an evolving art world and its effects on the artists' professional paths.



Articuler l'engagement politique et la reconnaissance artistique

Conflits et négociations dans les trajectoires professionnelles
de rappeurs contestataires

MARIE SONNETTE

Docteure en sociologie
Chercheuse postdoctorale au Labex ICCA
Industries culturelles et création artistique
Chercheuse associée au Cerlis (CNRS/UMR 8070)
Centre de recherche sur les liens sociaux

10, rue Gabrielle Josserand
93500 Pantin
marie.sonnette@gmail.com

INTRODUCTION

À TRAVERS LA TRAJECTOIRE SOCIALE de quatre rappeurs contemporains, cet article cherche à éprouver les tensions qui existent entre les parcours de consécration et les parcours d'engagement politique dans les mondes professionnels de l'art. La littérature sociologique consacrée aux mobilisations d'artistes (Sapiro, 1999; Mariette, 2010; Roussel, 2011) observe que les degrés et les modalités d'engagement sont façonnés en fonction de la place tenue par les artistes au sein de leur monde professionnel de l'art et notamment de leur niveau de reconnaissance. Cette focalisation sur les carrières et les positions professionnelles permet indiscutablement d'apporter un renouveau à ce domaine d'étude. Pourtant, si nous allons voir que ces conflits entre l'engagement et la consécration structurent les trajectoires des artistes étudiés, c'est aussi du côté de leur socialisation politique, produit de diverses expériences socialisatrices (famille, groupe de pairs, médias), et ayant essentiellement eu lieu dans des cadres extra-professionnels, qu'il faut regarder. Mon hypothèse est posée dans le cadre de la critique émise par Bernard Lahire à l'égard des travaux de Pierre Bourdieu sur la littérature (et notamment sur Flaubert): ce dernier y étudie principalement la position occupée par les écrivains dans « le champ », au détriment d'une analyse de leur « habi-

tus», « qui est lui-même une théorie implicite de la socialisation primaire et secondaire » (Lahire, 2010 : 24). Pour Lahire, Bourdieu « joue le champ contre la biographie » (Lahire, 2010 : 37) et « il donne la priorité au “champ”, à la position de Flaubert dans ce champ, et néglige les éléments constitutifs de ce qu’est Flaubert et qu’il importe dans l’univers littéraire » (Lahire, 2010 : 39). C’est donc en me permettant une étude micro-sociologique et diachronique des constructions politiques individuelles à partir des parcours de quatre rappers que je souhaite évoquer cet aspect souvent oublié.

Ainsi, je vais observer les deux principales variables explicatives des pratiques d’engagement politique des rappers. La première variable est liée à la position des artistes dans les mondes professionnels de l’art¹. Cette place occupée, allant de la marginalité à la consécration artistique, façonne les possibilités d’intervention au sein des mondes militants et politiques. Plus un artiste est reconnu et occupe des positions établies au sein de son domaine artistique, plus il aurait des difficultés à prendre des responsabilités militantes « explicites » pouvant mettre en péril la suite de sa carrière. En revanche, un artiste qui occupe une position plus marginale et qui dépend moins des réseaux de coopération de son monde professionnel pour travailler aurait tendance à ne pas mesurer les mêmes risques et à ainsi se permettre des pratiques d’engagement plus radicales ou davantage propres aux mouvements sociaux et politiques traditionnels. La seconde variable est liée à la socialisation politique des artistes. En fonction de leur connaissance du monde politique, de leur acquisition d’un capital culturel militant et de la transmission (familiale, culturelle, environnementale, amicale, etc.) de certaines valeurs sociales, les rappers étudiés sont plus ou moins susceptibles d’avoir des pratiques d’engagement politique assidues et ainsi d’assumer des risques potentiels au sein des mondes professionnels de l’art. Ces deux variables permettent parfois de changer le regard sur les relations de cause à effet. Ce n’est pas seulement parce qu’un artiste occupe une position marginale qu’il a plus de facilité à s’engager, mais c’est aussi parce qu’un artiste estime que l’engagement est une de ses priorités artistiques et individuelles qu’il est prêt à assumer de ne pas accéder à une certaine consécration artistique.

Si l’on suit ces deux variables explicatives, on remarque que les rappers Saïdou et Skalpel d’un côté et les rappers Médine et Youssoupha de l’autre se trouvent chacun à un pôle des possibilités dans les pratiques d’engagement politique des rappers observées. Les premiers expriment un fort attachement à la politique et aux mouvements sociaux, très présents au sein de leur trajectoire biographique, et assument alors une marginalité artistique en occupant une position forte de rappers engagés au sein du monde militant de gauche et d’extrême gauche. Les seconds expriment une distanciation envers des catégories de la politique traditionnelle et tendent plutôt à se substituer aux cadres politiques en favorisant des œuvres contestataires destinées à une grande

1. Je choisis d’utiliser l’expression « monde de l’art », en référence aux travaux d’Howard Becker (Becker, 1982), car elle permet d’observer les coopérations entre les acteurs et l’organisation professionnelle qui régissent un univers artistique. Ce concept a également été utilisé dans des études sur lesquelles je m’appuie au sein de cet article. Je pense notamment à celle de Karim Hammou qui, voulant répondre à la question « comment le rap a-t-il duré en France ? » (Hammou, 2012 : 8), dresse une histoire de la constitution d’un monde professionnel du rap.

audience, favorisées par un haut niveau de reconnaissance artistique, plutôt que des pratiques politiques en lien avec les mouvements sociaux. Afin de saisir visuellement les différents positionnements, deux tableaux s'avèrent nécessaires à la démonstration qui va suivre. Le premier renseigne sur les différents modes d'action suivis selon les artistes (Tableau 1). Le second s'intéresse aux organisations auprès desquelles chaque rappeur s'implique (Tableau 2).

Tableau 1 : Modes d'action politique selon les rappeurs étudiés

Pôle	Artiste	Engagement endogène aux mondes professionnels de l'art et de la culture	Engagement impliquant des ressources exogènes aux mondes professionnels de l'art et de la culture					
			Engagement à l'aide de ressources artistiques		Engagement à l'aide de la notoriété		Engagement individuel « anonyme »	
		Ateliers d'écriture/ Ateliers artistiques	Concerts de soutien	Production d'œuvres de soutien	Signature de pétition	Soutien public	Participation à des échéances militantes	Militantisme
A	Saïdou	***	***	***	***	**	***	**
	Skalpel	*	***	***	***	**	***	**
B	Médine	*	**	*	**	***		
	Youss.	**	**	*	**	***		

Tableau 2 : Types de structures politiques privilégiées selon les rappeurs étudiés

Pôle	Artiste	Gauche radicale (NPA, PG, PCF, LO, LCR, JCR, JC, etc.)	Syndicats (CGT, Sud, Solidaires, etc.)	Structures propres aux mouvements altermondialistes et anti-guerre (FSE, FSM, DAL, ACG, GP, Comité contre la double peine, etc.)	Structures propres aux mouvements anarchistes et libertaires (CNT, collectifs antifascistes, Ne les laissons pas faire, etc.)	Structures antiracistes autonomes ou d'inspiration autonome (MIB, FSQP, MIR, PIR, Collectifs vérités et justice, CSP, CCIF, Collectif anti-nérophobie, Collectif contre le contrôle au faciès, etc.)
A	Saïdou	***	***	***	***	***
	Skalpel			***	***	***
B	Médine			**		***
	Youss.	*		*		**

* Pratiques d'engagement politique ou travail en commun repérés au moins une fois durant l'analyse du parcours de l'artiste.

** Pratiques d'engagement politique ou travail en commun repérés à plusieurs reprises durant l'analyse du parcours de l'artiste.

*** Pratiques d'engagement politique ou travail en commun repérés très régulièrement durant l'analyse du parcours de l'artiste.

Concernant les catégories exposées en colonne, se reporter à la partie A.1.

La première partie sera l'occasion d'évoquer les spécificités et les transformations du monde social du rap au sein des mondes de l'art et ainsi d'évoquer les particularités des rappeurs quant aux problématiques de l'engagement et de la consécration (A). Les deuxième et troisième parties mettront nos hypothèses à l'épreuve empirique des quatre parcours de rappeurs situés à deux pôles opposés : ceux de Saïdou et Skalpel (B) et de Youssoupha et Médine (C).

Encadré méthodologique

Les quatre artistes étudiés sont issus d'un terrain sur les pratiques politiques des rappeurs et ont été choisis pour ce qu'ils ont de spécifique au sein du genre rap francophone. Je les ai sélectionnés dans un panel de rappeurs nommés et perçus comme des rappeurs dits « conscients », « engagés » ou encore « politiques ». Au moment où l'enquête a été menée (de 2007 à 2012), ils étaient classés à gauche de l'échiquier politique.

En observant les trajectoires des rappeurs sous la forme d'étude de cas, il s'agit de saisir les logiques de leur socialisation et ainsi de multiplier les pistes de compréhension des rapports sociaux à l'œuvre dans leurs parcours. Pour cela, mon enquête de terrain a été réalisée à l'aide de divers matériaux : un corpus de documents (écrits, visuels ou sonores) traitant de ces artistes, des analyses internes et externes de leurs œuvres et concerts, et des entretiens semi-directifs effectués à différents moments de leurs parcours. Ces entretiens et leur analyse font l'objet d'un traitement compréhensif, considérant que « les hommes ne sont pas de simples agents porteurs de structures, mais des producteurs actifs du social, donc des dépositaires d'un savoir important qu'il s'agit de saisir de l'intérieur, par le biais [*sic*] du système de valeurs des individus [...] » (Kaufman, 1996 : 23). En s'intéressant à la socialisation des acteurs, il s'agit alors d'étudier tout ensemble leurs pratiques et les représentations qu'ils ont de leurs pratiques.

A. ENGAGEMENTS, TRANSFORMATIONS ET CRITÈRES DE RECONNAISSANCE DANS LE MONDE DU RAP DES ANNÉES 2000

Cette première partie est l'occasion de définir les termes de l'analyse tout en évoquant les spécificités que les questions de l'engagement et de la consécration revêtent lorsqu'elles sont appliquées au monde du rap en France.

1. Les pratiques d'engagement politique des rappeurs : quelques observations

La parole politique des œuvres et les interprétations qu'en font les créateurs sont un des aspects les plus étudiés lorsque les analystes s'intéressent aux implications en politique des artistes. Cependant, les pratiques d'engagement politique des rappeurs sont entendues ici comme des actions qui diffèrent des strictes pratiques artistiques. Ces pratiques d'engagement politique créent des liens avec une audience ou des mouvements sociaux à l'aide de ressources qui dépassent la seule production d'une œuvre

contestataire diffusée au sein de cadres traditionnels des industries culturelles. Ainsi, les pratiques d'engagement politique des rappeurs sont des pratiques collectives principalement opérées dans le cadre des mobilisations sociales et politiques. Cette définition rejoint celle développée notamment par Justyne Balasinski et Lilian Mathieu qui s'intéressent à des « formes *collectives* d'action contestataire (laissant donc de côté les artistes qui donnent une connotation politique à leurs œuvres sans entretenir de lien avec un mouvement constitué [...]) » (Balasinski et Mathieu, 2006 : 14).

Les pratiques qui sont principalement étudiées ici sont celles qui impliquent des ressources et des acteurs exogènes aux seuls mondes professionnels de l'art et de la culture. Ces modes d'action peuvent être de trois types. Premièrement, les rappeurs peuvent s'engager au sein des mouvements sociaux en investissant les ressources liées à leur profession. Grâce à leurs compétences artistiques, ils fournissent un renfort matériel aux acteurs des causes qu'ils soutiennent en participant par exemple à un concert de soutien. Deuxièmement, les rappeurs peuvent s'engager en profitant des bénéfices liés à leur notoriété. En signant une pétition d'un nom « célèbre », ils apportent un rayonnement public à la mobilisation soutenue en lui faisant profiter de l'aura des capitaux symboliques acquis au sein des mondes de l'art et ainsi réinvestis dans les mondes militants. Enfin, troisièmement, les rappeurs peuvent s'engager en tant qu'« individu ordinaire » en se déplaçant anonymement à un événement politique (manifestation, assemblée générale, réunion publique, etc.) ou en militant au sein d'un mouvement, d'une organisation ou d'un syndicat (en tant qu'adhérent ou en tant que compagnon de route assidu). S'agissant des choix des causes soutenues, les rappeurs étudiés puisent au sein de leur socialisation politique les sources de leurs engagements. Dans ce cadre-là, plusieurs types de structures politiques ont fait appel, avec succès, aux rappeurs étudiés depuis les années 2000 : les organisations de la « gauche radicale² », les syndicats³, les structures associatives des mouvements altermondialistes et anti-guerre⁴, les mouvements anarchistes, libertaires, ou inspirés de telles traditions⁵ et enfin, les organisations qui défendent l'autonomie politique des luttes contre le racisme postcolonial⁶.

2. Organisations à la gauche du Parti socialiste : Parti communiste français (PCF), Nouveau parti anticapitaliste (NPA), Lutte ouvrière (LO), etc.

3. Confédération générale du travail (CGT) et Solidaires principalement.

4. Par exemple : le Droit au logement (DAL), Génération Palestine (GP), Agir contre la guerre (ACG), le Comité national contre la double peine, des rassemblements unitaires contre le néolibéralisme, etc.

5. Par exemple : la Confédération nationale du travail (CNT), les collectifs antifascistes, les collectifs de soutien à Action directe (AD), etc.

6. Par exemple : le Mouvement immigration banlieue (MIB), le Parti des indigènes de la République (PIR), le Forum social des quartiers populaires (FSQP), les Comités vérité et justice, le Collectif anti-nérophobie (CAN), le Collectif contre le contrôle au faciès, les Comités de sans-papiers (CSP), le Collectif contre l'islamophobie en France (CCIF), etc.

2. Le monde du rap : un monde social en transformation durant les années 2000

Entre la fin des années 1990 et le début des années 2000, l'industrie de la musique a vu la constitution d'une scène rap relativement autonome. Trois principaux indicateurs permettent d'appréhender le poids et la particularisation de ce genre musical en France au tournant du millénaire : de nombreux disques de rap sont produits par des *majors* du disque (voir Hammou, 2012 : 240) qui créent alors des labels spécialisés en interne⁷, plusieurs radios se disputent le monopole de la diffusion du rap⁸, et des titres de presse spécialisés voient le jour⁹. Cependant, avant le passage à la deuxième moitié des années 2000, ces principaux éléments structurant le monde du rap en France évoluent radicalement : la production des albums de rap par des labels indépendants devient une norme même si la distribution de certains est assurée par des *majors*¹⁰, Skyrock qui s'était illustrée comme la « première radio sur le rap » délaisse progressivement le genre pour se consacrer davantage au RnB et au ragga (Maironis, 2013) et, enfin, les principaux titres de la presse rap disparaissent pour laisser place à quelques publications confidentielles¹¹. Avec la crise du disque et le développement des usages numériques, les chiffres des ventes de disques ne sont plus un indicateur aussi fort de notoriété ni de réussite pour un artiste qui devra effectuer de nombreuses prestations scéniques pour se rémunérer et financer son équipe. Enfin, alors que les grandes *majors* du disque ne prennent plus le risque de produire de nouveaux artistes non assurés d'un certain succès, les phénomènes d'autoproduction augmentent (Costantini, 2012 : 104) et l'émergence de petites structures indépendantes est techniquement facilitée par la mise à disposition numérique de nombreux outils de production (musique assistée par ordinateur, enregistrements dématérialisés), de diffusion (plateforme d'écoute en ligne) ou de distribution (plateforme de téléchargement en ligne), etc. Cela ne signifie pas que « tout le monde a sa chance » ou que l'on assiste à un « sacre de l'amateur » (Flichy, 2010) qui pourrait vivre facilement de sa pratique. La production de la valeur symbolique d'une œuvre ou d'un artiste reste conditionnée par une cohorte d'intermédiaires professionnels dirigeant les choix et décisions des auditeurs et consommateurs (Laurent Jeanpierre et Olivier Roueff, 2014 : XX).

3. Processus de consécration dans le monde du rap et processus de consécration dans le monde de la musique : inclusions et différenciations

Les sociologues bénéficient d'un champ lexical abondant permettant de désigner les différents lieux où se joue l'acquisition de capital symbolique par les artistes : la « répu-

7. Le label Hostile chez EMI et le label Small chez Sony BMG.

8. Fun radio, NRJ et Skyrock diffusent davantage de rap au milieu des années 1990, pour répondre notamment à l'impératif de diffusion de 40 % de chansons en langue française de la loi Carignon. C'est la radio Skyrock qui s'impose finalement « première sur le rap » et adopte ce slogan en 1996.

9. Il s'agit dans un premier temps de *L'Affiche*, *Radikal*, *RER*, *Groove*, *Da Niouz* et *RAP*, rejoints plus tard par *Rap Mag*, *Planet Rap Mag*, et *Rap R&B*.

10. À partir de 2004, les *majors* ne produisent plus que 15 % des albums de rap français et en distribuent moins de la moitié (Hammou, 2008).

11. Seuls subsistent aujourd'hui le mensuel *Rap R&B* et le bimestriel *International Hip-Hop*.

tation» s'obtient dans la sphère professionnelle, la «notoriété» ou la «célébrité» dans la sphère médiatique, le «succès» ou la «réussite» dans la sphère commerciale, tandis que la «reconnaissance» et la «consécration» sont attribuées par les pairs (Lizé *et al.*, 2014: XIV). Au sein du monde professionnel de la musique, plusieurs indicateurs permettent d'observer, voire de mesurer, l'acquisition de ces formes variées de capital symbolique: le remplissage des salles de concert (Sagot-Duvauroux et Guibert, 2014) et les certifications des disques d'or (Lizé, 2014: 68) sont des gages de «succès» et de «réussite», la signature dans une grande maison de disques, un passage dans les plus grandes émissions médiatiques, voire une entrée en *playlist* (diffusion régulière d'un titre musical) sont une preuve de «réputation» et l'obtention d'un prix telle une Victoire de la Musique, ratifiée par un processus de vote des professionnels du domaine, dont des pairs, est une «consécration». Néanmoins, la multiplicité terminologique du champ lexical de la «consécration» ne bénéficie pas d'un usage paradigmatique. Ce manque de référentiels est dû à l'hétérogénéité des travaux ou encore au retard de prise en compte de ces problématiques dans le monde francophone (Heinich, 2011). Adosser ces classifications au concept de capital symbolique de Bourdieu leur confère alors un caractère de généralité grâce à l'usage d'un terme scientifique déjà borné, utilisant une métaphore économique permettant d'envisager les processus d'acquisition, de reproduction et d'accumulation de ces capitaux (Lizé *et al.*, 2014: XIV).

Ces critères du monde professionnel de la musique sont-ils applicables au monde professionnel du rap? Au sein d'un article traitant de la controverse se jouant autour de l'attribution au groupe Manau d'une Victoire de la Musique dans la catégorie «meilleur album rap et groove», Karim Hammou fait la démonstration de la formation d'un micro-monde social du rap au sein du monde de la musique (Hammou, 2005). En effet, les «artistes de rap partagent les mêmes réseaux de commercialisation que la plupart des autres chanteurs: maisons de disques, grandes surfaces spécialisées, et studios d'enregistrement sont communs, même si les réseaux de promotion du rap se distinguent fréquemment [...] (il existe une presse spécialisée rap, une grande radio FM spécialisée dans la diffusion de musique rap, etc.)» (Hammou, 2005: 181). Ainsi, le groupe Manau a pu à la fois être approuvé par l'industrie du disque, ses professionnels et le grand public tout en étant désapprouvé par la presse spécialisée rap et, dans une moindre mesure, par les rappeurs refusant à ses membres le statut de «pairs». Il y a donc des instances de labellisation du rap qui constituent un passage obligé pour les rappeurs à la recherche d'une reconnaissance spécifique dans le genre et non pas seulement générale dans la musique. Aujourd'hui, ces instances sont représentées par les médias en partie spécialisés comme les radios Skyrock (notamment son émission quotidienne *Planète Rap*), Génération et plus récemment Le Mouv' ainsi que de très nombreux sites internet voyant l'avènement d'une critique amateur solide en voie de professionnalisation (l'Abcdr du son et Booska P par exemple). Enfin, la pratique du *featuring* (le fait d'inviter un rappeur sur son album ou d'être invité sur un album) est un puissant système de reconnaissance entre pairs, une «technique commerciale d'authentification» (Hammou, 2012: 174). Si l'analyse interne formelle des morceaux

de Manau peut l'apparenter à du rap et si la consécration du groupe dans le monde de la musique est indiscutable, l'absence d'un parcours de certification au sein du monde professionnel du rap (aucun *featuring*, une absence quasi totale de la presse rap) l'empêche d'être reconnu par ce monde professionnel comme un « vrai » et encore moins comme un « bon » groupe de rap.

Inversement, la « reconnaissance » et le succès au sein du micro-monde du rap signifient-ils une « renommée » au sein du monde de la musique ? En suivant cette distinction de Gladys Engel Lang et Kurt Lang (Lang et Lang, 1988), on peut s'interroger : passe-t-on facilement de cette « estime dont un créateur jouit au sein du monde social où il crée » à la « renommée par où il atteint un plus large public avec la consécration » ? (Dubois, 2008 : 103). La persistance d'une illégitimité paradoxale du genre rap (Hammou, 2012 : 239), à la fois tributaire de forts succès commerciaux d'un côté et de campagnes politiques et médiatiques dépréciatives de l'autre (Sonnette, 2013 : 499), empêche souvent un traitement non exotisant et généraliste du genre. Peu de rappeurs, telle la rappeuse Diam's (Martin, 2010), bénéficient d'une reconnaissance et d'un traitement favorable dans les deux mondes. L'acquisition d'une renommée positive dans le monde de la musique intervient souvent lorsque les rappeurs s'essaient à un autre genre musical (la chanson française ou le RnB par exemple) ou à un autre domaine artistique (le cinéma ou le théâtre par exemple). Ainsi, il faut rappeler que la réputation d'un artiste est aussi liée à la réputation du genre au sein duquel il s'insère et que, dans ce cas, la relative illégitimité du genre rap a des effets négatifs sur les parcours de consécration des rappeurs dans le monde de la musique. Nous allons maintenant examiner comment se jouent ces trajectoires de rappeurs au sein de ces mondes professionnels quand viennent s'ajouter des pratiques d'engagement politique.

B. SAÏDOU ET SKALPEL : DES « FRANCS-TIREURS » AUX FORTES PRATIQUES D'ENGAGEMENT POLITIQUE

Les rappeurs Saïdou et Skalpel combinent plusieurs caractéristiques communes. Héritiers de dispositions militantes sociales et anticoloniales, ils font preuve d'activités politiques dès leur plus jeune âge (pour Skalpel) ou lors de leurs premières années de vie adulte (pour Saïdou). Leur entrée dans le monde du rap intervient alors que ces pratiques associatives et politiques sont déjà ancrées dans leur trajectoire et vient renforcer leur intervention au sein des mouvements sociaux. Tout au long de leur carrière, les deux rappeurs maintiennent un engagement constant, faisant de la posture d'artiste engagé une priorité dans leurs choix artistiques et quotidiens. Ils sont très sollicités par les militants et répondent souvent positivement à leurs demandes. Ils sont également à l'initiative de certains événements politiques et interviennent au sein des mobilisations et des débats en tant que contributeurs essentiels. Cette composante politique de leur trajectoire les amène à se diriger vers une carrière artistique qu'ils souhaitent en marge du monde professionnel de la musique. En ce sens, ils sont des « francs-tireurs » qui « au lieu de renoncer à leur projet pour en revenir à des styles et des techniques plus faciles à faire accepter, poursuivent leur travail sans le soutien du monde de l'art », avec lequel ils « ne gardent que des relations assez distantes » (Becker, 1982 : 242).

1. Une socialisation politique et des aptitudes au militantisme formées avant la pratique du rap

Lors des récits de leurs trajectoires individuelles, Saïdou et Skalpel révèlent tous les deux une forte culture politique et des images valorisantes de l'engagement militant. Au sein des discours de Skalpel, les parcours de l'engagement politique de ses parents reviennent très fréquemment. Militants révolutionnaires uruguayens (*Tupamaros*) et réfugiés politiques, ceux-ci ne lui ont pas seulement transmis une formation théorique et un système de valeurs sociales communistes : les sacrifices qu'ils ont dû faire pour respecter leurs idéaux ont eu des conséquences graves sur leurs vies (prison, exil, précarité économique). Enfant, il participe à des camps d'entraînement internationaux afin d'apprendre les bases de la guérilla. À l'adolescence, il se forme aux écrits marxistes qui, même lorsqu'il les remet en cause, deviennent la base de son engagement libertaire à l'âge adulte. Skalpel conserve alors le souci de l'intégrité politique comme priorité avant celui de sa carrière. Il fait part de cette transmission familiale : « [La nécessité de changer le monde,] c'est quelque chose que mes parents nous ont bien transmis. [...] Donc je milite. De ce point de vue là, je suis dans une certaine continuité. [C'est] une tradition de lutte, familiale, voilà (Entretien, 2010). De son côté, Saïdou évoque la présence importante de l'histoire de la colonisation algérienne et des luttes de libération nationale dans sa socialisation familiale. Lors des premières années de sa vie adulte, ses rencontres avec les acteurs des mondes associatifs militants des villes de Lille et de Roubaix, avant le début de sa carrière musicale, ont conditionné sa représentation de la pratique artistique engagée. À cette époque, il milite auprès des collectifs de sans-papiers ainsi qu'au sein d'une association investie dans les quartiers populaires : « On n'était que des Noirs et des Arabes. [...] Ça m'a aidé à préciser ma pensée. On parlait de nos vies, de nos trajectoires. Et ce qu'on vivait. On parlait surtout des discriminations » (Entretien, 2008). On observe donc que la socialisation politique et le rapport à l'engagement des deux rappeurs sont antérieurs à leurs débuts artistiques, même si, comme nous le verrons par la suite, leurs pratiques et leurs discours politiques se transforment et se consolident au cours de leur trajectoire artistique.

2. Une position marginale au sein du monde professionnel du rap

Saïdou et Skalpel ont une posture relativement marginale au sein du monde professionnel de la musique. Petits vendeurs de disques (leurs plus grosses ventes sont de 4 000 exemplaires pour Skalpel [La K-bine, 2003] et 6 000 pour Saïdou et son groupe ZEP [ZEP, 2011]¹²), ils dessinent une rupture avec les modes de production externalisés. Ils évoluent tous les deux de trajectoires traditionnelles de recherche de partenaires professionnels au début de leur carrière vers la construction de réseaux alternatifs de coopération tentant de se passer de toute collaboration avec des industriels de la musique et leurs intermédiaires. Au-delà des préoccupations visant à garantir l'intégrité de leurs discours et de leurs œuvres, ils voient dans ces refus de collaboration

12. En revanche, lorsqu'il était membre du groupe MAP, il vendait jusqu'à 25 000 albums.

spécifique une manière de signifier leur rejet du système économique capitaliste. Ces positions économiques s'accompagnent de positions morales sur les questions médiatiques: ils ne souhaitent pas apparaître dans les médias dominants et privilégient la presse militante ou certains sites internet spécialistes de musique rap.

En 2006, après six années de carrière et une distribution de ses albums par le label indépendant Menace Records, Skalpel fait le choix de développer sa structure en autonomie des canaux de l'industrie du disque traditionnelle: «[...] je trouvais que donner à bouffer à la Fnac, c'était incohérent avec le discours... Donc à partir de 2007 on produit et distribue nos CD uniquement à travers Bboykonsian» (Courriel reçu, 2012). Dans un texte de 2009 intitulé «Construire une scène rap indépendante et militante» (Skalpel, 2009), il énonce avec les autres membres de la structure Bboykonsian qu'il cogère une volonté de bâtir des espaces musicaux alternatifs afin de «se familiariser avec d'autres formes de pratiquer et de vivre la musique, comme par exemple la création de fanzines, l'autogestion, le DIY (*Do it yourself* — Fais-le toi-même), le prix libre, etc.» Pour vendre ses productions et celles des artistes qu'il soutient, il tient des tables de presse lors d'événements militants ou lors de concerts et il pratique le commerce en ligne. Cette ligne de conduite a un coût: celui de ne pas vivre de son activité artistique. Skalpel fait alors un choix argumenté: il n'est pas intermittent du spectacle et tire l'essentiel de ses revenus de son activité d'assistant d'éducation dans un collège de banlieue parisienne. Il distingue les fonctions du «taf pour bouffer¹³» (son contrat de «surveillant») et du «taf pour lutter» (sa pratique du rap).

En 2010, Saïdou décide d'arrêter les activités du groupe Ministère des Affaires Populaires (qui avait, depuis 2004, un succès public permettant de le rémunérer grâce à de nombreuses dates de concerts et à la vente de plusieurs dizaines de milliers de disques) afin de lancer le projet Zone d'Expression Populaire. Les chansons de ce nouveau groupe ont un discours plus directement radical (le titre de lancement du projet s'appelle «Nique la France» [ZEP, 2011]) et les procédés de production sont moins industrialisés. Son premier album est autoproduit sur son label Balle Populaire mais reste distribué par Pias Recording. Ce choix de carrière implique des risques importants: il est beaucoup moins programmé (des programmeurs de salles se disent effrayés par le contenu de certains morceaux) et ses œuvres sont moins facilement diffusées (son livre-album et son *maxi* sont vendus uniquement lors des concerts ou par des points de vente officiels). Il devient également une cible pour des groupuscules d'extrême droite qui lui font éprouver menaces de mort, campagnes politiques pour l'annulation de ses concerts et procès pour «injures publiques» et «provocation à la discrimination»¹⁴. Dans ce contexte, il perd ses droits à l'intermittence et vit du RSA

13. C'est ce qu'il exprime dans cette phrase publiée le 4 juillet 2012 sur le réseau social Facebook alors qu'il apprend que son contrat d'assistant d'éducation n'a pas été renouvelé: «Le taf pour bouffer est *dead* par contre celui pour lutter est *fuckinmn* OP demain départ pour l'Italie!!! Rap militante dal basso!! PRIMA LINEA !!!.»

14. Procès mené par l'Agrif contre Saïdou et le sociologue Saïd Bouamama (cosignataire du livre accompagnant son album) pour lequel il est relaxé à deux reprises le 19 mars et le 9 décembre 2015.

durant plusieurs mois, évoquant momentanément l'idée d'arrêter la musique car sa nouvelle posture professionnelle ne lui semble pas viable économiquement : « C'est une étape pour s'arrêter. C'est-à-dire aller tellement loin qu'au bout d'un moment tu es obligé de t'arrêter. [...] Là je suis asphyxié économiquement » (Entretien, 2011).

Violaine Roussel observe que les artistes tendent « à mêler d'autant plus ouvertement et étroitement art et politique qu'ils [dépendent] moins des jugements de tout un système d'institutions pour leur survie et leur évaluation professionnelles » (Roussel, 2011 : 171). C'est ce que semblent évoquer les tentatives de transformations des pratiques professionnelles de Skalpel et Saïdou. Parce que l'engagement politique est conçu comme une composante essentielle de leur trajectoire, ils préfèrent ne pas accéder à un niveau élevé de succès artistique et commercial afin de ne pas totalement soumettre leurs positions politiques à des nécessités professionnelles et économiques. La notion de libre choix apparaît souvent, aussi bien dans les discours des deux enquêtés que dans cette analyse de leurs parcours. Il est entendu que ce libre choix est souvent exprimé *a posteriori* par les acteurs étudiés et ne peut être total. Pourtant, c'est bien celui-ci qui distingue Saïdou et Skalpel d'artistes marginaux cherchant à intégrer la frange la plus consacrée des artistes de leur monde professionnel. Ils occupent donc davantage une place de « francs-tireurs » (Becker, 1982 : 242), assumant une marginalité relative par « choix *délibéré* » (Zolberg, 2010 : 102), leur permettant de développer des pratiques professionnelles et politiques alternatives. Chez ces deux artistes, le choix de la marginalisation se fait à un moment similaire de leur carrière : alors qu'ils ont obtenu un premier succès d'estime auprès des publics et pairs du monde du rap (pour Skalpel), voire un premier succès auprès du grand public et des professionnels du monde de la musique (pour Saïdou), ils décident de tenter une trajectoire de production alternative. C'est alors ces types de capitaux symboliques, acquis à l'aide d'outils de production traditionnels, qui leur permettent de continuer une carrière face à un public confidentiel constitué lors de cette première étape, puis consolidé au sein de mondes militants restreints.

3. Des liens forts avec les mouvements sociaux et politiques

Saïdou et Skalpel partagent une conception des pratiques du rap et de l'engagement artistique qui ne se substitue pas à la pratique militante, mais apporte une aide précieuse aux mouvements sociaux et politiques. Pour Skalpel, le rap est un « outil » qui « peut jouer un rôle à quelque niveau que ce soit, politique, culturel, pour rassembler les gens dans la joie et la bonne humeur, pour transmettre un message revendicatif qui touche les gens. » (Entretien, 2010). Il se décrit avant tout comme un militant : « Je ne me considère pas comme un artiste mais comme un militant. Mon rap a la même fonction qu'un tract, une affiche ou une œuvre littéraire populaire qui servirait d'exutoire » (Interview, 2011). Pour Saïdou, les mobilisations sont utiles à son travail artistique : « J'ai toujours peur de voler la vedette aux vrais héros, à ceux qui méritent les honneurs. Je ne suis pas un porte-parole de luttes mais je suis nourri de ça. Mon énergie j'ai été la chercher, par exemple, chez les sans-papiers de Lille » (Entretien,

2011). Les deux rappers expliquent que certains discours ne peuvent être portés que par ceux qui se confrontent à la réalité des situations critiquées. Ainsi, pour Saïdou, le concept de l'artiste « porte-parole » des luttes et des opprimés est à remettre en cause. Il se dit « porte-parole de [lui]-même, avant tout » (Entretien, 2008) afin de ne pas chercher à représenter une large frange de la population. Skalpel, quant à lui, accepte ce rôle à condition de rester proche socialement des personnes qu'il entend représenter : « Nous estimons qu'il faut garder les pieds sur terre et être proches des gens dont nous estimons être, le temps que dure une chanson, un concert ou même à chaque instant de nos vies, les porte-parole ou les chroniqueurs sociaux » (Skalpel, 2010). Contrairement à ce que de nombreux travaux sur des artistes engagés proposent¹⁵, ils récusent la posture de l'intellectuel ou de l'artiste engagé qui parle à *la place* des dominés ou *pour instruire* les opprimés. Comme le laisse entendre Anthony Pecqueux à partir d'interprétations des dispositions énonciatives de certains textes de rap, ils sont davantage dans le témoignage (Pecqueux, 2005) en « rapportant littéralement une parole [qu'ils font leur] » (Pecqueux, 2007 : 188) plutôt que dans un « processus de délégation de la parole » (Pecqueux, 2005) qu'un collectif leur attribuerait. Afin de conférer à ce témoignage une utilité sociale militante, c'est-à-dire afin de proposer une aide au changement social, les artistes estiment devoir rester « légitimes » (donc avec une connaissance et un vécu des revendications qu'ils portent), ne pas attribuer un rôle démesuré à leurs pratiques artistiques, et toujours rester en lien avec les acteurs des mouvements sociaux et politiques qui travaillent à organiser les luttes au quotidien.

En examinant le Tableau 1, on observe que les rappers Saïdou et Skalpel ont des pratiques d'engagement politique variées et nombreuses. Ils expérimentent tous deux les manifestations, les participations à des réunions, les concerts militants, le soutien à certains mouvements politiques au sein de leurs œuvres, etc. Leurs compétences artistiques (l'organisation d'un concert, l'enregistrement d'un morceau de rap) sont plus souvent sollicitées par le monde militant que leur notoriété (une demande de signature d'une pétition par exemple). Ce qui les caractérise au sein du terrain étudié est leur engagement individuel « anonyme ». Par conviction personnelle, ils participent régulièrement à de nombreuses échéances politiques et se déplacent lors de réunions ou de manifestations. Cependant, Skalpel estime que son militantisme est avant tout lié à sa pratique artistique et Saïdou affirme que sa pratique de la musique est prioritaire sur son engagement militant. Ils rappellent alors qu'ils ne sont pas des « artistes de parti », prêchant une parole commandée par des structures politiques, bien qu'ils soient proches, voire adhérents, de certaines structures politiques ou syndicales. Skalpel a été membre de la Confédération nationale du travail (CNT). Rencontré lors de ses activités militantes pour des prisonniers d'Action directe (AD), il commence à donner quelques concerts militants pour soutenir le syndicat libertaire et y adhère. Saïdou est

15. Souvent, la documentation à propos du genre rap francophone ou, plus largement, à propos des artistes engagés, établit avec évidence l'existence d'une revendication des artistes à être des porte-parole. Cf. JOUVENET, 2006 : 99; BOUCHER, 1998 : 300; GIRAUD, 2006 : 34; ROUSSEL, 2011 : 28.

proche du Parti des indigènes de la République (PIR), dont il suit les activités avec assiduité, même s'il dément avoir la « carte » du parti (voir le Tableau 2).

Enfin, une autre des spécificités de ces deux rappers est qu'ils se positionnent ouvertement sur les stratégies politiques de leurs partenaires politiques. Lors de ses concerts de soutien, Saïdou intervient en fonction des débats du moment. Par exemple, il demande au public du Nouveau parti anticapitaliste (NPA) de soutenir « les mamans voilées » (alors que le NPA est en plein débat à la suite de la candidature d'une militante voilée lors des élections régionales de 2010). Grâce aux savoirs qu'il a acquis durant ses premières années de militantisme, Saïdou connaît les luttes internes aux structures de la gauche radicale. Il sait comment intervenir lors de ses concerts afin de créer le débat et d'adopter une posture de contributeur. Skalpel, quant à lui, propose des textes stimulant les discussions au sein du monde militant auquel il est attaché. Il participe aussi bien à écrire un « document fondateur » pour le « Mouvement autonome des banlieues — 93 » (E-One et Skalpel, 2007) qu'une pétition intitulée « Libertaires et sans-concessions contre l'islamophobie ! » (Bboykonsian, 2012), circulant à partir du site Bboykonsian condamnant « l'islamophobie sous toutes ses formes » à un moment où cette question divise les réseaux visés.

CONCLUSION INTERMÉDIAIRE

Les deux rappers étudiés au sein de ce premier pôle ont des pratiques d'engagement politique similaires : celles-ci s'expriment par une très forte propension à mettre leurs ressources artistiques à la disposition des mouvements sociaux et politiques ainsi que par des choix d'engagement individuel fréquents. Elles sont favorisées et rendues possibles par une socialisation politique précoce et une position relativement marginale de « francs-tireurs » au sein du monde professionnel du rap. Comme le montre Audrey Mariette à propos de la réception d'un film de Laurent Cantet (Mariette, 2006), si l'engagement par les œuvres, c'est-à-dire la parole politique exprimée par un artiste dans et autour de son œuvre, peut favoriser une réception critique élogieuse, le militantisme est quant à lui proscrit, voire dénoncé, au sein des cadres les plus dominants de la prescription culturelle. Le choix de ne pas viser des positions plus établies au sein du monde professionnel de la musique permet aux deux rappers de poursuivre leurs activités militantes sans que cela ne soit un frein dans leur carrière effectuée aux marges de ce monde industrialisé. En retour, leur position dans le monde militant de la gauche radicale leur garantit un public confidentiel mais régulier, procurant un soutien fréquent lors des échéances des artistes. En ne visant pas la renommée dans le monde de la musique et dans une moindre mesure dans le monde du rap, les deux rappers ont acquis une reconnaissance dans les mondes militants qui finalement assure une carrière, bien que marginale et peu rémunératrice.

C. MÉDINE ET YOUSSOUPHA : DES « PROFESSIONNELS INTÉGRÉS » AUX ŒUVRES « CONTESTATAIRES »

Tout comme Saïdou et Skalpel, les rappers Médine et Youssoupha partagent plusieurs caractéristiques communes. Leur socialisation politique, telle qu'ils en font le récit, s'est principalement construite lors de leur découverte de la musique rap. Aujourd'hui, ils partagent une conception d'un rap qui doit porter « un message » et « prendre position ». Ils sont tous les deux des « professionnels intégrés » (Becker, 1982 : 238), c'est-à-dire « complètement intégrés » au sein du monde professionnel du rap, voire du monde professionnel de la musique pour Youssoupha. Ils occupent, avec une certaine reconnaissance, une place construite et revendiquée de « rappers conscients » ou de « rappers engagés » en développant des œuvres et discours « contestataires ». Par ailleurs, ils font l'expérience de pratiques d'engagement politique régulières, mais ponctuelles : leurs représentations et leur posture artistique les amènent à favoriser la production d'œuvres et de discours publics, très souvent critiques (Boltanski et Chiapello, 1999) plutôt que des pratiques les mettant en lien avec des organisations des mouvements sociaux.

1. UNE SOCIALISATION POLITIQUE FORMÉE LORS DE LA DÉCOUVERTE DU RAP

Youssoupha et Médine ont eu une pratique précoce du rap, à visée professionnelle dès la sortie de leur adolescence. C'est à travers leurs premières expériences de cette musique (écoute et pratique amateur) que les rappers évoquent s'être découvert des préoccupations politiques ou un goût pour la contestation. Médine explique que Kery James était son *leader* : « Moi, je sais qu'à un moment donné, Kery James aurait levé la main pour aller à droite, j'aurais été à droite. C'était notre président de la République, c'était notre prophète quasiment » (Entretien, 2009). Youssoupha se rappelle avoir été influencé par des paroles qu'il attribue au groupe Assassin : aussi bien par leur leitmotiv « qui prétend faire du rap sans prendre position ? » que par la citation apocryphe rappée dans leur morceau « Shoota Babylon » (Assassin, 1995) : « Si tu n't'occupes pas de politique / La politique s'occupe de toi. » Il raconte comment la découverte des problématiques politiques s'est faite brusquement, passant de l'indifférence à l'envie de prendre part à des actions de transformation sociale :

C'est un peu de mise en France et peut-être dans la société occidentale que la politique, c'est que un truc de politiciens. Moi aussi j'étais dans ça, ouais t'as vu, on dit pas trop ses opinions, voilà on cache son truc. Et puis avec le temps, je me suis dit : « Mais attends y'a cette maxime un peu, j'avoue elle est un peu terre à terre qui dit : "Il faut s'occuper de la politique avant que la politique elle s'occupe de nous." » [...] Alors non moi, j'en parle à voix haute. [...] Je vote en France, je n'ai jamais vu un militaire devant un bureau de vote, il n'y a pas un militaire armé dans l'isoloir qui t'attend pour regarder quel est le coupon que tu mets dans l'enveloppe, tu as le choix entre toutes les enveloppes de tous les candidats. (Entretien, 2011)

Son enfance au Congo où les élections ne se déroulaient pas librement, puis son adolescence en France où son entourage était généralement peu intéressé par les questions politiques, ne marquent pas une socialisation politique juvénile. En revanche, tout

comme Médine, c'est à travers l'expérience du genre rap francophone qu'il découvre et s'approprie ce qui devient un centre de préoccupation principal. Chez les deux rappeurs, les thématiques critiques et politiques surviennent avec l'écoute de cette musique. Elles ne précèdent pas leur découverte du rap et sont ainsi très fortement liées à cette pratique amateur puis professionnelle.

2. UNE POSITION RECONNUE AU SEIN DU MONDE PROFESSIONNEL DU RAP

Les deux rappeurs occupent une position établie au sein du monde professionnel du rap. Comme nous allons le voir, ils font partie des professionnels intégrés qui ont « le savoir-faire technique, les aptitudes sociales et le bagage intellectuel nécessaire pour faciliter la réalisation des œuvres d'art. Comme ils connaissent, comprennent et utilisent couramment les conventions qui régissent leur monde de l'art, ils s'adaptent aisément à ses activités ordinaires. » (Becker, 1982 : 238). La typologie proposée par Sagot-Duvaurox et Guibert (Sagot-Duvaurox et Guibert, 2014 : 87) permet de distinguer, à l'intérieur de ce pôle, deux positions différenciées : ils sont tous les deux des « artistes confirmés » avec une notoriété assurée mais Youssoupha est une « star médiatique » du monde de la musique qui remplit certaines des plus grandes salles de concert (comme le Zénith de Paris) tandis que Médine est un « artiste *middle* » estimé mais qui touche surtout un public du monde du rap. Ils sont donc tous les deux largement connus des auditeurs de rap et présents au sein des canaux de médiatisation du genre mais seule la renommée de Youssoupha pénètre le monde plus général de la musique.

De nombreuses similitudes se retrouvent dans la temporalité de leur trajectoire professionnelle, notamment dans leur expérimentation des modes de production. Tous deux ont débuté au sein de petits labels indépendants, créés par eux ou par leur entourage proche. Le label Din Records pour Médine et le label Bomayé Musik pour Youssoupha sont des SARL. Les intermédiaires et notamment les managers de ces structures sont des amis ou des membres de leur famille. Ils répondent à la « logique du binôme » que Ève Chiapello définit comme une relation entre l'artiste et son manager « à égalité de pouvoir, d'autorité et de légitimité dans l'entreprise » favorisée « par des liens interpersonnels puissants, reposant sur un socle minimal de confiance et de respect mutuel qui se transforme souvent en amour ou en amitié » (Chiapello, 1998 : 162). Ainsi, les artistes ont une place centrale dans les décisions liées à leur carrière. Alors qu'ils deviennent progressivement la figure principale de ces labels, ils se constituent une audience (une *fan base*) grâce au travail accompli de manière indépendante autour de leurs premiers albums.

À la faveur de ce potentiel commercial et de ce public déjà conquis, un grand label indépendant, Because Music, signe un contrat de licence puis de distribution¹⁶ avec Médine et un label d'une *major* du disque, Hostile de EMI, signe un contrat de licence

16. Le contrat en licence est un contrat pour lequel la maison de disques se charge de la duplication, la promotion et la distribution de l'album de l'artiste. Un contrat de distribution est un contrat pour lequel elle ne se charge que de la distribution vers les points de vente.

avec Youssoupha. Ils permettent aux rappeurs d'accéder à des financements inédits et de déléguer une partie du travail de production et de distribution lorsque seuls des professionnels semblent avoir accès à des outils et à des réseaux de coopération spécifiques. Lors de cette expérience de collaboration en licence, Médine sort un album (Médine, 2008) qui s'écoule à 35 000 exemplaires, fait une de ses plus grandes tournées et se produit dans les cadres les plus connus du monde du rap en France¹⁷. Youssoupha conquiert un public important en sortant du micro-monde social du rap pour devenir notamment professeur d'écriture dans l'émission de télé-réalité *Popstar*. Fort de cette expérience, il fait le choix de quitter EMI pour autoproduire une *digitape* (Youssoupha, 2011) qui, selon ses dires, « marche très bien ». Il se lance alors sans EMI, avec Bomayé Musik et un petit label indépendant (Believe Recordings) dans la production de son quatrième album (Youssoupha, 2012). Il fait ainsi progresser exponentiellement sa structure propre en devenant disque de platine¹⁸ puis obtient une nomination comme « Révélation francophone de l'année » aux NRJ Music Awards et le prix du meilleur clip aux Trace Urban Music Awards. Si ces présences au sein de cérémonies du monde de la musique d'un côté et du monde du rap de l'autre ne peuvent pas attester d'une consécration, tant leur mode de désignation des nominés et des vainqueurs est soumis à controverse (elles apparaissent davantage comme un moyen de promouvoir les artistes des chaînes télévisées et radiophoniques organisatrices), elles attestent tout de même d'une renommée auprès de l'industrie et des médias de ces mondes professionnels.

À travers ces expériences, les deux rappeurs ont acquis les compétences et l'auditoire nécessaires pour continuer en indépendance de ces grandes structures. Din Records devient une structure qui produit ou coproduit jusqu'à six artistes, développe sa marque de vêtement (LSA — Le savoir est une arme), ouvre plusieurs boutiques et un club de sport (la Don't Panik Team). Bomayé Musik produit cinq artistes et acquiert une grande légitimité dans la gestion d'un album disque de platine. Tout en étant « indépendants » des *majors* du disque, ils construisent des réseaux de coopération qui deviennent des organismes importants et complètement intégrés à leur monde de l'art.

Les deux rappeurs sont aujourd'hui détenteurs d'un fort capital symbolique dans leur monde professionnel propre mais Médine reste en marge du monde professionnel de la musique, contrairement à Youssoupha qui y bénéficie d'une renommée validée par une place prise au sein de programmes télévisés et radiophoniques plus généralistes.

17. Il fait notamment l'objet de couverture par l'émission de radio *Planète Rap* sur Skyrock qui propose à un artiste de venir présenter un projet d'actualité pendant une semaine à raison d'une émission chaque soir. Une semaine lui est consacrée en avril 2008 pour la sortie de la *Don't Panik Tape* puis une autre en janvier 2009 pour l'album *Arabian Panther*.

18. Soit plus de 100 000 exemplaires vendus.

3. UNE DISTANCE ENVERS DES STRUCTURES POLITIQUES ET UNE REPRÉSENTATION DU RAPPEUR EN PORTE-PAROLE

Au sein des différents discours de Médine et Youssoupha, la notion d'engagement des rappeurs intervient fréquemment. Pour Médine, un rappeur doit nécessairement être engagé : « Pour moi "artiste" est synonyme d'"engagé" » (Interview, 2008 : 195). Pour Youssoupha, il faut se rappeler que « malgré tout, le rap reste la musique la plus engagée » (Entretien, 2011).

Les deux rappeurs ont des pratiques d'engagement politique régulières, mais éparées. En examinant le Tableau 1, on observe qu'ils interviennent ponctuellement grâce à leurs ressources artistiques : ils se rendent parfois disponibles afin de répondre favorablement aux sollicitations de structures militantes pour des concerts de soutien. C'est leur notoriété qui donne un poids non négligeable aux positions publiques de soutien qu'ils peuvent prendre. Ils usent régulièrement des pratiques d'engagement politique mobilisant cette notoriété. Promotions d'un groupe politique sur les réseaux sociaux, participations aux vidéos d'une campagne de solidarité, signatures de pétitions et d'appels, annonces de leur présence à une manifestation : ces modes d'action réclament des disponibilités moins importantes que pour un concert de soutien et sont moins en contradiction avec les logiques managériales de leur entourage professionnel.

Le Tableau 2 permet d'observer que les deux rappeurs privilégient les partenariats avec des organisations qui n'appartiennent pas aux structures traditionnelles du mouvement ouvrier français. Aucune collaboration avec des syndicats n'a été relevée au cours de leur trajectoire. Pour ce qui est de la gauche radicale, seul Youssoupha a eu quelques connexions avec la Ligue communiste révolutionnaire (LCR), connue par l'intermédiaire de son ami Monsieur R, lui-même proche d'Olivier Besancenot. En revanche, les mouvements antiracistes et pour la Palestine sont favorisés et reviennent souvent sur le parcours des deux rappeurs. Les questions liées à la lutte contre l'islamophobie sont très régulièrement prises en compte par Médine et celles contre le racisme propre à l'encontre des Noirs par Youssoupha.

Alors que les deux artistes expriment de grandes préoccupations sociales avec une forte envie de participer à la transformation du monde, leur rapport à « la politique », dans le sens institutionnel du terme, est détaché, voire méfiant. Lorsque des amateurs proposent à Médine de créer une organisation politique du nom d'*Arabian Panther*, le nom d'un de ses albums, il refuse en arguant la complexité supposée des relations à la politique de ses auditeurs : « C'est une démarche politique et je n'aime pas trop le mot parce que ça me décrédibilise un peu vis-à-vis de nos auditeurs » (Entretien, 2009). En plus de la méfiance exprimée, les deux rappeurs semblent relativement méconnaître les structures et les enjeux pour lesquels ils s'expriment. Par exemple, lors de notre entretien, Youssoupha se rappelle rarement les noms des associations avec lesquelles il a travaillé. Il ne se positionne pas non plus au sein des débats structurant le monde politique hexagonal contemporain : « Il y a encore deux ou trois ans, je t'aurais dit oui [je suis un artiste de gauche]. Mais je ne sais plus à quoi correspondent la gauche et la droite. Ce spectre-là, j'y ai cru, j'ai adhéré. [...] Je dirais simplement que je suis juste

un citoyen français» (Interview, 2012b). Alors que la méfiance peut être partagée avec Saïdou et Skalpel, la relative méconnaissance des stratégies et des recompositions du monde politique et militant actuel les différencie radicalement. Celle-ci est symptomatique des pratiques d'engagement politique positionnées essentiellement en extériorité des mouvements sociaux.

Contrairement à Saïdou et Skalpel, Médine défend une conception du rap engagé porteur d'une efficacité politique en lui-même : « Dans les quartiers, le rap influence énormément. [...] C'est une parole politique. Parce qu'on évoque des crises, on essaie d'apporter un début de solution. Parce que le simple fait d'évoquer des problèmes, c'est un début de solution » (Entretien, 2009). La pratique du rap en elle-même serait un moyen d'accéder à une transformation sociale car l'art et l'artiste acquerraient une puissance d'agir sur le monde grâce à la diffusion de leurs œuvres : « Moi, je suis de ceux, clairement, qui pensent que l'on change le monde avec un morceau de rap » (Interview, 2012). La description du projet de son équipe de production est l'occasion pour Médine d'opérer une comparaison avec le projet politique du *Black Panthers Party* dont il s'inspire pour son album *Arabian Panther*¹⁹ : « C'est exactement ce qu'on essaie de faire avec Din Records, avec le rap : s'organiser pour se sortir de nos conditions de vie précaires. Ça m'a frappé de retrouver ça quarante ans en arrière et quelques kilomètres à l'ouest » (Entretien, 2009). Il favorise des modes d'action individuels endogènes au monde de la musique, dirigés par lui et son équipe (des conférences sur l'islamophobie organisées dans le cadre de la promotion de son ouvrage, des paroles de chansons contestataires, des vidéos tournées par son équipe et postées sur son site internet, etc.) plutôt que la recherche de collaboration avec le monde militant. La substitution de l'artiste au militant est préférée au partenariat entre les artistes et les militants. De son côté, si Youssoupha refuse de tenir et d'affirmer le même rôle constant de l'artiste porte-parole proposé par Médine — « on n'est pas porte-parole 24 h sur 24 h, en tout cas moi je le suis pas » (Entretien, 2011) — il évoque lui aussi sa distanciation envers la grammaire politique classique pour lui préférer des modes d'action individuels utilisant sa notoriété et ses préoccupations sociales et citoyennes : « je n'ai aucune revendication, peut-être parce que la politique est devenue un sport plus qu'un effort réel. Je me considère juste comme un citoyen qui a la chance d'être entendu par un peu plus de monde que les autres et qui a la possibilité de donner son point de vue » (Interview, 2012a).

CONCLUSION INTERMÉDIAIRE

Comme pour Saïdou et Skalpel, les deux rappeurs étudiés au sein de ce second pôle ont des pratiques d'engagement politique similaires : ces dernières sont régulières mais éparses et ont une très forte propension à utiliser les ressources liées à leur notoriété.

19. Il préfère mettre ici en valeur les enjeux politiques de son label Din Records plutôt que l'enjeu entrepreneurial de production de ses albums et de captation du maximum de ressources financières en indépendant.

La position d'artistes établis, que Médine et Youssoupha occupent au sein du monde du rap, fournit un poids non négligeable à leurs prises de position publiques. Des liens avec les mouvements sociaux et politiques sont repérés. Ils concernent avant tout des structures associatives ou des structures issues des traditions autonomes antiracistes, laissant volontairement de côté les organisations politiques et les syndicats plus traditionnels du monde politique, qu'ils considèrent avec méfiance. En outre, quelles que soient les structures, peu de liens forts ont été bâtis. Le scepticisme à l'égard des débats classiques de la politique contemporaine et la méconnaissance des stratégies des mouvements et des mobilisations sociales peuvent être expliqués par une socialisation politique tardive. Celle-ci s'étant surtout réalisée au travers de la découverte et de la pratique du rap, il apparaît alors logique qu'ils s'attribuent « une fonction politique de représentation » (Pecqueux, 2007 : 189), et qu'ils se construisent en vecteur de la prise de conscience contestataire.

Les deux variables explicatives des pratiques d'engagement se retrouvent donc ici : une socialisation politique tardive façonnée par la pratique du rap et une trajectoire de reconnaissance au sein du monde professionnel du rap ont construit des pratiques politiques endogènes au monde de l'art, ou surtout effectuée à l'aide de leur notoriété. Je peux observer avec Violaine Roussel (Roussel, 2011 : 9) que la poursuite d'un projet de réussite dans le domaine de l'art implique de se plier à certaines règles régies par le monde professionnel. Il s'agit alors d'éviter ou de minimiser les risques potentiels liés à une prise de position ou à une identification trop prononcée à une structure politique. Néanmoins, l'enquête citée traite d'artistes au sein de mondes de l'art légitimés, tels que le cinéma hollywoodien, il faut donc ici parler des spécificités de ces parcours au sein du monde du rap. Premièrement, le rap est un genre peu légitimé dans les mondes de l'art et le passage des artistes reconnus en son sein vers une trajectoire de consécration dans le monde de la musique est rare. Ainsi, les questionnements ayant trait à la conservation d'une position de consécration semblent plus marginaux. Deuxièmement, la posture de rappeur « conscient » ou « contestataire » est, lorsqu'elle sait garder une certaine mesure, une « niche » à occuper au sein du monde du rap. L'existence d'un « marketing de la marge » et la valorisation des artistes qui portent un « message » (Hammou, 2012) permettent que des prises de position politique soient un facteur de reconnaissance par les pairs et de succès auprès des publics du rap. Cet engagement par les œuvres entraîne alors davantage une catégorisation au sein du monde du rap plutôt qu'une marginalisation. Contrairement à ce qu'observe Audrey Mariette à propos des cinéastes qui s'engagent « par les œuvres » lorsqu'ils sont « des artistes non reconnus par leurs pairs, l'accès à la reconnaissance supposant, dans les milieux artistiques, une séparation entre œuvres et engagement » (Mariette, 2010 : 190), les rappeurs qui « s'engagent par les œuvres » sont plutôt reconnus comme constituant d'une portion non négligeable du rap en France. Les rappeurs en question peuvent jouer avec leur image pour obtenir des gains symboliques en se forgeant une identité de rappeur « conscient », tout en faisant attention à ne pas apparaître trop proche d'organisations politiques, le militantisme pouvant devenir un frein à une carrière dans

leur monde de l'art. De cette manière, ils occupent tous deux une place reconnue de rappers « contestataires » ou « conscients » au sein du monde professionnel du rap.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Au sein de cet article nous avons étudié quatre trajectoires sociales qui, chacune à un pôle, se ressemblent et se rassemblent par paires. L'observation des pratiques d'engagement politique a abouti au rapprochement des parcours de Saïdou et de Skalpel d'un côté et de Médine et de Youssoupha de l'autre. Les activités, les discours et les récits de la socialisation de chaque paire de rappers révèlent de grandes similitudes qui permettent de comprendre comment les rapprochements artistiques et politiques se sont opérés au cours de ces dernières années. Saïdou et Skalpel travaillent de plus en plus régulièrement ensemble car ils occupent une place fortement marquée de « rappers engagés » au sein des mondes militants. Youssoupha et Médine collaborent fréquemment tous les deux car ils occupent une place de « rappers engagés » au sein des mondes professionnels du rap. Ces places similaires occupées dans deux mondes distincts ne signifient pas qu'ils en retirent les mêmes gains symboliques et économiques : alors que les premiers ne vivent pas ou difficilement de leur pratique artistique, les seconds sont dorénavant des artistes bénéficiant d'un succès certain.

Ainsi, nous avons pu observer que les différents degrés de reconnaissance et de consécration ne sont pas seuls à déterminer l'engagement ou non des artistes. La relation peut être inversée : parce que des artistes souhaitent poursuivre leurs pratiques d'engagement politique, ils peuvent faire le choix de rester en marge de leur monde de l'art. En revanche, la position au sein des mondes du rap conditionne les possibilités de l'engagement des rappers. Un artiste plus renommé et reconnu par ses pairs favorisera une intervention « par ses œuvres » et par son nom alors qu'un artiste marginal aura davantage l'occasion de mettre ses ressources artistiques au service des mondes militants.

Enfin, parce que les quatre rappers se revendiquent « engagés », « militants » ou « conscients » tout en choisissant des modes d'intervention et des parcours très différents, des conflits publics peuvent apparaître. Les professionnels intégrés peuvent faire les frais de dénonciations politiques de la part des rappers restés en marge, qui réactivent alors la critique de l'inauthenticité (voir Chiapello, 1998 : 35). Ils doivent se mesurer aux frontières mouvantes des postures contestataires. En choisissant d'intégrer des programmes de télé-réalité (*Popstar* pour Youssoupha) ou de développer une branche d'activité commerciale (la marque « Le savoir est une arme » pour Médine), ils prennent le risque de voir leur posture « consciente » tournée en dérision. Skapel produit des lignes de démarcation entre les rappers qui appliquent ces types de raisonnements économiques et ceux qui pensent pouvoir opérer autrement : « Je suis assez sévère quant aux jugements que je porte sur certains artistes qui s'autoproclament militants. Il faudrait être totalement indépendant et autonome. Et on peut l'être que si on se fédère avec des collectifs et des groupes qui partagent les mêmes idées » (Interview, 2011). En réponse, les professionnels intégrés développent alors un argumentaire per-

mettant de faire fonctionner ensemble leurs postures, leurs discours et leurs pratiques: par exemple, Médine explique faire du rap conscient « avec le sens de l'*entertainment* » pour toucher le plus grand nombre. Il s'agit donc de gérer une réputation permettant d'aller au plus loin dans les différents mondes au sein desquels elle se construit et cela passe par des négociations entre des postures qui parfois sont pointées comme contradictoires par des pairs.

RÉSUMÉ

À travers la trajectoire sociale de quatre rappeurs contemporains, cet article cherche à éprouver les tensions qui existent entre les parcours de consécration et les parcours d'engagement politique dans les mondes professionnels de l'art. La documentation sociologique consacrée aux mobilisations d'artistes semble indiquer que les degrés et les modalités d'engagement sont façonnés en fonction de la place tenue par les artistes au sein de leur monde professionnel de l'art et notamment de leur niveau de reconnaissance. Pourtant, si nous observons que ces conflits entre l'engagement et la consécration structurent les trajectoires des artistes étudiés, c'est aussi du côté de la socialisation des artistes qu'il faut regarder. L'étude diachronique des constructions individuelles permet de comprendre que l'analyse de la socialisation politique des acteurs se révèle cruciale pour saisir les modes d'engagement. En outre, la spécificité du monde du rap et sa non-réductibilité au monde de la musique sont traitées afin de saisir les enjeux d'un monde de l'art en transformation et de ses effets sur les trajectoires professionnelles des artistes.

Mots clé: monde professionnel du rap, pratiques d'engagement politique, reconnaissance artistique

ABSTRACT

By examining the social paths of four contemporary rappers, this article seeks to shed light on the tensions between the road to fame and political engagement in the professional art world. Sociological literature on artist engagement implies that the levels and types of engagement are determined by the position artists hold in their professional art world and on their level of recognition in particular. However, if this conflict between engagement and acclaim structures the paths of the artists that were studied, it is also necessary to look at the artists' socialization. The diachronic study of individual constructs makes it possible to understand that the analysis of the actors' political socialization proves to be crucial to understand their engagement modes. Furthermore, the specificity of rap and its irreducibility to the world of music are examined in order to understand the challenges of an evolving art world and its effects on the artists' professional paths.

Key words: world of professional rap, political commitment practices, artistic recognition

RESUMEN

Este artículo busca examinar las tensiones existentes entre los recorridos de consagración y los de compromiso político en el mundo profesional del arte, a través de la trayectoria social de cuatro raperos contemporáneos. La literatura sociológica consagrada a la movilización de los artistas sugiere que los grados y las modalidades de compromiso son forjados en función

del lugar ocupado por los artistas en su mundo profesional del arte y, particularmente, por su nivel de reconocimiento. Sin embargo, si observamos que estos conflictos entre compromiso y consagración estructuran las trayectorias de los artistas estudiados, es igualmente necesario observar la socialización de los artistas. El estudio diacrónico de las construcciones individuales permite comprender que el análisis de la socialización política de los actores es crucial para comprender los modos de compromiso. Adicionalmente, se observa la especificidad del mundo del rap y su irreductibilidad al mundo de la música, con el fin de analizar los elementos cruciales de un mundo artístico en transformación y sus efectos en las trayectorias profesionales de los artistas.

Palabras clave: mundo profesional del rap, prácticas de compromiso político, reconocimiento artístico

BIBLIOGRAPHIE

- BALASINSKI, J. et MATHIEU, L. (2006), « Introduction : La contestation dans l'art, l'art dans la contestation », in BALASINSKI, J. et MATHIEU, L. (dir.), *Art et contestation*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 9-27.
- BECKER, H. (1988 [1982]), *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion.
- BOLTANSKI, L. et CHIAPELLO, È. (1999), *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard.
- BOUCHER, M. (1998), *Rap, Expressions des Lascars: Signification et enjeux du Rap dans la société française*, Paris, L'Harmattan.
- BOURDIEU, P. (1992), *Les règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil.
- CHIAPELLO, È. (1998), *Artistes versus managers: Le management culturel face à la critique artiste*, Paris, Métailié.
- COSTANTINI, S. (2012), « Création de la rareté: de la notion de vivier à l'ère du numérique », in MATTHEWS, J. (dir.), *L'industrie musicale à l'aube du XXI^e siècle*, Paris, L'Harmattan.
- DUBOIS, S. (2008), « Mesurer la réputation. Reconnaissance et renommée des poètes contemporains », in *Histoire et mesure*, vol. 23, Paris, Éditions EHESS, p. 103-144.
- GIRAUD, B. (2006), « Les Zebda: La réinvention des pratiques musicales en mode d'engagement politique critique », in BALASINSKI, J. et MATHIEU, L., *Art et contestation*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 29-45.
- HAMMOU, K. (2005), « Comment le monde social du rap aménage-t-il son territoire? », in *Sociétés contemporaines*, n° 59-60, Paris, Presses de SciencesPo, p. 179-197.
- HAMMOU, K. (2008), « Économie du rap en France », in FRANCOIS, P., *La musique: Une industrie des pratiques*, La documentation Française, p. 127-141.
- HAMMOU, K. (2012), *Une histoire du rap en France*, Paris, La Découverte.
- HEINICH, N. (2011), « La culture de la célébrité en France et dans les pays anglophones », in *Revue française de sociologie*, vol. 52, Paris, Presses de SciencesPo, p. 353-372.
- JEANPIERRE, L. et ROUEFF, O. (2014), « Introduction », in JEANPIERRE, L. et ROUEFF, O. (dir.), *La culture et ses intermédiaires: Dans les arts, le numérique et les industries créatives*, Paris, Éditions des archives contemporaines, p. I-XXXIV.
- JOUVENET, M. (2006), *Rap, techno, électro...: Le musicien entre travail artistique et critique sociale*, Paris, la Maison des sciences de l'homme.
- KAUFMANN, J.-C. (1996), *L'entretien compréhensif*, Paris, Armand Colin.
- LAHIRE, B. (2010), *Franz Kafka: Éléments pour une théorie de la création littéraire*, Paris, La Découverte.
- LANG, G. E. et LANG, K. (1988), « Recognition and Renown: The Survival of Artistic Reputation », in *American Journal of Sociology*, vol. 94, Chicago, The University of Chicago Press, p. 79-109.
- LIZÉ, W., NAUDIER, D. et SOFIO, S. (2014), « Introduction », in LIZÉ, W., NAUDIER, D. et SOFIO, S. (dir.), *Les stratégies de la notoriété: Intermédiaires et consécration dans les univers artistiques*, Paris, éditions des archives contemporaines, p. I-XVII.

- LIZÉ, W. (2014), « De quelques stratégies managériales d'accumulation du capital symbolique dans le champ musical », in LIZÉ, W., NAUDIER, D. et SOFIO, S. (dir.), *Les stratèges de la notoriété: Intermédiaires et consécration dans les univers artistiques*, Paris, éditions des archives contemporaines, p. 51-69.
- MARIETTE, A. (2006), « La réception par la critique d'un premier long métrage: La consécration unanime de Ressources humaines? », in MAUGER, G. (dir.), *L'accès à la vie d'artiste: Sélection et consécration artistiques*, Bellecombe, Éditions du Croquant.
- MARIETTE, A. (2010), « "Engagement par les œuvres" et/ou "par le nom". Le cas des réalisateurs du "cinéma social" français dans les années 1990-2000 », in ROUSSEL, V. (dir.), *Les artistes et la politique: Terrains franco-américains*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, p. 189-218.
- MARONIS, O. (2013), « Skyrock et l'émergence du rap français », in *Web-Revues des industries culturelles et numériques*, <http://industrie-culturelle.fr/industrie-culturelle/skyrock-emergence-rap-francais>
- MARTIN, D.-C. (2010), *Quand le rap sort de sa bulle*, Paris, Mélanie Seteun / Irma.
- PECQUEUX, A. (2005), « Un témoignage adressé: Parole du rap et parole collective », in *Les cahiers de psychologie politique*, <http://lodel.irevues.inist.fr/cahierspsychologiepolitique/index.php?id=1166>
- PECQUEUX, A. (2007), *Voix du rap: Essai de sociologie de l'action musicale*, Paris, L'Harmattan.
- ROUSSEL, V. (2010), « Introduction », in *Les artistes et la politique: Terrains franco-américains*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, p. 5-16.
- ROUSSEL, V. (2011), *Art vs war: Les artistes américains contre la guerre en Irak*, Paris, Les Presses de SciencesPo.
- SAGOT-DUVAUROUX, D. et GUIBERT, G. (2014), « Notoriété des artistes et organisation des concerts de musiques actuelles », in LIZÉ, W., NAUDIER, D. et SOFIO, S. (dir.), *Les stratèges de la notoriété: Intermédiaires et consécration dans les univers artistiques*, Paris, éditions des archives contemporaines, p. 71-92.
- SAPIRO, G. (1999), *La guerre des écrivains: 1940-1953*, Paris, Fayard.
- SONNETTE, M. (2013), *Des manières critiques de faire du rap: Pratiques artistiques, pratiques politiques. Contribution à une sociologie de l'engagement des artistes*, Thèse dirigée par PÉQUIGNOT, B., soutenue le 1^{er} octobre 2013 à L'Université Sorbonne Nouvelle — Paris 3.
- ZOLBERG, V. (2010), « Marginalité triomphante? Sur l'asymétrie des conflits dans les mondes de l'art », in Roussel, V. (dir.), *Les artistes et la politique: Terrains franco-américains*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, p. 77-103.

Œuvres discographiques citées

- ASSASSIN (1995), « Shoota Babylon », in *l'Homicide volontaire*, Assassin production.
- La K-bine (2003), *93 Seine-Saint-Denis*, La K-bine Prod/Menace Records.
- MÉDINE (2008), *Arabian Panther*, Din Records/Because.
- YOUSSEUPHA (2011), *En noir & blanc*, Bomayé Musik.
- YOUSSEUPHA (2012), *Noir d*****, Bomayé Musik/Believe.
- ZEP (2011), *Zone d'expression populaire*, Balle Populaire/Pias.

Interviews et écrits des rappers cités

- ALTERPHILO (2011), « Interview Skapel rap red and black », www.p2rprod.fr/interview-skapel-rap-red-and-black.html (consulté en juillet 2012).
- BBOYKONSIAN (2012), « Libertaires et sans-concessions contre l'islamophobie! », www.bboykonsian.com/Libertaires-et-sans-concessions-contre-l-islamophobie-_a2635.html (consulté en septembre 2012).
- BEN SALAH, L. et DOLE, D. (2012), « Youssoupha, en conscience », Libération/Next.
- BLONDEAU, T. et HANAK, F. (2008), « Médine grand orient », in *Combat rap: 20 ans de rap français/entretiens*, Bordeaux, Le Castor Astral.
- Charts in France (2012), « Interview de Youssoupha », www.chartsinfrance.net/actualite/interview-49386.html (consulté en septembre 2012).

- E.One et SKALPEL (2007), « Mouvement autonome des banlieues — 93: Document fondateur », www.bboykonsian.com/Autonomie-du-93-par-E-OneSkalpel_a390.html (consulté en janvier 2010).
- FREELANDZ (2012), « Interview de Médine autour du thème de l'engagement dans le rap », www.free-landz.fr/ca-bouge-a-lyon/medine-interview-autour-du-theme-de-lengagement-dans-le-rap (consulté en juillet 2012).
- NETLIBERTAIRE (2011), « Skalpel, l'écrivain en résistance », la-loi-a-15-cents.over-blog.com/article-skalpel-l-ecrivain-en-resistance-76336724.html (consulté en septembre 2012).
- SKALPEL (2009), « Construire une scène rap alternative et militante », in *Bboykonsian*, www.bboykonsian.com/Appel-Construire-une-scene-rap-alternative-etmilitante_a1085.html (consulté en juillet 2012).
- SKALPEL (2010), « Rap et militantisme », <http://skalpel.canalblog.com/archives/2010/01/14/16516973.html> (consulté en janvier 2010).