

Mémoire de recherche

Master 2

Rap et authenticité

Comment les pratiques d'écriture collectives s'inscrivent-elles dans la construction et la conception de l'authenticité du rap en France?

Elise Gerrer & Étienne Vanderheeren

Université d'Angers
ESTHUA Faculté de Tourisme, Culture et Hospitalité

Master Direction de projets et établissements culturels | Parcours médiation culturelle et communication

2024-2025

Directrice de mémoire : Emmanuelle Carinos-Vazquez



Table des matières

<i>Remerciements</i>	1
<i>Introduction</i>	2
<i>Partie I. État de l'art et problématisation</i>	3
<i>Partie II. Méthodologie</i>	15
1. <i>Entretiens</i>	16
2. <i>Observations</i>	19
<i>Partie III. Analyse</i>	22
1. <i>Le rap, du mythe solitaire à la réalité collective</i>	22
1.1. Les rappeur·se·s comme auteur·ice·s-interprètes : une spécificité rap	22
1.1.1. Les processus d'écriture	27
1.2.1 L'importance de la <i>prod'</i>	27
1.2.2. « Dans ma bulle » : L'activité scripturale comme exercice solitaire	29
1.2.3. L'enregistrement : Pratique spontanée et orale d'écriture.....	32
1.3. Diversifications des activités	34
2. <i>Le rap comme activité collective</i>	37
2.1. L'entourage, un déterminant dans la trajectoire	37
2.1.1 Le collectif comme point de départ.....	37
2.1.2. Motivation et aiguillage : transmission, conseils.....	39
2.1.3 Liens d'amitié avec le personnel de renfort : « famille du rap »	42
2.2 Les processus collectifs	44
2.2.1 Le morceau comme création collective, avec le personnel de renfort	44
2.2.2 Formes scripturales partagées	48
3. <i>L'authenticité par l'écrit, une convention négociée</i>	52
3.1 Définitions plurielles de l'authenticité	52
3.1.1 Sincérité et honnêteté, parler de soi et de son vécu	53
3.1.2 Identification du public : une musique qui me parle.....	56
3.1.3 Respect des codes historiques du rap et exigence d'originalité	58
3.1.4 L'authentification par l'opposition au mainstream	60
3.2 Les formes d'activités scripturales partagées à l'épreuve de l'authenticité.....	62
3.2.1 Le ghostwriting comme ligne rouge : « imposture ! »	62
3.2.2 Nuances : du purisme absolu à la souplesse pragmatique	64
3.3 Un angle mort de l'authentification, le travail du personnel de renfort.....	73
<i>Résultats et conclusion</i>	77
<i>Engagements de non-plagiat</i>	81
<i>Annexes</i>	1
Bibliographie	1
Webographie.....	6
Tableau des enquêté·e·s.....	8
Grille d'observation en studio d'enregistrement, ou session d'écriture	9
Guides d'entretien.....	10
Fiches de lecture.....	14

Remerciements

Lors de l'écriture de ce mémoire, nous avons bénéficié du soutien et de l'aide de nombreuses personnes.

Tout d'abord, nous tenons à remercier chaleureusement notre directrice de mémoire, Emmanuelle Carinos, qui en plus de nous avoir soutenu, aiguillé et corrigé, a été une réelle inspiration. Nous la remercions de son écoute, sa compréhension et sa douceur face à nos difficultés, personnelles ou universitaires. Nous lui souhaitons le meilleur à l'avenir, et lui adressons nos plus sincères remerciements et pour notre mémoire, et pour les cours toujours passionnantes qu'elle nous a donné.

Nous souhaitons également remercier M. Hu, qui nous a permis d'effectuer ce travail ensemble, et qui a toujours eu le bon mot pour nous motiver.

Nous voulons aussi adresser nos remerciements à tou·te·s les participant·e·s de notre enquête, qui ont bien voulu prendre de leur temps pour répondre à nos questions et nous laisser entrer dans leur intimité artistique lors d'observations.

Ensuite, nous voulons bien sûr remercier nos proches, sans qui tout ce travail aurait été bien plus pénibles.

Pour Elise, il s'agit d'abord de sa famille, Isa, Jérôme et Marie, qui croient en elle plus qu'elle-même et qui ont toujours su lui remonter le moral. Elle remercie également ses ami·e·s et amours, Elio, Capucine, Léno, Gigi qui la supportent tous les jours. mais aussi ses belles rencontres du Master : Lou, Léna, Jessica, Marc, Mathilde, Adèle et Théo, sans qui il aurait fait moins bon vivre à Angers.

Pour Étienne, il s'agit aussi de sa famille, Nathalie, Nicolas, Louise, Lucas et Esmée qui continuent de le soutenir après toutes ces années d'études, et sa copine Coline qui a supporté ses humeurs et ses doutes, mais aussi Lise Ryan, Thomas et Gaby. Ainsi que ses fidèles camarades Ben et Arthur et bien d'autres qui ont su être là pour lui, face à ses angoisses.

Finalement, nous voulons remercier nos structures de stages, qui bien que pas forcément liées à ce mémoire nous ont offert un cadre de travail agréable et des expériences enrichissantes. Nous remercions donc toute l'équipe communication de La Filature, Scène nationale de Mulhouse : Florian, Mannaïg et Emilie, ainsi que Paul, de *Collection et vous* à Piseux.

Nous nous remercions également l'un·e l'autre, pour un travail commun effectué dans le soutien et l'écoute mutuelle.

Introduction

Le 16 décembre 2023, le célèbre Youtuber Seb publie une vidéo intitulée « Les Ghostwriters & Ghostproducers »¹, dans laquelle il explique et raconte l'histoire des pratiques d'écritures dissimulées dans le rap. Il s'agit de morceaux écrits et/ou produits pour un·e artiste, sans que les auteur·ice·s ou producteur·ice·s ne soient crédité·e·s. Dans les commentaires, les avis diffèrent: Certain·e·s expliquent ne pas trouver cette pratique dérangeante, d'autres la critiquent ardemment. Si ces pratiques font débat, c'est parce qu'elles remettent en question l'image du ou de la rappeuse comme auteur·ice-interprète, longtemps prévalente dans l'histoire du rap. En effet, depuis son émergence en France dans les années 80-90, le rap s'est imposé comme une forme d'expression forte, à la fois artistique et sociale, mais aussi personnelle. La question de l'écriture y occupe donc logiquement une place centrale, en témoignent les nombreux morceaux et paroles évoquant l'écriture, la plume et la poésie. Écrire son texte, c'est affirmer son identité, raconter et partager son propre vécu. Si le ghostwriting est une pratique relativement décriée, il existe en réalité plusieurs pratiques scripturales collectives, qui questionnent elles aussi la paternité des paroles des rappeur·se·s. La diversification du genre rap, son succès et sa place au sommet des écoutes a fait évoluer le genre mais aussi ses pratiques de production: Entre aides ponctuelles d'écriture, coécriture assumée et ghostwriting, les frontières se brouillent. Outre la paternité des textes, une autre norme du rap émane des lectures universitaires à son sujet: l'authenticité. dont la définition même varie en fonction des personnes et des genres d'art impliqués. Effectivement, l'authenticité fût un terme émanant des discussions autour du rap, et son importance au sein du genre est portée jusque dans les paroles de certain·e·s artistes, et ce à travers les époques: En 1991, dans le morceau nommé « Authentik », de leur album éponyme, le groupe Suprême NTM scande : « authentique, NTM a su rester véridique »², et répète le terme dans son refrain. Trente-trois ans plus tard, ce sont les deux rappeurs Niska et Ninho qui sortent le morceau « Authentique » sur leur projet commun, *GOAT*. Chez eux, le refrain se termine par « J'barode dans les beaux quartiers, mais j'suis resté authentique »³. Il s'agit donc d'une revendication, de vérité chez les uns et d'identité chez les autres. Notons ici qu'il s'agit de deux exemples parmi un grand nombre de morceaux de rap dans lesquels l'authenticité fait titre ou est mentionnée⁴. Alors, nous nous sommes demandé·e·s comment cette authenticité, entre vérité et identité, peut être revendiquée par des artistes qui n'écrivent pas leurs textes ? Nous avons donc cherché à comprendre les processus d'écriture solitaires et collectifs, prenant appui sur Howard Becker et *Les Mondes de l'art*, pour qui chaque œuvre est le fruit d'un travail collectif, ainsi que les processus d'authentification qui cadrent les pratiques scripturales partagées. Nous voulons répondre à une problématique qui articule la tension entre paternité des textes et authenticité: *Comment les pratiques d'écriture collectives s'inscrivent-elles dans la construction et la conception de l'authenticité du rap en France?* Pour ce faire, nous avons interrogé plusieurs acteur·ice·s d'un monde du rap en évolution, compliqué par sa diversité et ses échelles d'intégration à l'industrie. Nous avons également observé ces pratiques *in situ*. Nous nous sommes d'abord intéressé·e·s à la figure de l'auteur·ice-interprète des rappeur·se·s, à leur activité scripturale, et aux conditions d'enregistrement. Ensuite nous avons entrepris d'analyser la part de collectif dans le rap, tant dans les trajectoires que dans la production effective, et ainsi dans l'écriture. Finalement, nous avons démêlé les différentes

¹ SEB (2024), sur Youtube.com, [En ligne], URL : <https://www.youtube.com/watch?v=WS5nJXOgUyo>.

² Suprême NTM (1991), « Authentik », dans *Authentik*, Epic, Sony Music Entertainment., (prod.) DJ S.

³ Niska, Ninho (2024), « Authentique », dans *GOAT*, Charo Inc & Jefe Productions, Universal Music France, Warner Music France, (prod.) Gabbi (FRA) & BLNPROD.

⁴ Il suffit pour s'en assurer de taper le mot « Authentique » sur le site genius.com, pour découvrir l'étendue de ce mot dans les paroles de morceaux de rap.

conceptions de l'authenticité dans le rap et leurs conséquences sur l'authentification des activités scripturales partagées et déléguées.

Partie I. État de l'art et problématisation

La construction de notre sujet, basée sur le rap francophone, - dont nous sommes tous deux auditeur·ice·s, et Étienne lui-même rappeur amateur - s'est d'abord faite au gré de discussions, de propositions et de réflexions, qui nous ont souvent menées vers le concept de l'authenticité. Notre intérêt pour l'authenticité de la musique hip-hop et rap a été amplifié par le grand nombre d'approches différentes qui en sont faites. Effectivement l'authenticité et ses interprétations et implications au sein du rap semblent diverses et nombreuses. S'agissant donc d'un concept ambigu et complexe, il nous a justement semblé essentiel au rap. Dans cet état de l'art, nous allons revoir le cheminement de notre pensée en nous appuyant sur des œuvres sociologiques, en particulier « *Les mondes de l'art* » de Howard Becker, que nous transposerons au rap en France, sur des articles et théories relevant de la musicologie ou la sociologie de la culture, et donc sur de nombreuses études menées sur le rap qui nous précèdent. Nous ne reverrons pas ici l'histoire entière du rap, que Karim Hammou a déjà largement décrite dans « *Une histoire du rap en France* », mais allons tenter ici de la résumer. Le rap est un genre musical provenant d'un mouvement socio-culturel bien plus large : le hip-hop. Celui-ci naît au début des années 70 aux Etats-Unis à New York, plus précisément dans le ghetto du Bronx. Il se caractérise par son ancrage à l'espace urbain, ses fondateur·ice·s étant des jeunes afro-américain·ne·s se réappropriant celui-ci pour en faire un lieu de fête, de création artistique et de partage⁵. Le hip-hop comporte plusieurs phénomènes: le *break-dancing*, style de danse inspiré des danses latines et africaines, réinterprétées et modernisées, apprises par mimétismes lors de rassemblements, *freestyles* et *battles*; le *DJing*, consistant pour le *Disc-Jockey* à mixer, *scratcher* (et ainsi créer des sonorités disruptives) deux platines, effectuant un *sampling* de musique existante (pratique étant aujourd'hui encore utilisée); le *graffiti*, forme d'art visuel consistant à marquer les murs du pseudo de l'artiste dans son quartier, se développant plus tard en véritable art de rue; et, finalement, le *rap*, un chant parlé sur la musique produite par le DJ⁶. Ces cinq moyens d'expression artistique fonctionnent alors comme un exutoire, permettant d'extérioriser les tensions sociales dues à la désindustrialisation suivant les Trente Glorieuses, qui ont, accompagnées de politiques urbaines discriminatoires, renforcé les inégalités entre les minorités ethno-raciales et la classe moyenne américaine blanche⁷. Les minorités alors reléguées dans certains quartiers, les jeunes étant les plus concerné·e·s, ont trouvé à travers le hip-hop, dont la musique s'inspire des musiques africaines et sud-américaines, le moyen de se réapproprier l'espace urbain dans lequel le chômage grandissant, et les touchant plus que d'autres, les a confinés. Festif à ses débuts, vers la fin des années 1970, le rap aux Etats-Unis s'est rapidement transformé et, d'un chant parlé joyeux, interactif et dansant, il a évolué vers un rap plus contestataire dans la décennie suivante. On peut citer des morceaux emblématiques tels que *The Message* de Grandmaster Flash and the Furious Five en 1982, premier morceau alliant succès commercial et message politique⁸. En France, le rap a traversé, semble-t-il, une trajectoire inverse au rap américain : Au départ conscient, contestataire et dénonciateur, l'attrait des industries musicales et radiophoniques semblent

⁵ TADDEI-LAWSON, Hélène (2005), « Le mouvement hip-hop », dans *Insistance: Art, psychanalyse, politique*, Vol. 1, p.187-193, p. 189.

⁶ Ibid. : p.187.

⁷ LOH, Hannes et VERLAN Sascha (2021), *35 Jahre HipHop in Deutschland*, Höfen, Hannibal, p. 27.

⁸ BÉRU, Laurent (2008), « Le rap français, un produit musical postcolonial ? », dans *Volume!*, No. 6 (1/2), 15.10.2008, pp. 61-79 : p. 67.

l'avoir poussé à devenir plus festif, moins sérieux et contestataire⁹. C'est dans le contexte de la globalisation mondiale que le rap américain a traversé les frontières. Cela ne représente en soit rien de neuf - le rock et le jazz sont aussi des genres musicaux nés outre-Atlantique ayant pris pied sur le continent européen - si ce n'est la rapidité de cette traversée¹⁰. C'est notamment grâce aux voyages d'adeptes du hip-hop que le mouvement a pu se propager au-delà du continent américain. Cette nouvelle expression de la jeunesse trouve écho dans une émission télévisée, diffusée pour la première fois en janvier 1984, qui porte le nom du mouvement : H.I.P H.O.P. Présentée par 'Sidney' (Patrick Duteil) et diffusée le dimanche après-midi, cette émission est une première mondiale : dans aucun pays cette culture n'a si rapidement été reprise par les médias, encore moins ne s'est vue consacrée une émission télévisée entière, quand bien même celle-ci ne durait que quinze minutes. L'émission consistait à évoquer des thématiques, des artistes et traditions (vestimentaires, mouvements de danse, etc.) du mouvement hip-hop, et participe grandement au rapide développement du hip-hop en France. France Télévisions ayant choisi un horaire moins attrayant et voyant alors les audiences chuter, l'émission n'a pas duré plus d'un an¹¹. Quatre ans plus tard, une émission radio dédiée au hip-hop fait son apparition : de 1988 à 1990, sur Radio Nova, l'émission *Deenestyle*, présentée par le DJ Dee Nasty. Il sortit lui-même en 1984 l'un des premiers albums de rap en France¹². Pour certains, le rap se développe comme une suite de la tradition des « *griots* » en Afrique : raconteurs d'Histoire en musique, ayant pour but la mémoire des histoires des villages et des familles, ils rapportent par la parole des informations sur le passé, et se passent la mémoire collective de bouche à oreille¹³. Albert Memmi, dans *Decolonization and the Decolonized* écrit à ce sujet : « Rap, a syncopated form of speech, sometimes accompanied by music and a likely reflection of African griots, is the verbal substitute for violence against what he [the immigrants] consider to be the institutional violence of the majority. »¹⁴. En effet, les principaux thèmes repris par le rap en France dès ses débuts font état de la situation postcoloniale des populations marginalisées, géographiquement dans les banlieues, économiquement par le chômage et socialement par le racisme, et il se vit comme une opposition au *système*¹⁵. En 1996, la Loi Toubon votée en 1994 oblige les radios à passer au moins 40% de musique française sur leurs ondes, dont la moitié de nouveautés et/ou d'artistes émergent·e·s¹⁶. Cela représente alors une véritable aubaine pour le rap français. Des nouvelles radios comme Skyrock radio émergent, profitant de l'avènement du rap pour récupérer une audience plus jeune, qui ne se reconnaît pas

⁹ Cf. ibid.

¹⁰ PRÉVOS, André J. M. (1996), « The Evolution of French Rap Music and Hip Hop Culture in the 1980s and 1990s », dans *The French Review*, Vol 69 (5), pp. 713-725, p. 713.

¹¹ DENIS, Jacques (2021), « Avec Sidney, quand le H.I.P. H.O.P. réveillait la France », in *PAM Magazine*, 22.11.2021, [En ligne] URL : <https://pan-african-music.com/avec-sidney-quand-le-hip-hop-reveillait-la-france/>.

¹² DARTIAL, Isadora (2020), « Il était 1988, Grand Master Dee nasty sur les ondes de Radio Nova », nova.fr, 27.11.2020, Podcast disponible [En ligne] URL : <https://www.nova.fr/musiques/il-était-1988-grand-master-dee-nasty-sur-les-ondes-de-radio-nova-117115-15-01-2021/>.

¹³ ZANETTI, Vincent (1990), « Le griot et le pouvoir », in *Cahiers d'ethnomusicologie* (3), mis en ligne le 15 octobre 2011, p. 161-171, [En ligne] URL : <http://journals.openedition.org.buadistant.univ-angers.fr/ethnomusicologie/2392>, p.164.

¹⁴ MEMMI, Albert (2006), *Decolonization and the Decolonized*, Minneapolis, University of Minnesota Press, p. 122.

¹⁵ PRÉVOS, André J. M., (1996), p. 716.

¹⁶ REYNAUD, Florian (2016), « Comprendre les quotas de chansons francophones à la radio », dans *Le Monde*, 21.04. 2016, [En ligne].

forcément dans les autres radios¹⁷. L'intérêt pour la culture hip-hop se retrouve alors aussi aux Victoires de la musique, récompenses musicales annuelles télévisées depuis 1985 : en 1995, MC Solaar est primé « Artiste interprète masculin » et le groupe IAM est désigné vainqueur de la catégorie « Groupe »¹⁸. Durant les années 2000, notamment grâce à l'intérêt des grandes entreprises de production musicale ayant saisi l'opportunité économique dans le rap, celui-ci se diversifie, devient plus simple et rapide à produire, les rappeur·se·s voyant mis à leur disposition des studios d'enregistrement¹⁹. Il devient donc, poussé dans cette direction par l'industrie musicale, plus commercial et moins politisé. C'est aussi l'avènement d'internet, qui permet une plus grande diffusion de la musique et du genre. Devenu ce que l'on qualifierait de *mainstream*²⁰ aujourd'hui, le rap se diversifie, et les catégories ne se comptent plus tant elles sont nombreuses, liées entre elles et aux autres genres musicaux. Cette diversification du genre ne permet alors plus de considérer le rap comme un art homogène. L'apparition des réseaux sociaux et des plateformes de streaming poussent cette diversification à son paroxysme, et bientôt il devient impossible de compter le nombre de rappeur·se·s actif·ve·s. En 2024, dans le classement 200 albums les plus écoutés, fait par la SNEP (Syndicat national de l'édition phonographique), 85 sont des albums de rap francophone. Le rap est devenu *mainstream*. Le top 3 est composé de 2 rappeurs, Werenoi et PLK (places 1 et 2 respectivement). Sur le top 20, les rappeur·se·s occupent 11 places²¹. Ce résumé certainement non exhaustif de l'histoire du rap en France achève, venons-en à ce qui le caractérise, au-delà de son histoire. Dans « *Le rap comme activité scripturale : l'émergence d'un groupe illégitime de lettré* », Sami Zegnani, chercheur au CNRS, complète une définition du rap par Lapassade et Rousselot comme une « diction mi-parlée mi-chantée, de textes élaborés, rimés et rythmés, et qui s'étend sur une base musicale produite par des mixages extraits de disques et autres sources sonores »²², en y ajoutant la caractéristique de « paternité des lyrics par les artistes »²³. À l'occasion d'entretiens avec des rappeur·se·s amateur·ice·s et des observations lors de sessions d'écritures avec des jeunes accompagné·e·s, il constate notamment l'importance notamment des ateliers d'écriture dans la formation au rap. Il émet l'hypothèse que le rap serait une forme plus scripturale qu'orale²⁴. Il défend également l'idée que les rappeur·se·s, bien qu'ils ne soient pas traditionnellement considéré·e·s comme des 'lettré·e·s', développent un rapport à la littérature grâce à leur activité scripturale et réflexive favorisant l'apprentissage²⁵, et qui se fait dans un cadre de relations socialisantes, contribuant ainsi à une sphère publique propre au mouvement rap²⁶. Nous parlerons plutôt d'une paternité des textes. Christophe Rubin explique également que contrairement à la chanson française, le rap exige de ses artistes qu'ils soient auteur·ice·s

¹⁷ CONSTANT, Alain (2010), « SKYROCK A DÉVELOPPÉ UNE CULTURE DE L'AUDITEUR », in *Le Monde*, 13.03.2010, [En ligne] URL : https://www.lemonde.fr/vous/article/2010/03/13/skyrock-a-developpe-une-culture-de-l-auditeur_1318827_3238.html.

¹⁸ CERFONTAINE, Eddy (2018), « Les 'experts' de la banlieue. Le rap français à la télévision pendant les 'émeutes des banlieues' de 2005 en France », in *Sciences de l'Homme et Société*, p. 22.

¹⁹ PRÉVOS, André J. M. (2001), « Le Business du Rap en France », in *The French Review*, Vol 74(5), pp. 900-921 : p. 900.

²⁰ Mot anglais qui, traduit, signifie le « courant principal ».

²¹ SNEP, *Top albums de l'année 2024*, [En ligne] URL : <https://snepmusique.com/wp-content/uploads/2025/01/2024-200-Albums-YTD-SNEP-1.pdf>.

²² LAPASSADE Georges & ROUSSELOT Philippe (1996), *Le rap ou la fureur de dire*, Paris, Loris Talmart, p. 9.

²³ ZEGNANI Sami (2004), « Le rap comme activité scripturale : l'émergence d'un groupe illégitime de lettrés », *Langage et société*, n° 110, p. 65-84. DOI : 10.3917/ls.110.0065, p. 65.

²⁴ Ibid, p. 69.

²⁵ Ibid, p. 83.

²⁶ Ibid, p. 82, 83.

interprètes et parle d'une indissociabilité du texte et son auteur·ice²⁷. S'il est vrai qu'au sein des musiques hip-hop il existe une certaine esthétique de l'innovation et de l'artificialité avec une prééminence du son sur l'écrit ainsi qu'une hybridation continue du genre²⁸, « les paroles tiennent une place centrale dans les œuvres de rap »²⁹, comme ont pu le voir Maxence Déon et Emmanuelle Carinos-Vazquez. L'écriture reste l'un des axes les plus étudiés dans les articles que nous avons lus. À tel point que dans le rap, la paternité des paroles rappées semble effectivement aller de soi. Cela se retrouve, comme nous l'avons vu en introduction, dans l'esprit de son public à travers notamment différents débats. On peut ici noter le terme de *lyriciste*, fréquemment utilisé au sein du public rap, ses médias et artistes pour décrire des rappeur·se·s doté·e·s d'un talent d'écriture particulier, qui les distinguerait des 'autres'³⁰. On retrouve ces distinctions chez Marion Dalibert, qui explique que ceux et celles-ci sont considéré·e·s par les médias mainstream, les institutions culturelles et la classe politique d'abord comme des « exceptions »³¹ qui seraient des « bons rappeurs »³², plus légitimes car maîtrisant mieux la langue. En témoignent aussi les références faites par les rappeur·se·s eux·elles-mêmes, avec notamment les images de la « plume » (« J'suis le bitume avec une plume » de Booba³³) ou du « poète », souvent reprises dans des paroles, des titres ou même des noms de scène, à l'instar des *Sages Poètes de la Rue* ou du morceau *LE POÈTE NOIR* de Kéry James. Les nombreuses analyses et ouvrages dédiés aux liens entre la littérature ou la poésie et le rap témoignent également de l'importance de l'activité scripturale dans le rap. Ici encore, nous ne pourrons toutes les citer, mais nous observons déjà dans les titres d'articles, de thèses et de mémoires, la proéminence des termes « littérature », « poésie » ou encore « écriture ». Dans « *Le rap français : Désirs et effets d'inscription littéraire* » par exemple, la doctorante Maria Ghio fait état, à la suite d'une longue analyse de textes issus du rap français, d'une volonté d'inscrire dans la culture populaire une culture « savante ». Elle serait revendiquée par les multiples formes poétiques et littéraires usitées dans le rap pour parler du « réel »³⁴. Zegnani décrit également la référence littéraire dans l'activité scripturale du rap comme une « pratique courante »³⁵. Si le rap est une forme scripturale d'expression, il s'agit ici de ne pas oublier sa performance orale. Christian Béthune parle d'un « savant mélange d'écrit et d'oral »³⁶. Effectivement pour écrire, les rappeur·se·s doivent penser au résultat final du morceau, et l'écriture est donc intimement liée à leur *flow* - qui correspond à la « manière de poser sa voix sur une partie instrumentale »³⁷. Qu'il s'agisse d'un texte qualitatif ou d'un bon flow, nous allons voir que ce qui définit le rap est aussi dans son essence, et est lié intimement à la question de *paternité des lyrics* de Zegnani.

²⁷ RUBIN, Christophe (2004), « Le rap est-il soluble dans la chanson française ? », *Volume !* 3 : 2, En ligne] URL : <http://journals.openedition.org.buadistant.univ-angers.fr/volume/1946> ; DOI : <https://doi-org.buadistant.univ-angers.fr/10.4000/volume.1946>, p. 36.

²⁸ CARINOS VASQUEZ Emmanuelle, DÉON Maxence (2022), « Chapitre I. Innovations esthétiques des musiques hip-hop », dans : Karim Hammou éd., *40 ans de musiques hip-hop en France*. Paris, Ministère de la Culture - DEPS, « *Questions de culture* », pp. 45-64. DOI : 10.3917/deps.hammo.2022.01.0045, p.46, p.63.

²⁹ ibid, p.54.

³⁰ DALIBERT Marion (2020), « Du 'bon' et du 'mauvais rap ? Les processus médiatiques de hiérarchisation artistique », dans *Volume !*, 17:2, pp. 93-97. [En ligne] URL : <https://doi-org.buadistant.univ-angers.fr/10.4000/volume.8482>, paragraphe 28.

³¹ Ibid, paragraphe 24.

³² Ibid, paragraphe 26.

³³ BOOBA, « Le bitume avec une plume », dans *Temps mort*, 2002, 45 Scientific.

³⁴ GHIO, Maria (2012), *Le rap français. Désirs et effets d'inscription littéraire*. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, P. 21

³⁵ ZEGNANI, Sami (2004), p. 77.

³⁶ BÉTHUNE, Christian, (1999), *Le Rap. Une esthétique hors la loi*, Paris, Autrement, p. 35.

³⁷ GUILLAUMET, Thomas, LAMADELAINE, Thibaut (2020), *Une brève histoire du rap*, Mareuil Éditions, p. 267.

Si ce dernier parle du rap comme une activité scripturale d'un groupe de lettrés, Garance Bressaud, elle, parle du rap comme d'une « expression d'un soi authentique »³⁸, et articule une problématique qui relate d'une tension entre devoir de représentation du genre rap et authenticité : « Comment les rappeurs parviennent-ils à tenir ensemble l'exigence éthique de transparence à soi et l'exigence esthétique de cohérence avec l'univers associés à ce genre musical, en fonction des représentations qu'ils se font de celui-ci, d'eux-mêmes et des attentes des auditeurs ? »³⁹. Nous notons ici la notion d'« exigence éthique » qui caractériserait le rap, ainsi que l'idée de devoir correspondre à un univers spécifique avoir une identité qui correspond à des représentations, notamment biaisées par les médias comme nous avons pu le voir, tout en étant soi-même, en « parlant de soi », « quel que soit le vécu »⁴⁰. D'après Bressaud, l'authenticité dans le rap se trouve entre la crédibilité (par l'expérience) et la sincérité (par la transparence), caractéristiques obligatoires⁴¹. Elle note, grâce à des entretiens avec des rappeurs amateurs, que cette obligation d'authenticité est d'autant plus forte dans le rap amateur ou underground⁴². Le concept d'authenticité occupe une place importante au sein des études de musiques populaires. Allan Moore et Richard A. Peterson l'ont respectivement analysée sous l'angle de la musique folk et de la musique country. Chez Peterson, l'authenticité est une construction. Il a analysé l'histoire de la *country music* aux États-Unis d'Amérique, ses évolutions, les artistes à succès et leur ascension. Il s'est ainsi intéressé aux rouages de l'industrie musicale qui a tenté, parfois avec succès, de créer de toutes pièces des artistes de country, correspondant à un idéal du cowboy authentique. L'important dans son texte est de voir comment le public a adhéré ou non aux artistes, s'il les a authentifiés ou non. Il est intéressant de voir que parfois, le public authentifiait des artistes qui n'avaient en réalité rien à voir avec les valeurs et l'histoire personnelle du cowboy qui correspondait à l'idéal de la country music. Peterson estime donc que l'authenticité est une construction sociale, « élaborée au cours d'une série d'interactions et d'ajustements successifs entre les directeurs artistiques de l'industrie du spectacle et le public »⁴³. D'après Moore, qui s'appuie sur différentes conceptions de l'authenticité et prend comme point d'ancre le rock et la folk, l'authenticité n'étant pas inhérente à une certaine combinaison de sons, elle est une question d'interprétation. Elle dépend donc de *qui authentifie* plutôt que de *qui est authentifié*⁴⁴. Selon lui, il existe trois types d'authentification : L'authenticité à la première personne, aussi appelée l'authenticité expressive, intervient lorsqu'il y a intégrité, et une communication sans médiation avec le public, où l'on peut facilement retracer le chemin vers l'origine de la création⁴⁵. L'authenticité à la seconde personne, l'authenticité d'expérience, est effective lorsque l'artiste et la performance valident le vécu, les impressions de son public⁴⁶. Ici la musique déclarée authentique est celle à laquelle on peut s'identifier, que l'on peut s'approprier⁴⁷. L'authenticité à la troisième personne, l'authenticité d'exécution, peut être acquise si l'on représente de façon fidèle les idées du public⁴⁸. Moore

³⁸ BRESSAUD, Garance (2022), « Portrait de l'artiste en rappeur. Parler de soi dans un morceau de rap », *Le Temps des médias*, n° 38, pp. 126-138. DOI : 10.3917/tdm.038.0126, p. 133.

³⁹ Ibid, p. 126

⁴⁰ Ibid, p. 129

⁴¹ Ibid, p. 128

⁴² Ibid, p. 134

⁴³ PETERSON, Richard A. (1992), « La fabrication de l'authenticité », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 93, pp. 3-20. DOI : <https://doi.org/10.3406/arss.1992.3014>, p. 4, p. 19.

⁴⁴ MOORE, Allan (2002), *Authenticity As Authentication*, Publications from the Department of Music. 21. DOI : 10.1017/S0261143002002131, p. 210.

⁴⁵ Ibid, p. 214.

⁴⁶ Ibid, p. 220.

⁴⁷ Ibid, p. 219.

⁴⁸ Ibid.

insiste donc d'abord sur le caractère assigné de l'authenticité dans la musique, ainsi que l'importance de la représentation des idées et du vécu, dans un respect de la tradition du genre. Il insiste ensuite sur l'intimité, qui rejoint l'idée d'une expression de soi authentique de Garance Bressaud, dans le sens de non-médiation, c'est-à-dire d'une distance minimale entre l'origine mentale et la manifestation physique de l'œuvre⁴⁹. La question de l'authenticité s'est imposée comme un incontournable des études des musiques populaires, notamment le hip-hop et le rap. Nous voulons recenser ici certaines études faites sur le sujet de l'authenticité dans le rap – il s'agira de tous types ou sous-genres de rap et nous ne nous sommes pas limité·e·s aux études concernant le rap francophone, afin d'en avoir une compréhension globale. Jean-Marie Seca, professeur de sociologie, a établi trois dimensions de l'authenticité des musiques populaires underground. Pour lui, celle-ci est d'abord juridique et décrit « [l']authentification et [l']institutionnalisation de la singularité, précédant et accompagnant (ou succédant à) la commercialisation d'une œuvre »⁵⁰. La deuxième dimension, selon lui, est celle de « la recherche expressive des minorités »⁵¹, qui se mesure à travers « l'opposition à la majorité, l'institution, au prêt-penser, au trop-entendu et au déjà-vu »⁵², ainsi qu'à « l'aptitude à devenir une source de pensée pour autrui au lieu de demeurer une cible d'influence»⁵³ et rester original. La troisième dimension appelée par Seca le « projet[s] viable[s] d'identification »⁵⁴, qui s'apparente, chez les publics et artistes underground, à « une ligne de conduite, un but »⁵⁵ commun. Paul Kruijs, en 2021, s'est posé la question de la réelle importance de l'authenticité dans le rap. Il s'est appuyé sur des ouvrages théoriques et sur la notion d'authenticité selon Rousseau, sur des paroles et la vie de certains artistes. Il conclue en décrivant deux nouvelles variations de l'authenticité. *L'authenticité inauthentique* (« Inauthentic authenticity »⁵⁶ dans le texte), qui implique qu'une rappeur·se veut être authentique, pas par volonté d'authenticité, mais plutôt pour être reconnu·e comme tel·le afin d'être « marketable »⁵⁷. Puis, l'*« inauthenticité authentique »*, qui elle décrit plutôt la simple copie d'un·e artiste authentique⁵⁸. L'authenticité se voit ici définie par ce qu'elle n'est pas. Outre l'intersectionnalité de l'authenticité entre l'ancrage sociogéographique⁵⁹ de l'artiste, la masculinité⁶⁰ prétendue propre au rap, ainsi que la cohérence de l'écrit et du vécu⁶¹, Kruijs insiste sur la possibilité de voir l'authenticité comme un spectre, dont on peut atteindre un certain degré mais jamais l'entièreté⁶². En 2021 également, Amin Allam se posait presque la même question : « *Real Rap, Does Authenticity Even Matter in Hip Hop?* »⁶³ est le titre de son mémoire de Bachelor of Arts. Pour répondre

⁴⁹ Ibid, p. 210.

⁵⁰ SECA, Jean-Marie (2009), « LE FIL DE LA DEVISE : LES TROIS DIMENSIONS DE L'AUTHENTICITÉ DANS LES MUSIQUES POPULAIRES UNDERGROUND », *Sociétés*, n°104, pp. 13-26, DOI: 10.3917/soc.104.0013, p. 16.

⁵¹ Ibid, p. 18.

⁵² Ibid.

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Ibid, p. 19.

⁵⁵ Ibid, p. 21.

⁵⁶ KRUIJS Paul M. (2021), *The (un)importance of authenticity in hip-hop: why authenticity does and does not matter in hip-hop*, Master Thesis Erasmus School of Philosophy Rotterdam, p.46.

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ Ibid, p. 47.

⁵⁹ Ibid, p. 27.

⁶⁰ Ibid, p. 42.

⁶¹ Ibid, p. 44.

⁶² Ibid, p. 45.

⁶³ ALLAM, Amin (2021), « Real Rap, Does Authenticity Even Matter in Hip Hop? » in *Capstone Showcase*.

5.

[En ligne] URL : <https://scholarworks.arcadia.edu/showcase/2021/is/5>

à cette problématique, Allam s'appuie entre autres sur la catégorisation de l'authenticité par Newman et Smith⁶⁴. Iels répartissent l'authenticité en quatre dimensions : historique, qui correspond à la cohérence historique avec le genre ; catégorique, qui correspond à la représentation des sous-genres : Allam prend ici l'exemple d'un rappeur de *gangsta* rap qui doit donc montrer qu'il fait réellement partie d'un gang ; de valeur, qui demande une cohérence avec les valeurs de l'artiste et enfin l'« authenticité de soi », qui correspond à une représentation de soi honnête⁶⁵. Après avoir analysé des études universitaires, avoir établi un corpus de paroles issues du rap et comparé le succès commercial des artistes, il découvre effectivement une corrélation entre un haut niveau d'authenticité reconnu et un succès commercial prolongé⁶⁶. L'authenticité historique, par les références et la connaissance de l'histoire du rap, ne semble pas d'importance significative, contrairement aux catégories « self » et « value »⁶⁷. En 2018, Erian J. Aquil s'était, lui aussi, posé la question de l'authentification par les fans de rap, considérant aussi qu'il s'agit d'une construction sociale⁶⁸. S'appuyant sur la théorie de Swindler (1986)⁶⁹ d'un « kit d'outils culturel », qui fonctionne comme un répertoire de ressources culturelles⁷⁰, il constate que les fans ont plusieurs stratégies pour authentifier l'œuvre ou l'artiste⁷¹. Tout d'abord, l'authenticité est attribuée par le vécu de l'artiste qui doit correspondre à l'œuvre⁷². Ensuite, elle est attribuée si les fans peuvent s'identifier aux expériences du ou de la rappeur·se⁷³. Et finalement, les fans vont authentifier un·e artiste si celui-ci se livre, sait se montrer vulnérable, en parlant de relations amoureuses ou de famille par exemple⁷⁴. Mais Aquil constate aussi que les fans usent de leur kit d'outils culturel pour déterminer ce qui n'est pas authentique dans le rap : l'exagération des crimes par exemple, peut être considérée non-crédible⁷⁵. Cité dans le mémoire d'Erian Aquil, Kembrew Mc Leod, s'est également intéressé à la notion d'authenticité dans le hip-hop, et plus largement dans les communautés menacées par l'assimilation et la récupération commerciale, comme peut l'être le rap. L'article est écrit dans un contexte d'ascendance mainstream du rap : les fans et artistes sont dans une culture mainstream alors que c'est ce qu'iels ont pu critiquer au départ⁷⁶. McLeod interroge la possibilité de maintenir l'authenticité dans ces conditions commerciales. Il codifie l'authenticité selon plusieurs dimensions : socio-psychologique, ethnique, politico-économique, genrée, sociogéographique et culturelle. Il observe qu'elles sont interconnectées et produisent une façon d'appréhender et comprendre l'authenticité comme un discours riche. Il y associe à chaque fois deux caractéristiques apparemment opposées, comme « stay true to yourself » (rester vrai) et « following mass trends » (suivre les modes) dans la catégorie socio-psychologique⁷⁷. La dimension politico-économique est caractérisée par l'opposition

⁶⁴ NEWMAN, George E., & SMITH, Rosanna K. (2016), « Kinds of authenticity », in *Philosophy Compass* 11.10, pp.609-618.

⁶⁵ ALLAM (2021), p. 5.

⁶⁶ Ibid, p. 54.

⁶⁷ Ibid, p. 55.

⁶⁸ AQUIL, Erian J. (2018), *THE RELEVANCE OF REAL: HOW AVID FANS DETERMINE AND VALUE AUTHENTICITY IN RAP MUSIC*, Master Thesis Department of Sociology University of Houston, p.25.

⁶⁹ SWINDLER, Ann (1986), « Culture in Action: Symbols and Strategies. », in *American Sociological Review* 51:2, pp. 273–86.

⁷⁰ AQUIL, (2018), p. 7.

⁷¹ Ibid, p. 24.

⁷² Ibid. p. 11.

⁷³ Ibid. p. 13.

⁷⁴ Ibid. p. 16.

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ MCLEOD, Kembrew (1999), « Authenticity within hip-hop and other cultures threatened with assimilation », in *Journal of Communication*, vol. 49, n°4, p. 136.

⁷⁷ Ibid, p. 140.

underground/commercial, l'authenticité étant largement attribuée à l'underground⁷⁸. La dimension sociogéographique oppose la « rue », les quartiers populaires aux quartiers résidentiels⁷⁹. La dimension ethnique oppose les couleurs de peau, le rap étant né dans les communautés afro-américaines et particulièrement dans le Bronx des années 70. McLeod observe que la participation d'artistes blanc·he·s peut parfois être perçue comme une forme d'appropriation⁸⁰. La dimension de genre oppose les caractéristiques masculines « hard », dures, aux caractéristiques habituellement attribuées aux femmes qui seraient plus douces⁸¹. Il ne s'agit pas ici d'être un homme ou non, mais d'avoir et représenter ces caractéristiques « typiquement » masculines. La dimension politico-économique oppose le militantisme à l'hédonisme, à l'image de l'opposition entre le rap conscient et le *gangsta rap*, ou l'égotrip⁸². Finalement, la dimension culturelle oppose notamment le rap *old school* au *mainstream*, l'original au *fake*, au faux. Ici il s'agit de connaître l'histoire du rap et du hip-hop, d'innover mais tout en gardant une inspiration, une connaissance de ce qui nous a précédé⁸³. Chez McLeod, l'authenticité n'est donc pas radicalement d'une catégorie ou de l'autre, elles sont liées intimement et l'authenticité est le fruit de débats et de décisions. On retrouve ici encore l'idée d'une construction sociale à base de négociation entre les acteur·ice·s. Pour Thomas Jouvenet, « Les intentions de l'artiste, quant à elles, sont jugées ‘authentiques’ lorsqu’elles apparaissent en accord avec les manières de faire et de penser caractéristiques de l’univers social et symbolique attaché à un genre »⁸⁴, écho à la dimension catégorique de Newman et Smith, celle culturelle de McLeod ou encore l'exigence de représentation de Bressaud. D'après Jouvenet, l'authenticité dépend de « l'organisation du travail musical, et plus précisément du respect d'une procédure de production garantissant la fidélité aux intentions de l'artiste »⁸⁵, rejoignant ainsi Garance Bressaud. Il insiste sur les conditions de production, comme l'ont fait Sami Zegnani, et Howard Becker dans *Les mondes de l'art* avant lui. James L. Wright, observe trois dimensions aux questions d'authenticité dans le rap : D'abord, l'attention accordée au « rester vrai » de l'artiste, ensuite, l'ancre local, puis, le « personnage performé ». Cela correspond, aux Etats-Unis dans cette étude, à une forme de « blackness » ou de criminalité⁸⁶.

Pour Esteban Buch, qui s'est penché sur l'authenticité de différents genres musicaux à différentes époques, « Chaque milieu développe sa propre querelle de l'authenticité, mélangeant inextricablement, autour d'enjeux spécifiques et selon des temporalités distinctes, des considérations techniques et des questions axiologiques qui, à chaque fois, trouvent des sources et des relais dans un espace social plus vaste. »⁸⁷. Alors nous nous sommes demandé·e·s : dans le rap français, quelle est la querelle de l'authenticité ? Et quels sont les enjeux qui lui sont spécifiques ? Que cela implique-t-il pour ses conditions de productions techniques ? Une possible réponse est donnée par Karim Hammou et Marie Sonnette-Manougian, qui ont posé sur papier une problématique concernant deux enjeux

⁷⁸ Ibid, p. 141.

⁷⁹ Ibid, p.143

⁸⁰ Ibid, p. 141.

⁸¹ Ibid, p. 142.

⁸² Ibid, p. 141-142.

⁸³ Ibid, p. 144.

⁸⁴ JOUVENET, Morgan (2006), *Rap, techno, électro*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme. URL : <https://doi.org.buadistant.univ-angers.fr/10.4000/books.editionsmsh.2556>, paragraphe 6

⁸⁵ Ibid, paragraphe 5.

⁸⁶ WRIGHT, James L. (2010), "Rapping About Authenticity": Exploring the Differences in Perceptions of "Authenticity" in Rap Music by Consumers., PhD diss., University of Tennessee, 2010. URL : https://trace.tennessee.edu/utk_graddiss/760, p. 47.

⁸⁷ BUCH, Esteban (2014), « À propos d'un certain jargon de l'authenticité musicale », dans *Noesis* [En ligne], 22-23, URL : <http://journals.openedition.org/noesis/1886>, p. 9.

souvent discutés dans le rap français, et qui furent aussi les deux concepts revenant le plus lors de notre recherche de sujet. Dans l'introduction du numéro intitulé « *Le monde ou rien* » de la revue *Volume !* parue en 2020, ils observent l'importance et l'étroit lien, au sein des études sur les musiques hip-hop, entre la légitimité et de l'authenticité⁸⁸. Karim Hammou parle aussi d'une « illégitimité paradoxale »⁸⁹. Il explique que l'évolution du rap en un courant mainstream toujours plus ancré dans les structures du marché n'équivaut pas systématiquement à une valorisation du genre par la classe politique et certaines structures culturelles, mais plutôt à un rejet et une dénonciation toujours plus forte, voir même à des attaques (en justice notamment)⁹⁰. Il existe donc des « décalages entre des échelles de valeur internes aux mondes du hip-hop – formulées en termes d'authenticité – et la légitimité culturelle de ces musiques [...] qui ne respecte ni ne valorise ses conventions propres »⁹¹. Nous reviendrons bientôt sur la notion de convention. L'authenticité est donc vue comme l'échelle de valeur interne, la légitimité comme l'échelle de valeur extérieure au *monde du rap*, et les deux ne se correspondent pas forcément.

Pour comprendre au mieux les processus d'authentification au sein du rap, nous nous sommes intéressé·e·s aux ‘mondes de l’art’ de Howard Becker. Plusieurs auteur·ice·s précédemment cité·e·s se sont appuyé·e·s sur son concept et ont presque tou·te·s insisté sur l'aspect collectif du rap et de son authentification. En 1982, Howard S. Becker, sociologue américain élève d'Everett Hughes et donc membre de l'école de Chicago, connue pour l'interactionnisme symbolique, écrit « *Les Mondes de l'art* ». Il y analyse la production d'une œuvre d'art comme le résultat d'une production collective⁹², en la considérant comme tout travail fonctionnant grâce à des chaînes de coopérations⁹³ entre les artistes, les professionnel·le·s du monde de l'art⁹⁴, le personnel de renfort, les critiques et les ésthéticien·ne·s⁹⁵. Agissant autour de l'artiste et son activité cardinale⁹⁶, base essentielle au travail, ils obéissent à des conventions⁹⁷, plus ou moins imposées et assimilées. Un monde de l'art « se compose de toutes les personnes dont les activités sont nécessaires à la production des œuvres bien particulières que ce monde-là (et d'autres éventuellement) définit comme de l'art »⁹⁸, avec une division du travail⁹⁹ qui donne à tou·t·es un faisceau de tâches¹⁰⁰ spécifiques (idée empruntée à Hughes), évoqué aussi par Jouvenet¹⁰¹. L'attribution ou non de ce qui est vraiment de l'art est également le fait d'un réseau de personnes plus ou moins participantes et qualifiées : « Les mondes de l'art s'appliquent invariablement à définir ce qui est de l'art et ce qui n'en est pas, ce qui est leur art et ce qui ne l'est pas »¹⁰². Becker indique que ces mondes ne sont pas fermés, les frontières n'y sont pas « étanches »¹⁰³. Il est difficile

⁸⁸ HAMMOU, Karim et SONNETTE, Marie (2020), « Mesurer les processus d'(il)légitimation des musiques hip-hop en France. Méthodologie et premiers résultats d'une recherche en cours sur la période 1990-2019 » dans *Volume !* 17:2, pp. DOI : <https://doi.org.buadistant.univ-angers.fr/10.4000/volume.8482>, p. 9.

⁸⁹ HAMMOU, Karim (2012), *Une Histoire du rap en France*, Paris, La Découverte, p. 258.

⁹⁰ Ibid.

⁹¹ HAMMOU, Karim & SONNETTE, Marie (2020), p. 9-10.

⁹² BECKER, Howard S. (1988), *Les Mondes de l'art*, Flammarion Collection Champs arts, réédition 2010, p.37.

⁹³ Ibid, p. 49.

⁹⁴ Ibid, p. 236.

⁹⁵ Ibid, p. 147.

⁹⁶ Ibid, p. 45.

⁹⁷ Ibid p. 53.

⁹⁸ Ibid, p. 58.

⁹⁹ Ibid, p. 32.

¹⁰⁰ Ibid, p. 37.

¹⁰¹ JOUVENET, Morgan (2006), op cit.

¹⁰² BECKER, Howard (1988), p. 60.

¹⁰³ Ibid, p. 59.

d'exclure l'appartenance au monde de l'art de certains acteur·ice·s¹⁰⁴, ce à quoi font écho les « frontières esthétiques [qui] n'ont jamais été étanches » chez Emmanuelle Carinos-Vasquez et Maxence Déon, avec le cas du producteur Myth Syzer, devenu auteur-compositeur-interprète¹⁰⁵. Nous verrons dans nos entretiens que se pose parfois la question des sous-genres du rap. On voit bien qu'ici aussi, les frontières ne sont pas totales. Becker parle aussi des publics initiés, faisant partie du monde de l'art (Becker prend l'exemple des étudiant·e·s en art) et possédant des connaissances « qui vont souvent à l'encontre de ce que savent les profanes»¹⁰⁶ (on repense ici aux décalages entre les valeurs internes et externes). Nous nous sommes donc appliqué·e·s à traduire *Les Mondes de l'art au monde du rap*, comme a pu le faire Thomas Jouvenet avant nous. Tout d'abord, nous allons rappeler les principaux acteur·ice·s et éléments à définir pour notre enquête d'un monde de l'art. Cette approche permet d'expliquer le monde du rap en mettant l'accent sur les interactions des participant·e·s. Effectivement, si tout art est bien le produit d'un travail collectif, une *activité cardinale* incombe à l'*artiste*, au centre des *chaines de coopération*. L'activité cardinale, selon Becker, est celle qui demande un don particulier ou une sensibilité artistique aux yeux des participant·e·s aux mondes de l'art et de la société en général¹⁰⁷, et se trouve à la base des chaînes de coopération. Elle est celle qui permet de distinguer l'œuvre du produit industriel ou artisanal¹⁰⁸. Dans le rap, selon Sami Zegnani et de nombreux autres esthéticien·nes du genre, l'activité cardinale du rappeur, celle qui est à la base de l'œuvre, serait donc l'activité scripturale. Le monde du rap est donc formé par un certain nombre d'acteur·ices, qui interviennent à différentes étapes de la production :

- Les rappeur·se·s, détenteur·ice·s de d'activité cardinale, au centre de ce monde.
- Le personnel de renfort, qui accomplit les tâches qui accompagnent l'artiste, « moins nécessaire[s] à l'accomplissement de l'œuvre, moins digne[s] de respect»¹⁰⁹. Dans notre cas, il peut s'agir des beatmaker·euse·s¹¹⁰, topliner·euse·s, graphistes ou DJs, mais nous verrons que le personnel de renfort lui non plus n'a pas de frontières étanches, et peut parfois inclure les proches de l'artiste.
- Les esthéticien·ne·s et critiques : Iels contribuent à créer des systèmes de jugements. Celle·eux-ci sont centraux dans la construction de valeur d'une œuvre et sa médiatisation. Dans notre étude, nous allons considérer ici les journalistes spécialisé·e·s, les différents médias, et spécialistes académiques.
- Les publics initiés, qui « appartient au monde de l'art, et participent plus ou moins constamment à l'activité de coopération qui le constitue »¹¹¹, qui connaissent les conventions même méconnues et sont ceux·celles dont les artistes veulent l'approbation, car iels vont considérer qu'iels ont plus de goûts.

Le ou la détenteur·ice de l'activité cardinale, le ou la rappeur·euse « se trouve au centre d'un réseau de coopération dont tous les acteurs accomplissent un travail indispensable à l'aboutissement de l'œuvre. Chaque fois que l'artiste dépend d'autres personnes, il y a chaîne

¹⁰⁴ ibid p.58.

¹⁰⁵ CARINOS VASQUEZ Emmanuelle & DEON Maxence (2022), p. 53.

¹⁰⁶ BECKER, Howard S. (1988), p. 72.

¹⁰⁷ Ibid, p. 41.

¹⁰⁸ Ibid, p. 276.

¹⁰⁹ Ibid, p. 41.

¹¹⁰ Beatmaker, terme anglais : « faiseur de beat, désigne les producteurs de musique rap. », d'après GUILLAUMET, Thomas, LAMADELAINE, Thibaut (2020), *Une brève histoire du rap*, Mareuil Éditions, p. 264.

¹¹¹ Ibid, p. 71.

de coopération »¹¹². La production d'un morceau de rap est donc une activité collective, au centre de laquelle se trouvent l'activité cardinale et l'artiste. Ce travail collectif se fait entre la coopération et le conflit, selon des conventions établies, qui correspondent aux règles et méthodes habituelles de travail communes au monde du rap et qui permettent de comprendre l'œuvre¹¹³. Notre hypothèse est ici que l'une des conventions du rap est l'authenticité. Cela est confirmé par Nichola Smalley, qui précise que dans le rap l'attitude « keeping it real », *rester vrai*, reste essentielle au hip-hop¹¹⁴, ainsi que par Thomas Jouvenet, qui affirme directement que l'authenticité est une convention du rap¹¹⁵. Il faut noter que Becker précise qu'il n'est pas impossible de travailler en dehors de certaines conventions¹¹⁶, et nous nous demandons donc si c'est le cas de l'authenticité. L'intérêt de nous appuyer sur Becker est de donner un cadre à notre étude qui nous permettra de mettre en évidence certains fonctionnements et processus internes au monde du rap. Comme chez Peterson, nous voyons que tout travail artistique et/ou processus d'authentification est une question d'interactions entre les acteur·ice·s. La démarche interactionniste de Becker appliquée au rap permet donc de voir la production d'un morceau de rap comme une activité collective et de déterminer les rôles respectifs des participant·e·s au monde de l'art, dans la production comme dans l'authentification, en allant à l'encontre du mythe de l'artiste-créateur au don artistique, relevant du génie presque religieux¹¹⁷.

La question du *ghostwriting*¹¹⁸, l'un des points de départ de notre mémoire, remet en question non seulement la place de l'artiste mais aussi les processus de valorisation et d'authentification dans le monde du rap. Comme Zegnani l'a mentionné, au sein du monde du rap, mentir, ne pas parler de son propre vécu peut provoquer le blâme¹¹⁹. Point de tension de notre réflexion, le *ghostwriting* est un concept qui nous a particulièrement intéressé tant son interdiction semble intrinsèque au rap, comme peuvent en témoigner certains débats. Knapp et al définissent le *ghostwriting* ainsi :

« In everyday usage, it describes the writing of material by one person (the writer) for use by another (the client) who will be credited with its authorship, and where both parties agree that the writer's role will be invisible to readers or hearers of the words —hence the term ghost. »¹²⁰.

Potash et al, axant leur définition sur le cas du *ghostwriting* dans le rap le définissent ainsi :

« Ghostwriting is ubiquitous in politics, literature, and music. As such, it introduces a distinction between the performer/presenter of text, lyrics, etc, and the creator of text/lyrics. The goal of ghostwriting is to present something in a style that is believable enough to be credited to the performer. In the domain of rap specifically, rappers sometimes function as ghostwriters early on before embarking on their own public careers, and there are even businesses that provide written lyrics as a service.»¹²¹.

¹¹² Ibid, p. 49.

¹¹³ Ibid, p. 53.

¹¹⁴ SMALLEY, Nichola (2012), « Lost in Thought : Authenticity in Rap and Literature- A Swedish Case Study » in *Opticon1826*, 13: 33-44, DOI: <http://dx.doi.org/10.5334/opt.ag>, p. 33.

¹¹⁵ JOUVENET, Morgan (2006), p. 4.

¹¹⁶ BECKER, Howard (1988), p. 59.

¹¹⁷ BECKER, Howard (1988).

¹¹⁸ En français littéralement : écriture fantôme.

¹¹⁹ ZEGNANI Sami (2004), p. 65

¹²⁰ KNAPP, John, HULBERT, Azaléa (2017), *Ghostwriting and the Ethics of Authenticity*.

DOI : 10.1057/978-1-137-31313-3, p.6.

¹²¹ POTASH, P., ROMANOV, A., RUMSHISKY, A. (2016), *Evaluating Creative Language Generation: The Case of Rap Lyric Ghostwriting*, University of Massachussets, p.1.

Guillaumet et Lamadelaine, dans *Une brève histoire du rap*, définissent dans leur lexique le ghostwriter comme un « auteur remunéré d'un texte pour un artiste qui le signe de son nom. »¹²². Il s'agit donc de l'activité d'écrire pour quelqu'un sans en obtenir les crédits, avec l'obligation d'une invisibilité mais aussi de vraisemblabilité de la part du ghostwriter en fonction de l'interprète. Effectivement cela doit être crédible, l'interprète doit pouvoir passer pour l'auteur·ice auprès des auditeur·ice·s ou lecteur·ice·s. Dans la définition de Potash et Al, il nous semble important de souligner l'idée selon laquelle les rappeur·se·s ont souvent déjà écrit pour quelqu'un d'autre avant de se saisir elles et eux-mêmes d'un micro pour une expression orale de leurs écrits. Le 22 juillet 2015, le rappeur Meek Mill annonce sur la plateforme X (Twitter au moment des faits) que le rappeur Drake n'écrit pas ses propres morceaux¹²³, lançant un débat quasi sans précédent dans le monde du rap global et chez les auditeur·ice·s du genre. On a pu observer depuis que certain·e·s artistes créditaient de plus en plus de personnes sur leurs albums et morceaux, du moins aux USA, à l'instar de Kanye West par exemple. Pourtant, les études sur le sujet semblent assez peu nombreuses.

Autre pratique collective, le *featuring*, terme anglais qui signifie « figurer », est une collaboration de deux (ou plus) artistes. Il s'agit là de l'invitation d'un·e rappeur·se à un·e autre à « poser » sur son morceau, y participer avec une strophe ou plus. D'après Karim Hammou, le featuring, en plus de servir à « repérer les relations »¹²⁴ entre les artistes, permet de « mettre à jour une pratique objective publiquement, une relation artistique, nouant une coopération pertinente par rapport à l'activité d'un rappeur »¹²⁵.

La *topline*, une mélodie en « yaourt organisé », d'après la rappeuse Meryl¹²⁶, peut être une pratique déléguée ou partagée. En effet nombreux sont les exemples de topliners plus ou moins connu·e·s, qui participent donc à la création d'une mélodie pour un·e rappeur·se, participant ainsi donc à l'écriture, puisque celle-ci dépend du flow, et donc de la mélodie.

Le ghostwriting, dont la définition stricte nous a semblé difficile car ses limites sont floues fût une question importante dans notre réflexion sur le rap et l'authenticité qui semble lui incomber. Au fil de discussions et de lectures, nous nous sommes demandé·e·s comment les différentes formes de collaboration s'intègrent aux processus d'authentification. Cela nous a conduit à réfléchir aux différentes formes que peut prendre la pratique scripturale collective dans le rap. Nous avons décidé de définir ainsi notre objet d'étude : Conception et place des pratiques scripturales dans la définition de l'authenticité du rap en France. Nous nous intéressons donc aux pratiques d'écriture collective dans les processus d'authentification. Les pratiques d'écriture collective seraient des moments de coopération entre rappeur·se·s et personnel de renfort où l'activité cardinale, l'écriture, est partagée. Cela devrait par exemple nous permettre de distinguer le ghostwriting de la simple aide à trouver une rime, et de définir ce qui est acceptable ou ne l'est pas en termes de coopération scripturale dans un monde du rap supposé authentique où la paternité des lyrics¹²⁷ va de soi et l'activité scripturale prend la fonction d'activité cardinale. Dans le monde du rap, l'authenticité semble être un concept presque vital, intimement lié à la paternité des textes. Toutefois, l'aspect collectif et les

¹²² GUILLAUMET, Thomas, LAMADELAINE, Thibaut (2020), *Une brève histoire du rap*, Mareuil Éditions, p. 267.

¹²³N'ayant plus X, nous n'avons pu retrouver le « tweet » en question, mais plusieurs articles en ligne en parlent. En voici un : <https://www.radiofrance.fr/mouv/quand-drake-ne-paye-pas-son-ghostwriter-1147228>.

¹²⁴ HAMMOU, Karim (2009), « Des raps en français au « rap français » », *Histoire & mesure* [En ligne], XIV - 1, mis en ligne le 01 août 2012, consulté le 20 septembre 2025. URL : <http://journals.openedition.org.buadistant.univ-angers.fr/histoiremesure/3889> ; DOI : <https://doi.org.buadistant.univ-angers.fr/10.4000/histoiremesure.3889>, p. 77.

¹²⁵ Ibid.

¹²⁶Meryl, dans un interview pour le média CliqueTV, 22.02.2020. [En ligne] URL : <https://www.facebook.com/watch/?v=2555390578046817&t=1>.

¹²⁷ ZEGNANI, Sami (2004), p. 65.

pratiques collectives d'écriture du rap semblent redessiner ces frontières, questionnant les conventions établies et les processus d'authentification. Comment ces dynamiques participent-elles à la redéfinition de l'authenticité dans le rap en France ? Jusqu'où le partage de l'activité peut-il aller sans remettre en question l'authenticité de l'artiste ? Les activités du personnel de renfort sont-elles valorisées ? À travers l'analyse des pratiques scripturales personnelles et collectives, il s'agit de comprendre les zones de tension entre activités cardinales et activités de renfort, ainsi que les espaces d'action légitimes pour les artistes sans compromettre l'intégrité perçue de l'œuvre. En prenant appui sur les théories de Moore et Peterson, qui envisagent l'authenticité comme une construction sociale, il est crucial d'interroger le rôle de l'écriture dans cette construction mais aussi les décideur·se·s de ces processus. Cette étude veut donc identifier les critères permettant d'authentifier une œuvre ou un·e artiste, en tenant compte des influences générationnelles, des types de publics, et des contextes de production. En observant les pratiques collectives d'écriture, nous voulons éclairer la manière dont elles redéfinissent les conventions du monde du rap, contribuant à son évolution tout en reconfigurant la place de l'écriture dans la construction de l'authenticité. Notre problématique se résume ainsi : Comment les pratiques d'écriture collectives s'inscrivent-elles dans la construction et la conception de l'authenticité du rap en France ?

Nos hypothèses de réponse à cette question sont les suivantes :

- H1. L'importance de la paternité des textes varie selon plusieurs critères : la génération et le degré de participation au monde du rap des authentificateur·ice·s et des authentifié·e·s.
- H2. Le personnel de renfort participe également à l'activité scripturale, et l'écriture d'un morceau est la plupart du temps une activité collective, qui peut avoir plusieurs formes, plus ou moins connues et déclarées.
- H3. La conception de l'authenticité dans le monde du rap est variable mais inclut la paternité des textes.
- H4. L'authentification des activités scripturales partagées dépend de leur visibilité.
- H5. L'authentification est le fait de tous les membres du monde du rap.

Partie II. Méthodologie

Pour répondre à notre problématique et vérifier nos hypothèses, nous nous appuierons sur des entretiens semi-directifs et des observations, dans une approche interactionniste. Nous pensons effectivement que notre démarche doit être plurielle, afin d'avoir non seulement la possibilité d'analyser, via des entretiens, comment les artistes et leurs partenaires perçoivent la notion d'authenticité et l'écriture, mais aussi d'observer nous-mêmes comment cela se passe dans les faits.

Nous avons donc essayé de trouver respectivement des stages au sein du monde du rap, via des labels, des salles de concerts et des studios d'enregistrement, sans succès, sans doute car notre formation n'est pas nécessairement liée à la production ou la musique en général. N'ayant pas de stage sur un terrain de recherche qui nous aurait aidé, nous avons dû chercher des possibilités en dehors de nos stages respectifs, ce qui a pu s'avérer difficile, et nous aurions souhaité avoir plus de possibilités d'observations. Nous n'avons pas voulu nous restreindre à un genre de rap, ni à une génération de rappeur·ses au vu de nos hypothèses, mais, compte tenu du format du mémoire et de notre problématique ainsi que de nos enquêté·e·s, nous nous concentrerons principalement sur le rap français amateur ou semi-professionnel, c'est-à-dire non intégré aux grandes maisons de disques.

1. Entretiens

Nos entretiens et observations préalables, menés avant l'écriture finale du mémoire, ont permis de confirmer l'intérêt de notre sujet et rectifier nos guides. Nos entretiens semi-directifs nous ont permis d'obtenir des réponses à nos questionnements, d'établir une définition de l'authenticité d'après nos interrogé·e·s, mais aussi d'élargir nos réflexions grâce aux thèmes apparaissant dans les entretiens, que peut être nous n'avions pas envisagés.

Tout d'abord, il s'agit ici de définir nos cibles. En effet elles sont multiples car nous pensons, comme nombreux auteurs·ices-chercheur·euses cité·es, que le monde du rap et ses acteur·ice·s influent sur la création de morceaux. Afin de mener à bien l'étude des pratiques scripturales collectives dans le rap et leur place au sein des processus d'authentification, nous avons donc décidé de nous appuyer d'abord sur des entretiens semi-directifs et des observations avec des rappeur·se·s, mais aussi avec des membres du « personnel de renfort », les professionnel·le·s intégré·e·s, comme des DJs, des beatmakers, des graphistes, *ghostwriters* ou toute autre personne faisant partie intégrante du monde du rap. Notre enquête doit, selon nous, également inclure les auditeur·ice·s de rap assidu·e·s, les publics initiés, car comme nous l'avons vu plus haut, ceux-ci participent à l'authentification et peuvent avoir un avis déterminant. Nous avons donc réalisé plusieurs guides d'entretiens qui diffèrent selon la personne enquêtée. Nous les avons catégorisé ainsi¹²⁸ :

- Les rappeur·se·s, détenteur·ice·s de l'activité cardinale,
- Le personnel de renfort/ professionnel·le·s intégré·e·s : beatmaker·se·s, topliner·se·s, producteur·ice·s, mixeu·se·s, DJ.
- Les esthéticien·ne·s et critiques du genre,
- Les publics initiés
- Les ghostwriters (dont nous n'avons jamais obtenu de réponses).

Ces guides tendent à aborder les mêmes thématiques sous différents angles. Nous avons donc cherché à connaître leurs trajectoires d'auditeur·ice·s mais aussi d'artistes, qu'ils soient rappeur·se·s, beatmakers, graphistes ou réalisateur·ice·s. Cela nous a permis de déceler des similarités et différences dans leur évolution, notamment pour savoir si le rap était leur porte d'entrée dans la musique, en termes d'écoute mais aussi d'activité. Parfois, les questions sur la trajectoire d'écoute nous menaient directement au sujet de l'authenticité. C'est le cas du rappeur Paul, qui explique l'évolution de son « identité d'auditeur qui se rapprochait plus de quelque chose d'authentique ». La question « Qu'est-ce que tu as aimé dans le rap » nous a permis de constater des aspects du rap qui ont marqué nos enquêté·e·s, et les a poussé à faire partie intégrante du monde du rap. Ensuite, nous avons également questionné ce qui selon eux·elles étaient les valeurs du rap. Cette question nous a permis de rendre compte d'un genre musical complexe et cadré par des obligations, notamment, nous le verrons, en termes d'authenticité. En effet le rappeur Yusov par exemple, questionné sur ces valeurs répond de suite « Tu dois avoir une authenticité ». Nous avons aussi cherché à savoir à quoi correspondait, selon eux·elles, encore une fois, l'authenticité dans le rap, afin de pouvoir la définir et observer les tensions autour desquelles celle-ci s'articule. Ensuite, nous avons interrogé leurs collaborations, comment celles-ci avaient lieu, dans quelles conditions et si elles menaient parfois à des désaccords, afin de constater ici aussi des similarités et différences dans les approches du rap comme un travail collectif. Finalement, nous avons

¹²⁸ Tous les guides sont en annexe.

demandé ce qu’iels pensaient de l’écriture pour autrui, des rappeur·se·s faisant appel au ghostwriting et de ce qui le différencie d’aides ponctuelles à l’écriture.

Les guides différents en fonction des rôles tenus dans le monde du rap nous ont permis de retracer des méthodes de production et des points de vue différents. L’aspect semi-directif des entretiens a permis aux enquêté·e·s d’être relativement libres dans leurs réponses et empêcher le cloisonnement de la discussion dans une direction prévue.

Nous avons privilégié les entretiens en personne, mais nous sommes aperçu·e·s que cela limitait la portée de notre enquête et avons, à partir de juillet 2025, aussi proposé à d’autres acteur·ice·s du monde du rap étant géographiquement plus éloigné·e·s de mener des entretiens par téléphone ou visioconférence.

Certains entretiens ont été menés en groupe, c’est-à-dire avec au moins plus d’un enquêté·e·s. Il a été intéressant d’observer leur relations et interactions. Dans les deux cas, nous avons pu observer une relation avec l’une des personnes ayant plus d’expérience que l’autre et l’accompagnant dans sa démarche artistique. La volonté de la part, souvent, de la personne moins expérimentée, de mener ces entretiens à deux nous a montré une certaine insécurité chez « l’accompagné·e ». Elle s’est dissipée un peu lors des entretiens mais n’a pas totalement été effacée : nous voyions toujours que « l’accompagné·e » répondait la plupart du temps en second, après son « mentor ».

Nous nous sommes aussi heurté·e·s à la question de l’illégitimité ressentie par certain·e·s enquêté·e·s : par exemple, l’enquêté Kévin, contacté d’abord par l’un de nos amis, avait d’abord refusé l’entretien, en invoquant sa faible expérience en tant que rappeur et sa non-intégration à l’industrie musicale.

Pour trouver nos enquêté·e·s et former un groupe d’enquêté·e·s divers et représentatif, nous avons eu recours à plusieurs méthodes :

Les connaissances personnelles

Étienne, étant lui-même rappeur amateur a pu contacter des membres du monde du rap via ses propres contacts à Angers et dans sa région natale. Ayant aussi une connaissance plus générale du monde du rap amateur, il a pu se tourner vers des personnes qu’il ne connaissait pas personnellement, mais dont il connaissait le travail. Certain·e·s de nos ami·e·s nous ont aussi donné le contact de leurs connaissances, membres du monde du rap, comme l’enquêté Kévin, dont le contact nous a été donné par un ami. Comme vu dans notre État de l’art plus haut, les auditeur·ice·s du monde du rap sont essentiel·le·s à la compréhension des processus d’authentification. Nous avons ainsi mené des entretiens avec des ‘fans’ de rap, que nous avons principalement trouvé parmi nos connaissances, en nous concentrant sur les personnes qui écoutent du rap de manière constante, vont à des concerts et/ou des festivals de rap, et partagent leurs goûts et expériences sur les réseaux sociaux.

Les réseaux sociaux

Nous avons contacté des rappeur·se·s et autres personnels de renfort via les réseaux sociaux, en particulier Instagram. Ici, la recherche s’est faite par mots-clés d’abord, « rap mulhouse / angers », mais aussi via la recherche sur des pages dédiées au rap ou des pages de concours de rap ou de freestyle¹²⁹, notamment de nos régions respectives (le Grand Est et Les Pays de la Loire). Nous avons contacté des acteur·ice·s du monde du rap via les mentions de pages ou d’autres acteur·ice·s sur des publications Instagram. Par exemple, lors de la sortie d’un

¹²⁹ « Freestyle : rap improvisé ou sans thème imposé, où l’on est libre d’aborder n’importe quel sujet », d’après GUILLAUMET, Thomas, LAMADELAINE, Thibaut (2020), p. 267.

projet, un rappeur avait posté la *cover* avec pour légende des remerciements envers toutes les personnes « ayant participé de près ou de loin », et nous avons pu contacter ces personnes-là ensuite.

La recherche sur internet

Nous cherchions aussi des acteur·ice·s du monde du rap via des moteurs de recherche en utilisant des mots-clés du tels que « rap amateur » « rap Mulhouse » « rap Angers », cela nous a permis de trouver des articles, rappeur·se·s ou évènements près de chez nous. C'est le cas par exemple de DJ Scribe, trouvé via un interview sur le site l[’]abcdruson¹³⁰. Nous l'avions ensuite contacté via *bandcamp* - un site où les artistes peuvent vendre et mettre en ligne leur musique - il avait répondu par mail, puis nous avions échangé via Instagram. Nous avons ainsi également essayé de contacter des ghostwriters sur un site¹³¹ qui les recense et permet d'acheter leurs services, mais sans succès.

Effet boule de neige

Pour trouver des enquêté·e·s, nous avons également compté sur l'effet boule de neige, qui a effectivement fonctionné plusieurs fois, les enquêté·e·s nous donnant presque systématiquement d'autres contacts (souvent leur beatmaker ou des autres rappeur·se avec qui iels ont déjà collaboré) en fin d'entretien. C'est le cas de Joey, dont le contact nous a été donné par Kévin, qui lui-même nous a été présenté par un ami d'Elise.

Dans l'ensemble, nous notons que beaucoup de personnes contactées ne nous ont tout simplement jamais répondu. L'accès au rappeur·se·s n'est pas forcément aisé, surtout quand iels ont un grand nombre de followers, car nos messages se retrouvent dans la boite de messagerie « demandes », dont nous pensons que les personnes ne l'ouvrent pas forcément. On ne trouve pas leur mail personnel, donc les réseaux sociaux restent l'endroit de prédilection pour les contacter, mais ne permettent pas forcément de professionnalisme ni de garantie de réponse. L'accès aux beatmakers et autre personnel de renfort est aussi plus difficile car il faut les trouver, et iels sont moins mis en valeurs ou connu·e·s pour la plupart, donc plus difficilement accessibles par nos recherches sur internet par exemple. En tout, nous avons contacté 49 personnes, dont 27 rappeur·se, 14 personnels de renfort (beatmakers, graphistes, ingé-son, ghostwriters, et médias) et 8 auditeur·ice·s. Seulement 18 de ces personnes nous ont répondu positivement pour des entretiens. Nous déplorons également l'absence de femmes dans nos entretiens, hormis une seule dans la catégorie des ‘publics initiés’. Nous avons cherché à contacter des femmes professionnelles intégrées et rappeuses, par le biais des réseaux sociaux et de nos contacts, mais sans réponse positive. Nous notons que si nous en avons contactées, nous en avons trouvé bien moins via nos recherches dans le secteur amateur que des hommes, et nous nous posons donc la question du rap féminin en France qui, nous semble-t-il, reste marginalisé malgré l'ascension de plusieurs d'entre elles ces dernières années, telles que Just Shani, Asinine, Asfar Shamsi, OSO, ou encore Mademoiselle Lou. Cette moindre présence des rappeuses se reflète dans notre étude également chez le personnel de renfort. Il aurait pourtant été très intéressant et utile d'avoir une vision féminine de l'écriture et de la coopération dans un monde du rap qui, nous l'avons vu plus haut, est souvent caractérisé par sa masculinité imposée. Il semble également

¹³⁰ Kiko (2018), Interview « DJ Scribe, trente ans de hip-hop » *abcdruson*, mis en ligne le 21 sept. 2018, consulté le 5 mars 2025, URL : <https://www.abcdruson.com/interviews/dj-scribe-trente-ans-de-hip-hop/>.

¹³¹ <https://leghoast.com/ghostwriting-ghostwriter-rap/>.

important d'insister sur l'amateurisme de la plupart de nos enquêté·e·s, qui ne permet pas forcément de généraliser les résultats qui ne s'appliquent peut-être pas aux rappeur·se·s et professionnel·le·s intégré·e·s dans l'industrie musicale. Nous verrons que cette thématique a tout de même été abordée. Lors de nos entretiens, nous avons fait attention à la perception des enquêté·e·s, et là où certain·e·s doutaient (parfois à raison) des connaissances d'Elise de certain·e·s artistes ou notions inhérentes au rap car elle fut perçue surtout et d'abord comme une étudiante en Master de sciences sociales, Étienne était plutôt perçu à la fois comme un ami et comme un rappeur. Cela a pu mener à une attitude plus détendue dans les entretiens d'Étienne ainsi qu'une posture plus naturelle, là où avec Elise parfois les enquêté·e·s paraissaient quelque peu impressionné·e·s par l'exercice, à l'image de DJ Scribe, qui déclarait être « honoré » de l'intérêt pour sa personne, son vécu et ses opinions. Nous notons ici, mais ce ne fut qu'une expérience isolée, qu'un rappeur, à la suite d'une demande d'entretien faite par Elise sur Instagram, se contenta de répondre par de la drague, ce qui nous a mené à ne pas donner suite. Lors de nos entretiens, aucun·e enquêté·e n'a souhaité l'anonymat, qui a systématiquement été proposé.

Pour analyser ces entretiens, nous nous sommes concentré·e·s sur nos hypothèses et avons catégorisé des passages d'entretiens selon leur appartenance aux grandes thématiques de ce mémoire, qui forment le fil rouge de nos interprétations : l'activité scripturale (ou, nous le verrons, orale), le collectif et l'authenticité. Le tableau final de cette répartition se trouve dans notre dossier méthodologique.

2. Observations

Nous avons donc essayé mener des observations avec pour but de déceler et analyser les réelles formes de coopération lors de la production d'un morceau. Nous voulions étudier des ateliers d'écriture, et des sessions d'écriture ou d'enregistrement en studio. Toutes les personnes à qui nous avons proposé des entretiens se sont aussi vu proposer des séances d'observations de sessions d'écriture et/ou d'enregistrement, et il a été beaucoup plus difficile d'avoir l'accord des enquêté·e·s pour des observations que pour des entretiens. Nous n'avons pu en faire, en tout, que cinq, ce qui réduit grandement la portée de notre étude. Nous nous demandons si l'amateurisme de nos enquêté·e·s peut avoir joué un rôle dans cette apparente timidité, tant par la gêne de se montrer à l'œuvre, liée à l'intimité qui caractérise l'activité scripturale que par les conditions de productions : en effet, quelque fois, les rappeur·se·s à qui nous proposions des observations nous expliquaient qu'ils enregistraient et écrivaient chez eux. Le manque d'espace n'aurait pas permis de nous accueillir en plus d'un beatmaker ou producteur, si nous nous y ajoutions il n'y aurait pas assez de place. Nous notons que les observations qui ont eu lieu étaient avec des connaissances d'Étienne, ou amis d'amis et avons considéré que cette posture a pu mener les participant·e·s à être plus à l'aise, mais pour nous, cela confirme surtout notre impression de l'intimité protégée des rappeur·se·s. Iels peuvent ne pas se sentir à l'aise lorsqu'iels sont observé·e·s. Il est aussi arrivé que nos enquêté·e annulent des observations à la dernière minute, pour des raisons telles que « les potes n'ont pas emmené le matos », du rappeur enquêté Guigz, liées donc aux conditions de productions. Nous ne pouvons pas ici déclarer avec une quelconque certitude qu'il s'agissait d'un manque d'envie dû à l'intimité de l'activité scripturale, mais avons noté un grand décalage entre la motivation pour un entretien et celle pour une observation. Cela a malheureusement causé un faible nombre d'observations, seulement 5, alors qu'elles semblent essentielles à notre étude. Pour les observations, seulement un groupe de personnes a souhaité l'anonymat.

La première observation s'est faite le 13 aout 2024, avec un groupe d'ami·e·s d'Étienne, tou·te·s membre du monde du rap semi-professionnel angevin, dans l'appartement de l'un des trois artistes participants et décrit une session d'écriture et d'enregistrement d'un feat entre deux rappeurs, accompagnés d'un beatmaker. Il s'agit d'une observation spontanée car il n'était pas prévu qu'un morceau soit écrit et enregistré ce soir-là. Elle a donc permis notamment de montrer les liens d'amitié dans l'entourage, qui impactent l'ambiance de l'enregistrement.

La seconde a eu lieu le 29 aout 2024, dans un studio professionnel à Rennes, avec deux rappeurs et un ingénieur-son. Il s'agit-là de nos seuls enquêté·e·s ayant souhaité l'anonymat, car l'un d'entre eux sortait un projet peu après et voulu le préserver.

L'observation suivante, faite par Étienne, a eu lieu le 21 février 2025, dans un appartement à Angers, dans lequel se trouve un home studio. L'observation décrit l'enregistrement d'un morceau du rappeur Paul, XVA. Il s'est fait avec le beatmaker et ingénieur son TH. Ces deux personnes ont également été interrogées dans le cadre d'un entretien.

Le 17 mai 2025, Étienne s'est rendu dans l'appartement du beatmaker TH, pour l'enregistrement d'un morceau du rappeur Idme. D'autres membres de ce monde du rap amateur angevin étaient présent·e·s. Cette fois, l'observation fût courte car le rappeur présent ne voulait pas continuer.

Une dernière observation a été faite par Elise le 13 septembre 2025 lors d'une *release-party* à laquelle l'a invitée le rappeur Narf (l'un des rappeurs enquêtés) au Squ'art, une association et lieu de vie du hip-hop mulhousien, pour la sortie de son dernier EP. Si cette observation n'a pas pu décrire l'activité scripturale collective en action, elle a pu confirmer le rôle du collectif dans la sortie d'un album et la carrière d'un artiste. Le lieu de l'observation a éveillé notre intérêt, il aurait été très intéressant d'en faire un terrain d'observation en dehors de la release party mais durant la durée entre notre connaissance du lieu et du rendu de mémoire, aucun stage ni aucune observation atelier n'a été possible. Nous souhaitons tout de même rendre compte de l'activité du lieu et de l'association. Décrit par Narf en entretien, le Squ'art semble être une structure intéressante au sein du rap underground mulhousien et haut-rhinois.

Le Squ'Art



Figure 1. Logo et nomenclature de l'association. Capture d'écran du site <https://lesquart.fr/lorigine/>

Le Squ'Art est un lieu de vie et de création dédié à la musique urbaine. Narf, rappeur-membre fondateur nous en parle comme du « premier cluster dédié aux musiques actuelles en France ». Il se situe dans l'ancienne gare de Mulhouse-Dornach. Il s'agit d'abord d'une association fondée en 2016, qui depuis 2019 est installée ici. Elle profite du soutien de plusieurs instances institutionnelles et artistiques locales : Jean Rottner, Président de la Région Grand Est, Michèle Lutz, Maire de Mulhouse, Catherine Rapp et Alain Couchot, Conseillers Départementaux du Canton de Mulhouse 1, Michel Samuel-Weis, Adjoint au Maire Délégué à la Culture et Azzedine Boufrioua, mais aussi de Marie LAINÉ, Eric Vincent,Chef de service Développement culturel à la ville de Mulhouse, des collectifs Sphère Primaire, Artcore State Of Mind (ancien groupe du rappeur Narf), Anastasia, D-Bangerz, Gil Us et Vidja¹³². Afin de se professionnaliser, l'association est dotée d'une équipe administrative, constituée de professionnel·le·s du milieu du spectacle vivant et des arts. Le but inscrit sur le site de l'association est de « permettre à des artistes de développer leur projet artistique en se professionnalisant ! »¹³³. Pour ce faire, l'association propose de l'aide aux artistes en termes de création et suivi de projets musicaux, de mise à disposition de matériel et savoir-faire, gestion de l'image & de la communication, et met en place des ateliers pédagogiques. Elle organise aussi des évènements et propose de l'aide à la gestion administrative. Les ateliers pédagogiques d'écriture et de MAO, tous niveaux, à portée de personnes de 8 à 88 ans. Ces ateliers peuvent également avoir lieu dans des collèges, lycées et MJC. Ils ont pour principal objectif de : « Transmettre les valeurs de musique Hip Hop : respect, tolérance, partage et dépassement. Renforcer, stimuler et enrichir la pratique artistique. Apprendre des techniques et des savoir-faire artistiques avec des outils et des méthodes adéquats. Aider les élèves à s'exprimer, s'affirmer, à gagner en confiance, et les inciter à apprendre à travailler ensemble. Acquisition d'un bagage culturel Développement des capacités de création (créer une instrumentale, écrire un texte à partir de son vécu), de responsabilisation, d'organisation (travailler ensemble, savoir s'engager pour une représentation). »¹³⁴. Depuis notre connaissance du Squ'art, aucun atelier n'a eu lieu et nous n'avons pu y faire d'observation. Le Squ'art propose également des séances d'éveil musical. Au départ, Narf explique que l'association avait un petit bureau dans un autre bâtiment, non loin. Depuis, l'association a changé d'adresse, et s'est installée dans ce grand bâtiment, avec un rez-de-chaussée et un étage. En bas, une grande salle d'accueil avec espace salon, bar, un studio photo, avec tout le matériel nécessaire pour tourner des clips ou shooter des couvertures, une cabine d'enregistrement, des toilettes, une cuisine. En haut, une salle commune aménagée en salon, avec plusieurs canapés, tapis, une table basse, des enceintes. Il y a un bureau pour la personne qui gère l'administration, Coralie Lerch, présidente de l'association. Trois portes mènent à des studios, dont celui de Narf, visité lors d'un entretien. À l'intérieur de ce grand studio avec trois fenêtres, deux canapés, un grand tapis, plusieurs fauteuils, et une table basse au centre de la pièce et contre les murs, deux bureaux avec chacun un ordinateur, deux chaises, des enceintes, un micro. Il y a un petit frigo entre les deux bureaux. Les murs sont pleins d'affiches de concerts de posters et de tableaux au style « graffiti » ainsi que d'une grande affiche du logo du Squ'art. Il y a des étagères pleines d'affaires, de classeurs, mais surtout de vinyles. Des vinyles sont également disposés sur une table d'appoint à côté d'un des bureaux, un vinyle de Michael Jackson mis en évidence au-dessus des autres.

¹³² <https://le-squart.fr/lorigine/>, remerciements.

¹³³ <https://le-squart.fr/>

¹³⁴ <https://le-squart.fr/les-ateliers/>

Pour nos observations, nous avons structuré une grille d'observation nous aidant à catégoriser et analyser les interactions, les relations et potentiels conflits des participant·e·s, qui se trouve en annexe.

Dans la partie suivante, nous analyserons et interpréterons nos résultats d'entretiens et d'observations. Nous nous concentrerons d'abord sur l'activité des rappeur·se·s, leurs processus d'écriture, leur pluriactivité et l'importance de la figure d'auteur·ice-interprète dans le rap. Puis, nous verrons que le rap est une activité collective, où l'entourage motive et aiguille, et participe, de façon officielle ou plus discrète, au processus de création en général mais aussi à l'activité cardinale scripturale. Finalement, nous établirons l'importance de l'authenticité au sein du rap pour les auditeur·ice·s mais aussi pour le personnel de renfort. Nous en formulerons ainsi plusieurs catégorisations, qui fonctionnent ensemble et sont plus ou moins interdépendantes. Nous étudierons finalement l'authenticité sous le prisme de l'écriture, en analysant les postures de nos enquêté·e·s vis-à-vis de la *paternité des lyrics* de Sami Zegnani.

Partie III. Analyse

1. Le rap, du mythe solitaire à la réalité collective

1.1. Les rappeur·se·s comme auteur·ice·s-interprètes : une spécificité rap

Comme l'a donc dit Sami Zegnani, le rap est caractérisé par la *paternité des lyrics* du/de la rappeur·se. Il explique que dans le rap en France, il est attendu des rappeur·se·s qu'ils soient les auteur·ice·s-interprètes de leurs morceaux. C'est en ce sens qu'on peut parler d'activité cardinale. En 2004 déjà, Christophe Rubin, interrogeant les liens entre rap et chanson française, déclarait : « Déjà, une chanson peut avoir un auteur, un compositeur et un interprète distincts, alors que dans l'univers du rap, l'auteur et l'interprète ne font qu'un. Le texte d'un rap est indissociable de son auteur, comme il l'est de son substrat musical, alors qu'une chanson, selon la tradition française, peut être un texte mis ensuite en musique, ce qui suppose une écriture autonome vis-à-vis de l'accompagnement [...]»¹³⁵. Mais qu'en est-il dans les faits, et surtout, qu'en pensent les premier·e·s concerné·e·s ? C'est à cette question que nous allons répondre en premier. Nous avons pu constater, grâce à nos entretiens, que cette distinction spécifique au rap est toujours d'actualité. Cette spécificité s'exprime en particulier par l'opposition à d'autres genres, notamment la pop et la chanson française, dans lesquels il est habituel et accepté de faire appel à des parolier·e·s : Joey, un rappeur amateur strasbourgeois de 22 ans, indique qu'il ne tient pas rigueur aux artistes pop lorsque ceux·celles-ci font appel à des parolier·e·s, mais n'applique pas cette compréhension aux rappeur·se·s : « Je comprends par exemple pour des sons un peu, genre la variété et tout ça, ou la pop. Parce qu'il n'y a pas vraiment comme dans le rap, ce délire de faire ressentir un truc qui émane de toi. C'est plus genre la pop, ça va être pour un peu s'ambiancer, quelque chose d'assez festif. La variété c'est des belles chansons, donc en fait à partir du moment où c'est bien écrit, ça va être très agréable à écouter. Mais le rap pour moi ça doit venir un peu de toi. Donc si c'est écrit par quelqu'un d'autre, il y a un peu un truc, ça va pas pour moi. ». Comme pour Garance Bressaud, pour Joey, le rap est caractérisé par une expression de soi, et l'écriture par autrui y est contraire. Paul, rappeur à Angers, fait également la distinction

¹³⁵ RUBIN, Christophe (2004), « Le rap est-il soluble dans la chanson française? », dans *Volume !* [En ligne], 3 : 2, mis en ligne le 15 octobre 2006, consulté le 02 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/volume/1946> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.1946>, p. 36.

entre le rap et les autres genres en évoquant la notion d'interprète : « Disons que les autres genres musicaux me touchent d'une manière très différente, je n'y mets pas les mêmes critères. Pour moi par exemple, l'interprétation n'a pas sa place dans le rap, mais dans d'autres styles si. Quand je parle d'interprétation je parle d'un artiste qui chante les chansons de quelqu'un d'autre. Si un rappeur est parolier je m'en fiche, pour de la pop ou du rap, je n'écouterai juste pas les rappeurs qui n'écrivent pas leurs textes. ». Ici, il considère acceptable l'écriture de certain·e·s rappeur·se·s pour des artistes pop, mais pas l'inverse. Dans ce dernier cas, il exclurait même le ou la rappeuse qui n'écriraient pas leurs textes de son spectre d'écoute. Un critère du ou de la rappeuse est donc d'être auteur-interprète. D'après nos enquêté·e·s, ce n'est pas le cas dans tous les genres, et cela serait lié à un forme d'intimité, et d'expression du soi profond spécifique au rap. Narf fait le même constat : « Y a ce côté intime, pour en revenir un peu au côté de l'écriture, j'en parlais avant avec une amie, on a ce truc dans le rap ou normalement, d'être auteur-interprète. C'est une musique où normalement de base, c'est ça. ». Ce propos est également celui de Bettina Ghio, dans un chapitre du livre *Perspectives esthétiques sur les musiques hip-hop* : « Quant aux rôles d'auteur, compositeur et interprète, ils fusionnent souvent dans la seule figure du rappeur et de la rappeuse. On verra rarement un rappeur 'interpréter' le rap d'un autre, comme on interprète une chanson. » Il semble donc que la paternité des paroles va de soi, et que cela remonte aux origines du rap : « de base » « normalement », sont des termes qui laissent entendre qu'il s'agit donc d'une norme, une convention historique. Cela sous-entend également qu'elle n'est pas toujours respectée dans les faits et qu'il y a une évolution. Yusov, un rappeur de 19 ans, tient à peu près le même discours, liant par lui-même l'écriture propre à l'authenticité. Nous explorerons plus profondément cet aspect en dernière partie : « Après, tout dépend dans l'univers dans lequel t'es. Pour moi, le rap, vu que c'est quand même un truc assez authentique, assez personnel, je pense que c'est mieux. Après j'sais que dans la pop. Ils écrivent pas toujours... C'est plus rare qu'ils écrivent leurs textes eux-mêmes. Il y a toujours quelqu'un derrière, mais... Je pense quand même que dans le rap, c'est quand même essentiel de... Tu vois, quand tu suis un rappeur, en vrai, t'es là pour essentiellement ce qu'il dit dans ses sons, mais si au final, si c'est pas lui qui le dit, tout le monde peut rapper. Moi, je pense comme ça, en vrai. ». L'authenticité du rappeur réside ici dans les paroles, et ce que l'artiste peut dire d'elle ou de lui, c'est donc l'activité scripturale personnelle qui caractérise le ou la rappeur·se par rapport à des interprètes d'autres genres musicaux. Dans les différentes trajectoires des personnes interrogées, nous observons que nombreux·ses sont ceux et celles qui décrivent l'activité scripturale comme essentielle à leur « carrière », notamment lorsqu'iels sont interrogé·e·s sur le moment où iels se sont considéré·e·s rappeur·se·s : « Rapidement en vrai, dès mes premiers textes, au bout du troisième quatrième texte je me suis dit ben ça y est t'es rappeur en fait » nous dit K-Rip. Yusov, lui, appuie sur le travail technique de ses textes, et considère qu'il y avait un avant et un après dans son écriture, devenue plus structurée, notamment après l'achat d'un micro : « J'écrivais déjà avant, mais tu sais, des petits *freestyles*, des trucs comme ça, j'écrivais déjà avant. Ça serait mentir de dire que j'écrivais pas, mais... Après, j'écrivais vraiment des trucs un peu plus construits, avec une instru, tu vois, déjà. Ouais, c'était vraiment quand j'ai eu mon micro. ». Selon Zegnani, « Le *free-style* des rappeurs consiste à improviser des *lyrics*. Dans cet exercice de style, les rappeurs agencent des rimes écrites bien avant leur énonciation et des rimes composées au cours de l'improvisation si bien que chaque *freestyle* est unique et semble correspondre à la forme orale standardisée. »¹³⁶. Ici aussi l'écriture précède mais est ajoutée à une improvisation orale. Dans la même veine, le rappeur Guigz a commencé le rap en faisant des « petits clashs » avec ses amis. Plus tard, ayant déménagé et se retrouvant pour ainsi dire seul, il continue d'écrire et se rend compte de son intérêt pour

¹³⁶ ZEGNANI, Sami (2004), p. 75.

les textes, sans officialiser toutefois son statut de rappeur, qu'il ne considérera qu'une fois un projet complet sorti : « Mais ouais, quand je suis parti que je me suis retrouvé tout seul mais que j'ai quand même continué à faire ça, c'est là où je me suis dit ‘bon ben à priori j'suis parti pour en tout cas écrire des textes, je sais pas si je suis rappeur mais en tout cas j'écris des textes’. ». Se considérer rappeur débute donc avec l'écriture répétée, centrale à la trajectoire des enquêté·e·s. Pour Raf, qui a commencé la musique avec un groupe de punk grunge, le rap lui a permis de débuter une activité d'écriture. Il composait les morceaux de son groupe de punk, mais n'avait jamais écrit de paroles avant de faire du rap : « J'avais écrit les sons, mais je n'avais jamais écrit de paroles jusqu'au moment où je me suis mis à faire du rap. Et après, j'ai écrit tout ce que j'ai pu écrire. ». Ici aussi, on remarque la spécificité dans le rap de l'écriture. Le rappeur Sleyfa, à qui nous avons demandé s'il écrivait avant le rap, oublie d'abord que oui, puis explique qu'il écrivait « des histoires » avant de faire du rap, mais distingue les méthodes, devenues plus structurées avec l'arrivée des prods : « C'était vraiment à ce moment-là avec le rap. Non, en vrai, je mens. Non, non, je te mens. En vrai, j'ai toujours aimé écrire. J'ai toujours aimé raconter des histoires, tu vois. Sauf qu'avant la musique, je racontais des histoires, mais sans rimes. C'était vraiment juste des histoires, comme ça j'avais ce besoin d'écrire. Par contre, une fois que la musique est arrivée, donc une fois qu'il y a eu les prods qui sont arrivés également, ben là, j'ai commencé à structurer mes écrits en rimes. Mais sinon, c'est plutôt que si j'aime trop raconter des histoires. J'ai trop d'inspiration, j'ai trop d'imagination. ». La demande intrinsèque du monde du rap aux artistes d'être les auteurs et les interprètes de leurs écrits se comprend aussi en regard des goûts et dégouts des artistes et publics initiés. En effet, nombreux de nos enquêté·e·s ont noté l'importance des textes et de leurs messages au début de leur écoute ainsi que dans leurs productions, comme Joey, qui lie ses goûts à son écriture personnelle : « Moi j'aime bien, quand j'écoute un artiste, sentir qu'il y a eu vraiment une attention à l'écriture. Bien sûr parfois écouter un gros *banger*¹³⁷ où c'est juste quelques *punchlines* bien senties sur un son et tu hoches bien la tête, ça c'est cool. Mais j'aime bien franchement pouvoir écouter un son et me dire ‘ça c'est bien écrit’. Donc c'est pour ça pareil, j'essaye de faire ça bien de mon côté aussi. ». Ce témoignage illustre le lien entre réception et production : l'exigence d'authenticité, de paternité textuelle dans l'écoute détermine les pratiques d'écriture des artistes eux-mêmes. Joey fait apparaître une tension entre deux dimensions du rap : d'un côté le « *banger* », qui valorise la puissance rythmique et la performance qui semble être secondaire, et de l'autre, l'attention portée à la qualité du texte, primaire pour lui. K-Rip répond à ce qui lui a plu dans le rap au départ : « Voilà c'était vraiment le texte avant tout. La performance technique aussi, par la suite ça m'a vraiment plu. ». Il en va de même pour Jeanne, une auditrice assidue, intégrée à nos enquêté·e·s en tant que membre d'un public d'initié·e·s qui place la valeur des textes au centre son écoute : « Ben, les paroles, quand même. En soi, moi, je suis vachement attachée aux paroles. », et pour le beatmaker TH : « En fait, le truc de base, quand tu commences à écouter du rap, c'est que t'es en mode, putain, c'est une prod plutôt simple. C'est pas vraiment de la démonstration musicale, mais c'est plus de la démonstration de... Le mec, il va te raconter une histoire, il va te raconter sa vie, tu vois. ». Les rappeurs qu'écoutait Guigz au départ étaient aussi surtout caractérisés par leurs textes : « [...] j'écoutais beaucoup de Sniper, Sinik, y en a plein, El Matador, tous les mecs qui étaient à l'époque programmés et j'dirais qu'il y avait du texte quoi t'avais vraiment un message derrière quoi. ». Ces déclarations renforcent l'idée que pour des publics initiés comme pour les artistes, la valeur des textes constitue un critère central dans les goûts, mais aussi dans la pratique. Ce sont les paroles qui ont attiré leur intention d'abord. K-Rip comme

¹³⁷ « Banger : désigne un énorme hit marqué par des rythmes puissants ainsi que par des punchlines mémorables », d'après GUILLAUMET, Thomas et LAMADELAINE, Thibaut (2020), p. 264.

Guigz soulignent l'importance, dans leurs goûts mais aussi leur écriture de la « technique », qui est caractérisée par une continuité des rimes et autres figures de styles bien placées : « parce que vu que j'en fais, j'me pose plus de question, y a plus de détails que je cherche, par exemple moi j'aime beaucoup l'écriture très technique où il y a beaucoup de rimes. » (Guigz). Rappeurs, publics intiés et autres professionnels ou amateur·ice·s du monde du rap interrogé·e·s sur leurs goûts et dégoûts du rap rejoignent ainsi l'analyse faite dans l'enquête au sein d'ateliers d'écriture et du groupe de rap Cercle Fermé de Sami Zegnani : « Leur définition du “bon” rap repose sur le couple du fond et de la forme. Mais la distinction entre le fond et la forme est originale. La forme est l'esthétique de la scansion, le flow. Quant au fond, il s'agit certes du message véhiculé auquel ils prêtent une attention particulière, mais aussi du niveau d'écriture atteint par le rappeur. »¹³⁸. Le rap valorisé est donc celui qui combine une écriture technique, transmet un message, mais aussi un bon flow. C'est le cas du rappeur Sleyfa, pour qui le rap est non seulement un « art des mots », mais qu'il pratique également avec une attention particulière au flow. D'abord interrogé pour son premier intérêt du rap il explique : « La poésie. Je trouve que le rap, c'est vraiment axé sur ce que tu peux dire, sur les assonances, sur les allitérations. Et vu que moi, je suis un mec passionné par le français. Ça m'a grave fait kiffer. Le rap, ça m'a grave fait kiffer, en fait. Parce que le chant, c'est moins axé sur les paroles, je trouve. Le rap c'est plus sur la poésie, tu vois. C'est l'art des mots, en vrai. Et moi, j'aime trop ça. J'adore trouver des métaphores, des assonances, des rimes riches. Et c'est dans le rap où je trouve que tu retrouves le plus ce genre de truc, tu vois. ». Il revendique donc une attention à la langue française et incarne l'idée du rap comme une forme de poésie. Plus tard, questionné sur son approche à l'écriture, il explique porter une attention au flow, et déplore une qualité moindre dans la valeur accordée au textes aujourd'hui : « Pour moi, le plus important, c'est le flow.. Je suis un petit fanatique des flows et des rimes riches. Je suis pas trop dans les punchlines ou dans les grosses métaphores. Je suis pas trop dans ça. Ouais. Je suis très, très cain-ri, en fait, dans ma mentalité. Et t'as vu, les Américains, c'est un peu de la merde ce qu'ils racontent. Mais c'est super lourd parce qu'il y a le flow. Moi, c'est ça que j'essaie de rechercher à chaque fois dans mes sons, tu vois. Faut qu'il y ait des variantes, faut que... Je sens que les jeunes d'aujourd'hui, en plus, ils écoutent vraiment que... Tu vois, un peu tout ce qui buzz en ce moment, c'est pas folichon en termes d'écriture. Elise : Tu trouves qu'il y a un espèce de déclin de l'attention qu'on peut porter à l'écriture ? Sleyfa : Oui, je trouve ça trop triste. ». Le rappeur-beatmaker-producteur Narf, questionné sur l'importance selon lui de l'écriture dans le monde du rap, répond en questionnant à son tour le changement générationnel du jugement de la part des auditeur·ice·s sur la qualité d'écriture : « Et en fait ça dépend, tu vois à l'époque aussi, y a eu une époque où quand on parlait de rappeurs on parlait d'écrivains, on parlait de lyricistes, tu vois on était très penchés sur l'écriture. J'te donne un exemple : La Mano. La Mano souvent quand j'entends des gens parler en bien, ils disent ‘j'adore l'énergie’. Ok donc là on juge l'énergie. Mais on juge pas l'écriture... Non on juge l'énergie. Parce que c'est dynamique, c'est la voix, il a un truc et tout. Mais on a beaucoup perdu j'trouve en écriture les dernières années. Mais ça revient. Là on est maintenant de nouveau dans un - tout est cyclique - on veut faire différent de la génération d'avant. ». Pour lui, il s'agit donc d'évolutions génératiionnelles cycliques, et il considère que la qualité d'écriture a baissé depuis l'époque où lui-même a commencé à écouter et pratiquer du rap, notant tout de même un regain de l'écriture actuellement. De plus, il appuie sur la complémentarité de l'activité scripturale et la performance orale du rap, en prenant l'exemple du rappeur Fuzatti : « Fuzatti très bon écrivain, mais très mauvais interprète. Mais en même temps ‘très mauvais’ parce que nous... Il est off-beat¹³⁹, surtout à

¹³⁸ ZEGNANI, Sami (2004), p. 71.

¹³⁹ Off-Beat : pas dans le rythme en anglais.

une époque où le *off-beat* n'était pas toléré. Donc quand t'entends un mec off-beat, qui chante faux et qui est nasillard, euphoniquement c'est pas joli. Donc par exemple beaucoup ont mis un peu de côté Fuzatti sur le *delivery*¹⁴⁰. Par contre en écriture, très fort ! Fuzatti très fort. ». Il ne suffit donc pas seulement d'écrire de bons textes pour avoir du succès auprès du public, mais aussi de pouvoir les interpréter. L'idée d'un rap valorisé par autre chose que seulement les textes est partagée par Kiba, qui fait écho au déclin scriptural des artistes selon Narf. Il explique qu'il s'agit là d'une évolution en termes de techniques mais aussi de goûts. « Ecrire » de façon orale et spontanée permet de rendre un produit fini plus agréable et cohérent : lors d'une observation, son amie et rappeuse Kara nous explique : « Après t'as vu y'a des gens différents, regarde-toi t'écris toujours tes textes. Mais Kiba et moi par exemple on écrit au fur et à mesure t'as vu. Comment dire? Idme lui c'est un mix des deux. Il écrit, il note au fur et à mesure mais quand même derrière le micro. Nous quand on dit « écrit » on écrit pas vraiment en sah, c'est directement oral en mode. » Ils parlent de rap, de la « nouvelle génération » et leur façon d'enregistrer phrase par phrase. Kiba répond : « Ouais j'pense c'est aussi générationnel, on est peut-être moins matrixés par l'écriture qu'avant. ». Kara lui demande alors : « Donc pour toi nos textes ils sont tous pourris ? ». Ils rient. « Mais non pas forcément, on peut très bien avoir des bons textes, mais juste on est plus dans l'instant, et dans une vibe qu'est créée par un ensemble de trucs. J'pense qu'on est moins contraints dans notre écriture aussi, avant t'avais toujours les anciens prêts à critiquer dès que t'avais pas un niveau d'écriture exceptionnel, alors qu'en vrai y a plein d'autres trucs qui jouent, la prod, le mood, et même le personnage de l'artiste. ». Pour lui, un morceau est donc un tout, et une écriture moins refléchie peut livrer un bon rendu, si elle est accompagnée de la bonne prod, et de l'incarnation du/ de la rappeur·se. Le jeune rappeur Sanes, que Narf a pris sous son aile au sein de l'association du Squ'art, explique que sur certains morceaux, ce n'est pas le texte et l'écriture qui priment sur la mélodie et l'ambiance: « Ça dépend du morceau, y a des morceaux ou t'as moins envie de te faire chier sur le texte, parce que bah justement c'est... Ça te donne plus envie de dégager euh de l'émotion, et moi la manière donc je la dégage c'est en faisant des mélodies, des petites envolées ou alors en lui mettant de la puissance sonore dedans, mais en général quand je fais ça, je commence par ça et après le texte vient. Quand je mets de la puissance je sais pas ce que fait mon cerveau [rires] mais il arrive à trouver des bonnes phrases qui font que bah c'est cool, ça veut dire quelque chose, ça glisse, et ça colle. ». Nous avons donc vu que dans le rap, il existe une convention explicite qui oblige les rappeurs et rappeuses d'être des auteur·ice·s-interprètes, sans quoi iels ne pourront être authentifié·e·s comme tel·le·s. Il s'agit là d'une spécificité du rap, car les activités de parolier et d'interprète semblent être acceptées pour la pop et la variété française, entre autres. Nous verrons plus tard que cela est lié à la définition même de l'authenticité, qui nécessite que les artistes parlent d'eux·elles-mêmes, soient sincères et honnêtes. La valeur du texte, qui souvent se traduit en « technicité » reste également l'une des pierres angulaires de l'authentification et de la valorisation des artistes. Les rappeurs enquêtés tendent à une écriture plus technique, mais avec les rappeurs Narf et Sanes par exemple, la sacro-sainteté de l'écriture n'est pas toujours prévalente. En effet, certains des rappeurs jouent parfois sur la musicalité et l'ambiance de leur morceaux plutôt que sur des textes complexes et travaillés. Cependant, la plupart des enquêté·e·s insistent sur le rôle du texte lorsqu'iels sont interrogé·e·s sur leur goût pour le rap, ce qui confirme l'importance de celui-ci dans la réception. Comme a pu le souligner le rappeur Narf, musique et écriture sont complémentaires. Nous verrons dans la prochaine partie comment cela se répercute sur l'activité scripturale des rappeur·se·s.

¹⁴⁰ Delivery : prestation, élocution en anglais. Il s'agit de l'exécution orale.

1.1. Les processus d'écriture

Afin d'en déceler les tenants et aboutissants et de comprendre la coopération et l'écriture dans le rap, nous avons interrogé les rappeurs sur leur processus d'écriture et d'enregistrement. Par nos observations, nous avons tenté d'établir une comparaison entre les processus décrits et les processus réels, ce qui a été compliqué par le fait que seulement quelques-uns aient accepté l'observation. Nous avons observé qu'il existe, sans qu'elles s'excluent l'une l'autre, deux 'écoles' : Soit les rappeurs écrivent leurs textes au préalable, avec l'aide de la prod, c'est-à-dire la musique, la rythmique qui accompagne le morceau, soit ils procèdent à une écriture spontanée, directement lors de l'enregistrement, s'aidant ici aussi de la prod. Nous verrons également que certains rappeurs enquêtés ne se cantonnent pas seulement à l'activité scripturale et orale du rap mais portent également la casquette du producteur, du beatmaker et du mixeur, et que tous n'écrivent qu'en fonction de la prod sur laquelle ils vont rapper.

1.2.1 L'importance de la *prod*'

Si l'écriture est l'activité cardinale du rappeur ou de la rappeuse, nous avons vu à l'instant que celle-ci ne peut se faire qu'en complémentarité d'une musique qui l'accompagne, car le morceau de rap comme produit fini est une performance éminemment orale et musicale. Nous allons voir ici que les rappeurs accordent une importance majeure au choix de la *prod*, et que celle-ci est le point de départ de leurs processus d'écriture, qu'ils soient de l'école de l'écriture préalable ou spontanée.

Plus qu'un simple accompagnement musical, la *prod* ou encore *l'instru*, qui correspond à la production musicale, est décisive dans l'inspiration des artistes. Souvent ils ne commencent à écrire un texte qu'une fois la prod choisie. Le rappeur K-Rip, décrivant son processus d'écriture explique toujours commencer en s'en imprégnant: « Alors moi je commence toujours par l'instru. Donc alors je fais des instrus mais la plupart des instrus c'est pas moi qui les fait, parce que c'est vraiment galère. Donc je reçois une instru qui me parle, et je m'imprègne en fait... Je l'écoute beaucoup, j'essaie de trouver ce qu'elle m'évoque, des images, des sujets, etc. Et euh donc soit je trouve un truc, je sais de quoi je veux parler, et là bon ben ça y est tu vois. Ou alors je sais pas, et donc je l'écoute je l'écoute je l'écoute, ça commence à, j'sais pas j'essaie de trouver de l'inspi. Mais je pars toujours de l'instru, j'écris un texte sur une instru qui va être l'instru finale. Parce que pour moi, c'est dur d'écrire un texte comme ça dans le vide, sans instru derrière. Ça m'est arrivé de changer d'instru en cours de route, mais ça reste quand même assez rare, généralement je pars vraiment de la prod. ». La prod est donc un point de départ avant l'écriture pour trouver l'inspiration, choisir une thématique, des images, des sujets à intégrer au morceau. C'est ce que nous avons pu observer lors d'une session d'enregistrement d'un morceau du rappeur XVA chez le beatmaker TH. À cette occasion, ils ont d'abord créé ensemble toute la partie instrumentale, avant d'écrire et enregistrer le morceau. En effet, la première étape est de discuter de l'ambiance souhaitée pour le morceau, qui déterminera ensuite le type de prod. Selon K-Rip, qui travaille avec des beatmakers de tous genres musicaux, en dehors du monde du rap, la prod permet aussi de changer de style et d'explorer des univers musicaux différents dans ses morceaux : « Bah disons que j'aime bien que la prod elle m'entraîne quelque part, et du coup j'bosse avec plusieurs personnes parce que ben chacun à son univers à lui et j'aime bien. Donc comme je t'ai dis, moi j'écris sur la prod. J'ai besoin que la prod elle me parle et du coup j'aime bien qu'un beatmaker il ait sa patte, son univers et qu'il ait vraiment une touche. ». Pour le rappeur Guigz également « le choix de la prod [...] est essentiel ». Effectivement, pour lui aussi le processus créatif débute avec le choix de celle-ci avant d'en être inspiré : « Et dans mon

processus créatif bah je dirais que je commence par choisir une instru, enfin ça dépend des fois... Mais je dirais que la classique c'est: je trouve une instru, ça me plaît je la valide je me dis celle-ci je vais faire quelque chose avec, et ensuite soit je pars en écriture automatique soit je trouve un thème, je me dis elle m'inspire ce thème-là et du coup j'essaie de développer. ». Il semble donc que l'idée préconçue d'un rappeur·se solitaire écrivant seul·e sans aide aucune soit réfutée par l'importance de l'instru. Dans ces deux cas, les rappeurs ne produisent pas leur accompagnement musical eux-mêmes. Ils doivent s'en remettre à la créativité de beatmakers pour développer leur inspiration et leurs textes. Il en va de même pour le rappeur amateur Kévin, qui a commencé à écrire et rapper six mois avant notre entretien et affirme ne pouvoir écrire sans musique : « En vrai, généralement, l'écriture, elle vient quand la musique m'inspire. Si j'ai pas le truc avec l'instru, je vais pas réussir du tout. ». Il semble intéressant de noter que son « mentor » Joey, qui l'aide et le motive dans sa trajectoire, procède également de cette manière : « Je travaille toujours avec la prod avant. J'ai rarement utilisé des textes que j'avais faits préalablement sans connaître la prod. Ça m'est arrivé parfois, admettons j'ai fait un son que je n'ai pas sorti, j'ai un texte qui traîne dans mon téléphone parce que je l'avais gardé du coup en me disant bon je vais quand même en garder un couplet. Et du coup à ce moment-là parfois j'ai déjà réutilisé, mais la plupart du temps j'ai la prod à l'avance. Même ce qu'on fait souvent c'est que si je n'ai pas de prod, je vais chercher sur Youtube, une prod sur Youtube, je vais choper un truc comme ça et derrière je vais poser dessus. Après je vais couper la prod du son, je vais garder juste l'acapella et l'envoyer à mon beatmaker pour qu'il fasse la prod par-dessus ma voix. Du coup c'est cool, ça peut aussi varier les idées du côté du beatmaker qui voit en fonction de l'interprétation que j'ai faite 'ah ben là je pourrais complètement changer la prod à ce moment-là' etc. ». Il existe donc une complémentarité entre les textes et la musique, et cela se reflète non seulement dans les pratiques scripturales et de production, comme c'est le cas de Joey et son beatmaker, qui coopèrent à travers plusieurs échanges avant et après l'écriture, mais aussi dans l'écoute. Le rappeur Narf, qui explique à travers l'exemple du rappeur Hamza que ses goûts ont évolué et qu'il accepte de plus en plus des paroles qu'il va considérer moins travaillées, si le produit final est agréable à l'écoute : « Moi si je prends Hamza comme un certain type de rap, où je vais lire le texte, ça veut rien dire. Mais quand j'entends la prod, ça tue ! Et j'voudrais pas un truc euh trop.. tu sais.. narré, ça irait pas. Son écriture est excellente, à sa manière. Voilà. ». Pour Joey aussi, c'est cette complémentarité qui fait la qualité d'un morceau et il insiste sur la reconnaissance grandissante actuellement de ceux et celles qui créent la prod : « Je dirais quand même qu'il y a une grande partie, c'est l'interprétation de l'artiste, mais qui se partage beaucoup avec la prod : parce qu'aujourd'hui les prods ça prend beaucoup de place dans les sons. Aujourd'hui on reconnaît la prod de quelqu'un. Ce qui n'était pas le cas à l'époque ». C'est aussi l'avis de Raf, qui explique son goût pour la musique du rappeur Rounhaa non pas par ses paroles, son texte, mais par la qualité du beatmaker qui travaille avec lui : « Rounhaa je pète beaucoup plus mon crâne sur les prods d'Amné ou d'Abel31 que sur le rappeur en lui-même. Tu vois Rounhaa d'autant plus avec son Grünt je trouve que c'est pas un rappeur de fou je trouve que c'est pas un bête de rappeur, c'est un bon rappeur mais c'est pas un bête de rappeur, et c'est extrêmement bien produit et ça ça me fait péter ma tête. ». Il convient ici de préciser qu'il s'agit de rappeurs mais aussi de publics initiés, qui de par leur pratique s'intéressent particulièrement aux collaborations d'autres artistes. Nous ne pouvons cependant pas affirmer ici que chaque auditeur ou même rappeur connaît forcément chaque producteur et reconnaît à l'écoute le travail des beatmakers de chaque morceau, mais il convient de noter que dans cet exemple, la prod et le beatmaker prennent le pas sur les textes et l'interprétation rappée. La partie instrumentale d'un morceau de rap, appelée instru ou prod, a aussi des effets directs sur l'écriture. Guigz par exemple, explique l'importance des

bpm¹⁴¹ sur son écriture : « [...] ça n'a rien à voir tu peux pas rapper un texte que t'as écrit sur un 90 bpm sur un truc trap ». Il s'agit ici d'adapter son écriture et son flow, donc la version orale des écrits, au rythme de la musique. En effet une rythmique plus rapide va demander une autre technique, une rapidité ou un décalage de la performance orale. Nous l'avons aussi constaté lors de la session spontanée d'enregistrement du featuring de Kiba et Ramsès sur une prod de leur ami Awesh : Une fois la décision de produire un morceau commun prise, la première étape fût de trouver une prod. Pour la choisir, les discussions ont tourné principalement autour des bpm et des flows. Ces derniers sont impactés par les bpm, comme nous l'a également expliqué Guigz, et chacun doit pouvoir adapter son flow au même rythme, ce qui peut représenter une difficulté et demande encore une fois une certaine coopération ou négociation entre les acteur·ice·s. Cette importance de la musique se retrouve donc également dans les goûts des auditeur·ice·s : Jeanne et Arthur, tous deux membres d'un public d'initié·e·s insistent sur la complémentarité de la musique et des paroles dans la construction de leurs goûts. Interrogée sur ce qui a motivé son goût pour le rap, Jeanne l'explique par la combinaison des sonorités rythmiques et des textes : « ce que j'aime bien dans le rap aussi, c'est la rythmique. Les flows, et tout. Donc, c'est ça qui différencie. [...] Ce qui va me faire réécouter un son, ça va être principalement la rythmique en premier temps. Et à force d'écouter, du coup, et que je kiffe la rythmique, je vais m'attarder sur les paroles. [...] Ou des fois, j'écoute un son, première écoute, et y'a des paroles qui me font kiffer, du coup je vais réécouter, et ça va me faire kiffer la rythmique. [...] Après, c'est complémentaire ». Elle explique aussi pouvoir se distancer de paroles qui ne lui parlent pas particulièrement si le « tout » lui plaît : « [...] je préfère quand il y a un sens et que ça me parle, mais en soi, j'arrive à avoir le recul et l'autodérision d'accepter, des fois, des écrits un peu mode *what the fuck*, genre. ». L'appréciation du rap d'Arthur se construit aussi sur l'entièreté d'un produit final, alliant paroles et musique : « Si le texte me parle et que l'instru est bonne, moi, ça me régale ». Lors nos observations en sessions d'enregistrement, nous avons donc observé que chaque fois, la première étape dans la production d'un morceau, qu'il s'agisse d'une collaboration ou d'un morceau avec un·e seul·e rappeur·se, consistait à choisir la prod, avant de pouvoir établir une thématique et écrire (ou, comme nous le verrons, improviser) le texte : « Ils écoutent une quinzaine de minutes des prods, que Awesh a fait, une fois terminée retiennent leur attention. Quand ils parlent de la constitution de la prod ils échangent beaucoup autour du bpm, pour leur flow ». Pour choisir l'instru, il faut donc, en toute complémentarité prendre en compte son propre flow, défini par Zegnani comme « style de scansion, qui peut être plus ou moins proche de la prononciation ordinaire »¹⁴², et dans le cas d'un featuring comme ce fut le cas ici entre les rappeurs Kiba et Ramsès, à celui de l'autre. La prod choisie, ils se sont mis à faire du yaourt, c'est-à-dire créer des mélodies, sur lesquelles ils posent ensuite oralement des mots. Parallèlement, ils notaient des mots ou des phrases sur leurs téléphones. Comme Emmanuelle Carinos et Maxence Déon l'expliquent, dans le rap, « la phonétique l'emporte sur la graphie »¹⁴³, et l'écriture se fait en accord musical avec la prod.

1.2.2. « Dans ma bulle » : L'activité scripturale comme exercice solitaire

Si le choix de la prod est décisif pour tou·te·s nos enquêté·e·s, nous nous intéresserons maintenant particulièrement à leurs processus et leurs rituels d'écriture, afin de rendre compte de l'activité scripturale personnelle dans le rap. Pour certain·e·s effectivement, celle-ci est solitaire et intime.

¹⁴¹ *Battements par minute*, utilisé en production musicale et pour compter les battements cardiaques.

¹⁴² ZEGNANI, Sami (2004), p. 68.

¹⁴³ CARINOS-VAZQUEZ Emmanuelle, DÉON Maxence (2022), p. 60.

Chez le rappeur K-Rip, l'activité scripturale se fait nécessairement seul, accompagné seulement de l'instru choisie au préalable : « Ben moi déjà je dois être tout seul pour écrire. J'arrive pas à... mes morceaux solos j'ai besoin d'être tranquille, j'ai besoin d'être dans mon studio, au calme, s'il y a quelqu'un à côté de moi, j'y arrive pas, il faut que je me mette vraiment dans une bulle, et parfois j'veis être dans ma bulle pendant deux ou trois heures avant de commencer à écrire un seul mot, tu vois, j'ai besoin de m'imprégner du truc. ». Ici encore, nous notons donc l'importance de la musique pour l'écriture. Elle se fait une fois que l'artiste s'est imprégné complètement, à travers une écoute répétée, de la prod. Il a besoin d'être dans une « bulle », qui lui permet de se concentrer. C'est peut-être cette bulle qui nous a empêché l'observation de l'activité scripturale de certains rappeurs. Il se dit aussi généralement n'est pas seul, ce que nous avons retrouvé chez le rappeur Guigz : « Oh ça dépend, principalement j'écris tout seul mais c'est pas par volonté c'est parce que quand j'écris c'est que je suis tranquille, j'suis dans ma bulle, j'suis bien j'suis dans ma petite zone de confort, mais ça m'arrive aussi d'écrire en studio. J'préfère arriver au studio avec quelque chose d'écrit. ». Nous notons ici l'expression chez Guigz et K-Rip d'être dans une « bulle » de tranquillité, sans dérangements, au sein d'une zone de confort qui ne peut être que solitaire. Chez Yusov, l'écriture préalable à l'enregistrement a surtout lieu pour des morceaux « plus construits », plus travaillés. Pour lui alors, l'écriture est vraiment solitaire : « le processus d'écriture, quand j'ai envie de faire un son un peu plus construit et tout, je sais que je me cale avec la prod, je sors dehors, je mets la prod dans mon casque et j'écris en vrai. Quand je veux faire un texte un peu travaillé, tout ça, je fais comme ça. [...] Non, j'écris toujours seul. En vrai, je travaille toujours seul, je suis toujours... Tu vois, même mon beatmaker est espagnol, donc je le vois jamais. ». Nous reviendrons plus tard sur l'écriture spontanée en studio mentionnée par Guigz et Yusov. Elle concerne plusieurs de nos enquêté·e·s. Nous observons donc que l'écriture peut nécessiter une concentration et une bulle de tranquillité de la part des auteur·ice·s. Chez Sanes, qui a débuté le rap avec des *freestyles* entre amis, l'écriture au sein d'un groupe est devenue difficile, presque impossible. Son travail au sein du Squ'art le pousse dans ses retranchements : « C'est un truc que je suis en train de travailler, parce que avant j'arrivais à rapper, sans écrire, maintenant je peux plus le faire, parce que à force de me concentrer pour essayer de bien écrire, de bien tourner les phrases, je peux plus rapper en freestyle comme ça et pondre un truc qui a ne serait-ce même du sens, parce que c'est un truc que j'arrive plus à faire. Donc ça s'entraîne, ça peut se reprendre, pour le moment j'y arrive plus. Et euh pareil process d'écriture c'est comme pour tout ça évolue, moi à la base j'aimais bien être tout seul, je me mettais dehors, à un endroit où y a personne je me posais sur un banc je faisais tourner l'instru en boucle et en boucle, et d'abord je réfléchis à ce que je veux dire, c'est même pas forcément un thème à avoir, c'est qu'est-ce que je veux dire quand j'écoute ça, qu'est-ce que ça me fait ressentir et à voir ce que ça dégage. Elise : Tu disais que ça a un peu changé c'est à dire ? Tu peux maintenant plus facilement être accompagné ? Sanes : J'ai du mal, mais je peux. Après ça m'arrive souvent ben vu que j'suis encore en train d'apprendre, d'avoir des pannes sèches, une fois on avait pris une soirée pour enregistrer un morceau avec Narf, tout se passait bien et tout, je trouve les mélodies et d'un coup d'un coup j'ai plus rien. Un trou. J'suis en mode 'qu'est-ce que je peux dire qu'est-ce que je peux faire' j'arrive à trouver des mots, mais lui il a réussi à m'aider à transformer les phrases, caler ces mots etc. Donc on va dire que quand il y a du monde j'ai du mal, mais en général pour écrire il me faut du temps. Donc là j'suis en train de travailler pour que quand j'écrive ce soit un peu plus rapide que d'habitude et à chaque fois que ce soit plus en plus fluide. ». L'exigence technique peut donc influer sur l'écriture solitaire ou en groupe, et l'activité en groupe semble le déranger, mais aussi par moments l'aider. Lors d'une panne d'inspiration, Narf a pu l'aiguiller, ce qu'il n'aurait pu faire si Sanes était seul. Cependant, c'est peut-être le fait d'être en groupe, qui comme il le dit le dérange un peu, qui l'a déconcentré et a induit cette panne.

À force d'entrainement scriptural et de professionnalisation, le rappeur Sanes a donc perdu en spontanéité d'écriture, mais au profit de sa technicité. Le rappeur Kiba lui aussi écrit seul chez lui, il parle même d'un confinement, mettant lui aussi en exergue cette même sorte de bulle de créativité personnelle : « Le plus souvent c'est chez moi, je me confine je suis seul je fais du son je dis ce que je veux, dans la création, le processus de ce truc-là y'a des trucs qui m'ont marqué dans la journée la semaine, selon le moment que j'ai pour faire du son, je repense à certains ». Cela dit, il nous explique aussi qu'il n'écrit pas souvent des morceaux en entier, mais plutôt des phrases et des « gimmicks »¹⁴⁴ qu'il ressort lors de l'enregistrement d'un morceau : « [...] je travaille en deux phases : soit j'écris des trucs qui me viennent par la tête, des gimmicks ou des phrases de cons tu vois, je les écris sur mon bigo et y'a une phrase, j'écris pas un texte, et après quand je fais un son, je me souviens que j'ai écrit une phrase tu vois, si c'est un son triste je me souviens que j'ai écrit une phrase triste je me dis que ça peut coller et que ça peut être bien tu vois ». Également interrogé sur son processus scriptural, le rappeur Narf sort d'un tiroir de son studio un sac rempli de cahiers et de classeurs, qu'il ouvre et nous montre. Il explique qu'il s'agit-là d'une infime partie de ses écrits du début de sa carrière, commencée avec plusieurs groupes de rap mulhousiens : « Y en a des quantités et c'est pas tout, j'ai trois sacs comme ça. Quand je te dis que c'est blindé, c'est blindé. L'écriture j'en ai vomi de l'écriture. Et je remplissais mais le moindre petit truc de la marge, tu vois ça c'était mon style d'écriture. Donc les schémas c'était très construit avec des trucs dans les marges... J'ai des classeurs chez moi encore, j'avais pesé une fois j'avais je crois quatorze kilos de textes. [rires]. Rien que ça, ça doit faire son petit kilo. Et ça c'est une partie quand j'étais ado, y a largement plus aujourd'hui. [rires] Je crois qu'il n'y a rien là-dedans qui a fini dans un album. Des fois je pioche dedans parce qu'il y a des trucs à prendre, des mots, des idées une phrase, un truc. ». Effectivement toutes les pages, marges incluses, sont remplies complètement à la main, raturées, corrigées. Nous notons que l'écriture était donc une partie très importante de son procédé créatif, qu'il travaillait et corrigeait constamment ses textes, et qui précédait à l'enregistrement. L'expression « vomir » de l'écriture appuie sur la notion de nécessité, celle d'extérioriser les pensées internes, qu'on le souhaite ou non. Le beatmaker TH explique que cet exercice scriptural solitaire est intimement lié à l'histoire du rap, particulièrement au style *boom bap*¹⁴⁵, et fait référence à l'image du rappeur écrivain solitaire que certain·e·s répètent par mimétisme : « à la base le rap c'est de la boom bap donc forcément, quand tu commences à faire du rap et que t'as pas forcément une mentale de vouloir révolutionner les choses et tout, t'es pas genre... Tu vas te dire 'bah je vais faire comme un rappeur, c'est à dire que je vais laisser tourner une prod, je vais écrire mon texte, je vais le poser' tu vois, et ce qui est normal en vrai, y'a des rappeurs qui fonctionnent comme ça, même des top rappeurs je suis sûr », mais nous verrons que dans son expérience, l'écriture peut aussi être spontanée et orale. Si les rappeur·se·s en herbe procèdent souvent à ce type d'exercice scriptural, ce serait donc aussi à cause de l'image qu'iels se font de la personne et des activités du rappeur comme idéal-type, à laquelle iels tenteraient donc de correspondre. C'est le cas de Guigz, qui compare son processus à celui d'Eminem dans le biopic *8mile*, sorti en 2002 : « Ben, j'préfère m'orienter avec une idée. Et en fait comment s'écrit, la technique, je l'ai vu dans *8mile*, avec Eminem. Et en gros il a son carnet, il note des trucs, tout, j'sais pas, la maison, le quartier, ça va mal tout ça et il se fait une liste de choses, et après quand il va écrire son texte avec la prod il regarde ça il dit ben là j'utilise ça, j'utilise ça. Et

¹⁴⁴ Gimmick : « Anglicisme : Procédé astucieux, destiné à provoquer un effet marquant (en musique, publicité...). » d'après dictionnaire.lerobert.com. [En ligne] URL : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/gimmick>.

¹⁴⁵ « Boom bap : style prédominant au sein du rap new-yorkais des années 1990, désigné par cette onomatopée produisant un son percutant et épuré » d'après GUILLAUMET, Thomas et LAMADELAINE, Thibaut (2020), p. 265.

au final c'est comme euh j'sais pas quand tu fais une expression écrite une disserte, tu vas écrire plein de point que tu vas développer, et ensuite tu fais ton truc. Donc ça peut être des idées, ça peut être des rimes. J'te montre [me montre liste de notes sur son téléphone] : là par exemple j'ai mon truc de texte, tu vois je vais écrire des textes, et des fois j'ai des mots qui se suivent [lit] : fraude - nourrice - balai - point mx et du coup c'est plein d'idées comme ça que vais essayer de placer dans mon texte. Et des fois c'est des rimes, tu vois, moi j'aime bien qu'il y ait au moins trois rimes, j'sais pas j'veais prendre : *É-tran-gement* : é - an - en. Donc après je vais aller trouver une autre rime : Étrangement, déhanchement, euh, fréquemment, je sais pas si ça se dit [rires]. ». C'est donc aussi par mimétisme que Guigz écrit seul, sur son téléphone, qui remplace le carnet d'Eminem.

L'observation de XVA et TH, commentée par Kiba et Kara nous l'a montré, l'activité scripturale peut prendre plusieurs formes. La pratique plus orale spontanée constitue le fil rouge de la prochaine partie de notre analyse.

1.2.3. L'enregistrement : Pratique spontanée et orale d'écriture

D'après l'enquête de Sami Zegnani, « [...] si les rappeurs ont tendance à faire passer leur prestation comme de la pure oralité, en amont de la composition, ils écrivent. »¹⁴⁶. Cependant, nous avons observé chez nos enquêté·e·s une forme d'écriture effectivement spontanée, qui aurait lieu directement lors de l'enregistrement d'un morceau. Le rappeur Guigz, pour qui, nous l'avons vu plus haut, l'écriture est une activité solitaire qui demande de la concentration, explique avoir parfois recours à une forme d'écriture plus spontanée, quand cela lui est proposé, mais préfère tout de même arriver préparé et ne pas perdre de temps et d'argent : « J'préfère arriver au studio avec quelque chose d'écrit. Ça coûte de l'argent le studio, j'y vais pas pour perdre mon temps ou faire la fête ou quoi que ce soit, mais ça m'arrive aussi d'arriver en studio, on me montre une instru et faut écrire dessus. ». Il est rejoint par le rappeur G, observé en session d'enregistrement, qui déclare : « moi j'écris toujours avant frère, si y a des trucs à modifier j'préfère le faire avant, pas que je paye mais je veux pas y passer 20 ans ». Ce type d'exercice scriptural (souvent oral) spontané concerne plusieurs de nos enquêté·e·s. Si l'exercice peut être plus long, pour certain·e·s, il est plus efficace. Le beatmaker TH, décrivant sa collaboration avec un rappeur dont il est proche, rend compte de l'étendue de cette pratique et de son affiliation à une nouvelle génération : « [...] en gros il se met devant le micro *instant*, je le règle y'a même pas de phase de réflexion ils se laisse un peu guider par le truc, et du coup en ça oui ça évolue parce que du coup moi avant je ne bossais pas du tout avec des rappeurs qui se posent devant le micro et qui règlent phrase par phrase mais ça après ça vient aussi d'une nouvelle génération d'un délire d'une nouvelle musique ». Ce serait donc lié à une nouvelle sonorité, un nouveau style de rap. Le rappeur Yusov, 19 ans, par exemple, après avoir expliqué écrire en amont principalement en vue de faire un morceau « construit » et travaillé, décrit une pratique habituellement beaucoup plus instinctive et spontanée, à l'aide notamment de *toplins*, mélodies précédant les paroles, qui donnent un flow à suivre lors de la recherche de phrases et de mots : « Ensuite, après, moi, je... je vais à l'instinct au micro. J'enregistre déjà les toplines. Enfin, tu sais, je fais déjà toute la mélodie, comment je la vois. Si je suis bien. Après, en général, dans mes toplines, à force d'en faire, maintenant, en général, j'ai direct les paroles qui me viennent après, donc en soi, c'est un peu spontané. J'écris, je fais une topline, j'écris dans ma tête, j'enregistre direct, tu vois c'est très spontané. ». Ici, la musicalité précède le texte, qui sera adapté en fonction des toplines imaginées. L'écriture ne se fait plus sur un médium physique mais directement dans la tête de l'artiste, et n'en ressortira que sous forme orale, au micro. Joey aussi procède

¹⁴⁶ ZEGNANI, Sami (2004), p. 69.

d'abord en écoutant la prod, imaginant un texte en tête puis en s'installant directement au micro pour l'essayer et l'enregistrer : « Alors en vrai je dis écriture mais j'écris pas vraiment. C'est-à-dire que en général quand je fais du son, j'ai la prod qui est sur mon logiciel, elle tourne, j'écoute, j'écoute. Et au moment où je sais que je vais poser parce que j'ai quelques idées, juste je me mets derrière le micro, j'envoie une phase, deux phases, trois phases. Et après j'ai peut-être plus de vue et donc je suis là, je vais réfléchir. Et en fait je n'écris pas directement sur du papier ou sur mon téléphone, je vais juste avoir les idées dans ma tête et c'est les idées que je vais articuler derrière le micro. Les sons où j'écris c'est vraiment ceux, généralement, comme je dis, où je dois beaucoup me prendre la tête sur plusieurs jours pour trouver ce que je veux dire exactement. ». Ici encore, une écriture préalable est conditionnée par une intention forte de construire un morceau plus élaboré et technique. Son ami et collaborateur Kévin agit aussi parfois de manière spontanée : « Et le processus d'écriture en lui-même, c'est, ouais, je suis assis, je réfléchis. Et en fait, c'est vraiment... Parfois, je suis devant mon micro, je teste des trucs et je trouve un mot et je me dis, OK, c'est pour que ça commence avec ce mot-là. Parce que je sens qu'il faut que ce soit ce mot. ». Il précise que cela vient notamment du fait qu'il n'arrive pas à écrire en dehors des conditions du studio : « Ouais, en fait, j'arrive pas. J'arrive pas. Même, par exemple, demain, je suis dans un bus, je mets une prod et je me dis, vas-y, je vais écrire un truc. J'arrive pas. [...] Si j'ai pas un retour voix ou que j'entends pas le son de ma voix, j'arrive pas à me projeter, en fait. ». Cela confirme l'importance aussi de la musicalité, de l'effet du produit fini, qui n'existe que par la complémentarité du texte et du son. Lors de l'observation de l'écriture et l'enregistrement d'un feat entre les rappeurs Kiba et Ramsès, nous avons vu que Ramsès procède également en faisant d'abord du yaourt, que nous appartenons ici à la création de *toplines*, mais le beatmaker Awesh nous signale que ce n'est pas toujours le cas : « C'est un peu à l'arrache là, on est en soirée. Des fois on est plus sérieux dans la démarche. Si on va vraiment en studio ça serait pas pareil par exemple ». Il confirme donc l'importance des conditions de production pour l'écriture et dans la démarche, plus sérieuse dans un vrai studio que dans un home studio dans un appartement. Ce fût également le cas lors de l'observation de XVA et TH, pendant laquelle le rappeur commence l'écriture en faisant du yaourt également, complété par des phrases et des rimes notées sur son téléphone, qui deviennent, lors de l'enregistrement, des couplets entiers. Plus le temps passe et les écoutes de la prod nombreuses, plus il ajuste son yaourt et prend des notes. On peut l'entendre dire ‘non, ça ça ira mieux là’ ou encore ‘mh non non ça c'est pas bon’, et ajuster au fur et à mesure son texte. Chez le rappeur Sleyfa, qui possède tout le matériel d'enregistrement et a suivi une formation d'ingénieur-son, les deux pratiques scripturales, spontanée lors de l'enregistrement ou précédant celui-ci, peuvent avoir lieu, selon les *instrus*. Nous notons encore une fois l'influence de celle-ci sur les conditions d'écriture :

« Elise : Ok, ouais. Et du coup, toi, dans ton processus d'écriture, justement, vu que tu fais attention à toutes ces choses-là, comment tu procèdes, en fait, quand tu veux écrire et enregistrer ?

Sleyfa : Aujourd'hui, t'as vu, j'ai énormément d'automatismes. Vu que ça fait tellement d'années que je fais ça. Là, aujourd'hui, j'écoute une instru. Je dirais que je trouve tout direct. Elise : Ok. Donc, t'as plus vraiment besoin d'avoir cette écriture en amont, en fait. Tu fais tout ensemble, directement ?

Sleyfa : Tout quoi, t'as dit ?

Elise : Tu fais tout ensemble, en fait, directement ? C'est-à-dire que tu écoutes la prod et tu vas tout de suite aller derrière le micro ou il y a quand même un petit passage où tu vas noter des trucs ?

Sleyfa : Ça dépend des instru. Tu sais, il y a des instru où je vais aller devant le micro et je vais même pas écrire le texte. Je vais faire tout one-shot au micro. Il y a des autres sons où je vais tout écrire avant d'enregistrer. Ça, ça dépend vraiment de mon mood, de la prod. ».

Nous notons en outre l'importance des notions de studio et de micro. Effectivement, si ces enquêté·e·s peuvent procéder ainsi, c'est souvent parce qu'ils possèdent le matériel nécessaire pour enregistrer, qu'ils maîtrisent également la production et/ou le mix. C'est le cas de Kévin et Joey, qui ont tous deux débuté dans le rap avec le beatmaking, la création de prods. Yusov possède lui aussi son propre matériel et un studio. Nous constatons donc la différence essentielle avec le rappeur Guigz, qui ne peut se permettre ce type d'écriture spontanée qu'occasionnellement, puisqu'il ne possède pas le matériel et les techniques de production pour lesquels il est obligé de payer. Cette nouvelle pratique orale et spontanée est jugée positive et naturelle par le rappeur et beatmaker Raf, lorsqu'il décrit son processus d'écriture : « Je ne sais pas, je trouve une prod qui me fait kiffer ou je fais une prod qui me fait kiffer. Puis, je ne sais pas. Moi, je n'écris pas déjà. Ça, c'est intéressant dans le processus. [...] Je me cale sur le micro. Puis, je rappe ce qui vient. En fait, tu vois, moi, je n'écris plus parce que, tu vois, écrire et enregistrer sans écrire, pour moi, c'est le même processus. Tu vois, c'est un mode... Au lieu de trouver des phrases qui vont bien et le mettre sur papier, je les enregistre direct. Et c'est ça le vrai truc en plus de mon processus. Le truc le plus important, c'est depuis que je n'écris plus. Et depuis que je n'écris plus, j'ai des fulgurations de malade, tu vois. Tu sais, je ne me prends plus la tête à me dire là, il faut que ça revienne, faire des multi syllabiques et tout. C'est que je rappe ce qui vient [...] Donc le processus le plus important, c'était de trouver la prod. De trouver une prod qui est dans le délire et qui suit le mood du projet en général. Après, sur un son, il n'y a pas d'étape plus importante que d'autres. ». D'après Kiba, cette technique n'est pas efficace pour tout le monde, et elle demande un certain entraînement ainsi qu'un recul à prendre sur l'instant. Elle peut même mener à une certaine pression sein du studio. Cependant, il explique également qu'il s'agit là pour lui d'un héritage de la tradition du freestyles ou des battles dans le rap : « Pour moi ça dépend de la personne, de ses besoins, de l'utilisation du texte, des gens ça les handicape encore plus d'écrire au studio directement, parce que le processus créatif est beaucoup plus long et ils doivent prendre du recul sur ce qu'ils disent et ce qu'ils ont pas encore dit, il faut pouvoir prendre du recul vite, plus t'as de temps et plus t'as de chance de pas aimer ce que tu dis. Si je reste deux heures enfermé en cabine je sais qu'il va me faner au bout de 30 minutes, ça dépend de la personne mais pour moi c'est important mais ça dépend de la cohérence. L'impro dans le rap, un des trucs les plus stylés et hip hop, y a pas d'écriture et des fois ça rend des trucs magiques tu vois. C'est différent en cabine [...] Voilà quand j'écris un texte c'est pareil que de l'impro c'est juste que je l'enregistre c'est marqué dans le temps. ».

Nous constatons donc un changement de paradigme dans l'écriture, qui peut être beaucoup plus spontanée et orale que le décrit Sami Zegnani. Aussi, nous constatons l'importance des conditions d'écriture, qu'elle soit orale et spontanée lors d'un enregistrement, et nécessite le matériel et les capacités techniques d'utilisation du matériel, ou celles des collaborateur·ice·s ; ou qu'il s'agisse de l'écriture sur papier/ téléphone, préalable à l'enregistrement, qui nécessite tranquillité et calme ; mais aussi l'importance du choix et de l'écoute de la prod en amont.

1.3. Diversifications des activités

Nous avons donc observé à l'instant que certains de nos enquêtés sont rodés à l'exercice de la production d'instrumentales, d'enregistrement mais parfois aussi du mixage. En effet, certains de nos rappeurs enquêtés ont déclaré avoir commencé la pratique du rap en étant

d'abord musicien, producteur, ou beatmaker... C'est le cas de Joey et Kévin, entre autres. D'autres ont appris la technique de production plus tard. Ainsi, certains sont en mesure de produire leur propre accompagnement, et de gérer seuls leur enregistrement. Comment appeler ce phénomène ? Marie-Christine Bureau et Roberta Shapiro proposent trois formes de diversification des activités des artistes. Tout d'abord la polyvalence, qui correspond à détenir plusieurs rôles au sein d'une même structure¹⁴⁷. Ensuite, polyactivité¹⁴⁸, qui décrit le fait d'avoir un autre métier, un « job alimentaire » à côté de son activité artistique. C'est le cas de tous nos artistes enquêtés à l'exception de Yusov, XVA et Paulin, mais ce n'est pas de cette forme d'activité multiple que nous voulons parler. Nous nous intéresserons à la polyvalence et à la pluriactivité, « réservée à l'exercice de plusieurs métiers dans un même champ d'activité ; exemple : travailler tantôt comme musicien, tantôt comme ingénieur du son, tout en restant dans le monde de la musique. »¹⁴⁹ Comme Shapiro et Bureau, nous appellerons ces deux pratiques « diversification »¹⁵⁰. Cette diversification, en plus de permettre une activité professionnelle plus large, simplifie les processus créatifs. En effet ils ne dépendent alors que d'eux-mêmes et de leur matériel, ce qui n'est par exemple pas le cas de Guigz : « Moi je sais écrire, j'ai pas de matos d'enregistrement, j'ai essayé d'en avoir pendant un temps, ça m'a saoulé [rires], d'apprendre à l'utiliser ça m'a saoulé. J'préfère largement aller dans un studio et payer mes 20 euros de l'heure et au moins c'est pas moi qui me tape la galère chez moi ou quoi que ce soit. ». Nous reviendrons dans la prochaine partie sur l'importance de ces chaînes de coopération. L'exemple de Guigz décrit très bien ce concept de Becker, dans lequel et les ressources et le personnel de renfort sont déterminants dans l'œuvre de l'artiste, au centre de toutes les activités. Pour Raf, porter plusieurs casquettes permet de se détacher justement d'une pratique collective, qu'il a pratiquée mais qui le restreint dans ses choix artistiques : « Quand je fais du son, je suis tout seul, en slibard dans ma chambre. Ça n'a jamais été un truc de collaboration. Je n'ai jamais été trop dans ce délire-là. Après, jusqu'en 2021, j'avais Toxic, mon beatmaker, qui faisait mes prods, et qui faisait vraiment mes prods tout le temps. Toutes mes prods, c'était que lui, exclusivement. Mais déjà, ça me freinait parce que je devais poser sur les prods du même mec. Donc forcément, je n'avais pas le truc de choix. Vraiment, on m'imposait de la musique et je devais rapper dessus. Du coup, ce n'était pas forcément génial non plus. [...] Moi, je trouvais ça comme un truc solo. D'autant plus avec le côté exutoire. Je me livre moins quand il y a des gens autour que quand je suis tout seul devant un micro. ». Nous notons ici également la notion d'exutoire, qui rejoint l'idée d'une vulnérabilité plus certaine lorsque l'artiste est seul·e, évoquée plus haut. C'est ainsi le cas pour Yusov (qui travaille occasionnellement aussi avec un beatmaker) et Kiba, qui tous deux se décrivent également ingénieurs-son et beatmakers. Yusov explique enregistrer directement chez lui, dans son studio : « Parce qu'il faut savoir que du coup, je fais tout moi-même. Je vais dans le studio. J'enregistre tout chez moi. Les prods, pareil. J'essaie de tout faire moi-même. Je me suis vraiment entraîné à la base en tant qu'ingé-son. Avec ma propre voix. ». Tout comme Kiba, qui a un peu de mal à décrire son activité, qui englobe toutes les étapes de créations, mais aussi de distribution (donc de marketing par exemple) : « vu que j'fais tout non, j'suis...je sais pas, beatmaker ingé-son, j'fais tout dans la distrib' ». C'est également le cas de Sleyfa, qui fait tout, sauf la prod, et explique adorer procéder au mix, phase de post-production. S'il a décidé un jour de tout faire,

¹⁴⁷ BUREAU, Marie-Christine, SHAPIRO, Roberta (2009), Introduction « Et à part ça, vous faites quoi ? », dans BUREAU, M.-C, PERRENOUD, M. & SHAPIRO, R. (éds.), dans *L'artiste pluriel* (1-). Presses universitaires du Septentrion. <https://doi.org/10.4000/books.septentrion.40367>, paragraphe 7.

¹⁴⁸ Ibid, paragraphe 8.

¹⁴⁹ Ibid, paragraphe 8.

¹⁵⁰ Ibid, paragraphe 8.

il explique, tout comme Raf à l'instant, que cela est dû aux conditions de travail collectives, qui impliquent une dépendance aux autres qu'il n'a pas apprécié lors de ses sessions studios : « Sleyfa : Du coup, ça fait 13 ans que je fais de la musique. Ouais, 13 plus que je fais du son. Ça fait 3 ans que je m'enregistre tout seul, que je me mixe tout seul. J'ai tout installé chez moi, en fait. J'ai tout le matos à la maison, donc je fais tout sur mesure dans ma petite chambre. Et j'ai fait une formation, en fait, sur Paris, tu vois, d'ingénieur son. [...] »

Elise : Donc, toi, tu enregistres, tu mixes et tout. Donc ça, avant, c'était pas le cas ?

Sleyfa : Avant c'était pas le cas. Avant, j'allais en studio. J'allais en studio et en fait, il s'avère que j'ai eu beaucoup de galères. Et c'est ce qui a fait que j'en ai eu marre. Et je me suis dit, écoute, maintenant, je vais investir. Et je vais me débrouiller tout seul. Je ne vais plus compter sur les gens, tu vois.

Elise : C'était des galères un peu perso mélangées à la musique ?

Sleyfa : Ouais, c'est ça. T'as des rendez-vous studio, une heure avant, le gars, il annule le travail. Alors que toi, tu t'es préparé, etc. Donc, ouais, c'était relou. Donc, c'est pour ça que j'ai préféré investir en trucs. Et par la suite, justement, j'ai pris un peu d'avance parce que par la suite, j'aimerais ouvrir mon propre studio d'enregistrement, tu vois. ».

La diversification des activités des artistes permet de se détacher de certaines chaînes de coopérations et regagner une indépendance qui permet alors peut-être d'éviter certaines pertes de temps et de conflits. Elle peut également permettre une plus grande flexibilité. Lors de notre observation de la création du featuring entre Kiba et Ramsès, nous constatons que même si le beatmaker Awesh était présent, le rappeur et étudiant en ingénierie du son Kiba a pu procéder à l'enregistrement de son partenaire de featuring Ramsès et participer aux premières étapes du mix. Cela a allégé la charge de travail d'Awesh, et leur a permis de finir la production du morceau rapidement. Si certain·e·s de nos enquêté·e·s tel·le·s que Narf par exemple voient l'étape du mix comme la plus compliquée, longue et la plus « prise de tête », il s'agit de l'étape préférée du rappeur Sleyfa : « Et moi, ce que je préfère en plus de tout ça, par-dessus tout, c'est le mix. Pour que tu saches, moi, en général, je passe 30 minutes, 1 heure maximum sur le morceau. Donc à 30 minutes, 1 heure, j'ai tout écrit, j'ai tout enregistré. Par contre, après, je vais me poser et je vais passer peut-être 4, 5 heures sur le mix, tu vois. Et c'est trop passionnant. ». Sa diversification n'est donc pas seulement pratique, il apprécie véritablement ce travail de post-production sur lequel il passe la majorité du temps complet de production du morceau.

Les rappeur·se·s peuvent donc diversifier leurs pratiques, soit parce qu'iels sont déjà musicien·ne ou producteur·ice, soit pour fluidifier leur travail. Cela leur permet donc une forte indépendance, n'étant pas rattaché·e·s aux même nombre chaines de coopérations que s'iels travaillaient avec d'autres. Nous notons que cela demande du temps d'apprentissage, ainsi que du matériel, souvent coûteux.

Pour conclure cette première partie, il semble essentiel de rappeler la caractéristique des rappeur·se·s comme auteur·ice·s de leurs textes. Aussi, nous voyons que l'écriture est une activité importante dans leur pratique du rap, mais elle évolue et oscille aujourd'hui entre une écriture « pré-méditée » en solitaire, avant l'enregistrement, et une forme d'écriture plus orale et spontanée lors de l'enregistrement directement. Certain·e·s cumulent les deux. La diversification des activités des rappeur·se·s permet une activité plus solitaire, mais iels sont souvent contraints par des conditions de production et de diffusion. Cette première partie semble aller dans le sens d'une confirmation de notre première hypothèse, validant l'importance de la paternité des textes, mais nous ne pouvons pas encore la déclarer absolument validée.

2. Le rap comme activité collective

Pour Sami Zegnani, « Le rap n'est [donc] pas simplement l'acquisition de techniques d'écriture ; c'est aussi un champ artistique structuré par une activité qui prend la forme d'un engagement personnel et collectif. »¹⁵¹. Nous avons vu que certains de nos rappeurs enquêtés adoptent une pratique d'écriture solitaire. Cependant, tous dépendent d'autres acteur·ice·s pour produire, finaliser ou distribuer leurs morceaux, comme en témoigne l'importance de la prod', en première partie. Comme tout art et tout travail, le rap, en plus de sa caractéristique d'écriture personnelle, reste une activité collective, au sein de laquelle plusieurs personnes coopèrent, et dépassent parfois les rôles qui leur sont attribués. Nous voulons ici examiner l'entourage des artistes et sa place dans leurs trajectoires artistiques respectives, les rôles qu'il occupe sein du processus général de création, et les formes scripturales partagées telles que le *featuring* ou la *topline*. C'est en examinant les conditions de productions collectives que nous avons constaté l'existence de ce que nous appellerons les « aides discrètes » de l'entourage, qui englobent, entre autres, les avis, les conseils donnés ou encore les modifications de textes proposées, et participent donc à l'activité scripturale.

2.1. L'entourage, un déterminant dans la trajectoire

2.1.1 Le collectif comme point de départ

Lors de nos entretiens, nous avons questionné nos enquêté·e·s sur les conditions de leur première écoute de rap. La quasi-totalité des répondant·e·s explique avoir découvert le rap grâce à leur entourage proche, famille ou ami·e·s. Ce constat semble logique lorsqu'on prend en compte les études sociologiques telles que celle de Martine Azam, Michel Grossetti, Laurent Laffont et Benoit Tudoux, qui enquêtent sur les typologies de découverte et d'écoute de la musique chez les jeunes de 15-25 ans, et découvrent qu'en effet, 36% de leur enquêté·e·s découvrent des musiques essentiellement via leur proches, dont iels ont calculé qu'au moins 83% de ceux et celles-ci devraient avoir un âge assez proche de l'enquêté·e¹⁵². Nous le voyons à l'exemple de Paul, qui explique avoir découvert le rap en premier lieu grâce à son père, mais a développé ses goûts à travers ses ami·e·s : « mon père m'a fait écouter *Lose yourself* en me disant que c'était du 'vrai' rap" [...] Les vestiaires de sport au collège m'ont fait découvrir les Gradur et Niska, Kaaris en quatrième-troisième [...] J'ai assez vite compris la différence entre ce que j'écoutais et ce qu'écoutais mes potes qui avaient baigné dans cette culture rap [...] », valorisant l'écoute de ses ami·e·s, plus connaisseurs d'une culture rap, d'après lui. Nous retrouvons l'idée d'une culture rap qui évolue et grandit grâce à l'entourage dans l'entretien avec Sanes, qui explique que depuis son arrivée au sein de l'association du Squ'art, sa « culture rap » est montée en flèche. Pour Joey aussi, le rôle des parents a été déterminant : « Même quand j'étais gosse, déjà à l'école primaire, ma mère avait les CD d'Orelsan. Dans la voiture, on écoutait déjà du rap un peu. Donc, j'ai toujours été vachement rap. Déjà, même mon père écoutait plus du rap US. Donc, j'ai toujours eu un peu de rap dans ma vie. », tout comme Guigz, qui est « tombé sur un CD de NTM chez mes parents ». Contrairement à cela, pour TH, le goût pour le rap est apparu, grâce aux ami·e·s, et vécue comme une opposition aux parents : « mes darons écoutaient beaucoup de musique à la maison. Mais mes darons, des butés de rock, [...] mes grands-parents aussi écoutaient

¹⁵¹ ZEGNANI, Sami (2004), p. 80.

¹⁵² AZAM, Martine , GROSSETTI, Michel, LAFFONT, Laurent et TUDOUX Benoit (2018), « Choix musicaux, modes de découverte et contextes d'écoute », dans *Sociologie* [En ligne], N° 4, vol. 9 mis en ligne le 02 octobre 2018, consulté le 07 août 2025. URL : <http://journals.openedition.org.buadistant.univ-angers.fr/sociologie/3612>, paragraphe 23.

beaucoup de jazz. [...] le rap est venu parce que tu veux pas faire comme les parents, tu veux écouter du rap. Et puis en vrai, un peu les copains, tu commences à traîner, tu commences à... En vrai, t'écoutes du rap parce que c'est trop cool. ». Jeanne, auditrice affirmée de rap, a également découvert le rap au collège (tout comme Paulin le réalisateur, Arthur l'auditeur ou TH, entre autres) avec ses ami·e·s, qui eux·elles l'ont également pratiqué : « [...] j'ai fréquenté de gens qui faisaient du rap, qui faisaient des prods et tout. Donc, un peu dans ce milieu-là, ouais. Donc, j'étais pas mal baignée dans cet univers. En plus au lycée, du coup, j'ai des potes qui ont commencé à faire des prods », et estime donc avoir baigné dans un « univers » à part, celui du rap. Elle racontera plus tard avoir elle aussi pratiqué à travers des petits freestyles avec ce groupe d'ami·e·s et avoir filmé un documentaire sur leurs pratiques. Le collège et le lycée sont donc des lieux de rencontre et de découverte du rap en tant qu'auditeur·ice·s, mais nous allons voir que le collectif constitue également souvent le point départ dans la pratique du rap. Si Paul a découvert le rap en tant qu'auditeur avec son père, c'est grâce à un groupe d'ami·e·s qu'il passe finalement à une pratique du rap à l'âge de 15 ans : « parce que j'étais un gros auditeur, et mon entourage, c'est une émulation collective de potes qui ont écrit un texte avec mon pote Yuno ». Pareillement, si Guigz à découvert le rap grâce à un CD trouvé chez ses parents, c'est au sein d'un groupe d'ami·e·s, dans « leur spot », qu'il commence à écrire et rapper : « j'étais avec mes potes on commençait à se faire des petits clashs, on était là dans notre petit spot et c'était en soirée on buvait des bières et on mettait des prods et on essayait de se clasher. Et donc forcément on avait jamais fait de rap, en improvisation on était nuls, donc on essayait d'écrire des petites phrases et après de se les faire les uns les autres ». Nous notons ici l'aspect amical et détendu des conditions de ces pratiques. Il ne s'agissait d'abord pas d'une pratique sérieuse mais plus d'un amusement collectif, mais pour s'améliorer, les participant·e·s sont prêt·e·s à s'investir, comme une sorte de compétition. Yusov aussi raconte avoir commencé en faisant des freestyles avec ses ami·e·s : « ça a commencé tranquille avec les potes dehors. On faisait du freestyle. Ambiance comme ça. Et tout le monde me disait que j'avais vraiment un truc », suite à quoi il a fini par s'acheter du matériel pour pouvoir s'enregistrer. Le rappeur Sanes relate d'une expérience similaire : « Moi, premier freestyle à quatorze ans [rires]. À quatorze ans dans un salon vraiment pour rigoler, ‘fin j'étais avec mon cousin on met une instru, un type beat pourri sur YouTube et tout et en mode ‘Astérix et Obélix vont au supermarché, prendre des poissons panés’ juste pour faire la rime, et petit à petit bah.. contre mon gré j'ai clashé un pote à moi parce qu'il avait bien mis ce jour-là c'était au collège et on était en petit comité chez un pote et j'me suis dit j'sais pas j'veais essayer ‘mettez moi une instru!’ Je sais plus faire ça mais à cette époque-là je l'ai plié et tout le monde m'a dit ‘ouais mais continue essaie de faire autre chose’ donc au début j'écrivais de la merde voilà... ». C'est aussi le cas de Kévin, qui après avoir déjà produit des instrumentales, a commencé le rap grâce à son ami Joey : « Et dans ma classe, il y a un mec qui s'appelait Joey. Du coup, le fameux Joey Bonkers. Et il se présente. Et là, il dit, ouais, je fais de la musique. Moi, ça me tilte. Du coup, je commence à lui parler, tout ça. Parce qu'en fait, c'était un centre d'intérêt de fou. [...] Et un jour, je traverse une situation pas trop cool de ma vie. Situation d'amour, évidemment. Et je lui envoie un message. Je lui dis, écoute, Joey, en fait, j'avais pas de passe-temps. En fait, je restais dans mon lit, comme ça, je gambergeais, comme ça, j'attendais. Et je lui dis, Joey, en vrai, j'ai envie d'acheter un micro, mais pour rigoler. Et là, il me dit un truc, et en vrai, ça m'a touché. Il m'a dit, ‘non, achète un micro, mais fais des choses sérieuses’. Dis pas que tu vas faire de la merde, en fait. Et du coup, j'achète, j'ai tout acheté. Et j'ai commencé à enregistrer des trucs. ». Il explique que ses conseils ont un impact déterminant sur sa trajectoire, que sans lui il n'aurait peut-être jamais commencé à rapper. Son ami a aussi eu une influence sur sa propre légitimité : « C'est lui, en fait... J'ai pas envie de dire que je me rends légitime grâce à lui, mais il a contribué à ma légitimité, je pense. ». K-Rip lui, a commencé l'écriture seul, n'osant

pas montrer son rap à qui que ce soit pendant des années, jusqu'à ce qu'il publie ses textes sur des forum, où les internautes ont pu le conseiller, et le mener à assumer sa pratique auprès notamment de sa famille : « Je me suis inscrit sur des forums et donc tu sais t'es un peu caché sur internet, t'as un pseudo... Et en fait je postais mes textes sur un forum de rap, je demandais des avis, et puis là j'avais des avis honnêtes. J'avais pas que des gens 'ah ouais c'est génial !' C'était plutôt 'ça c'est bien ça c'est pas bien, la tu devrais plutôt... ça c'est bien écrit...' et en fait ça m'a vachement aidé tout de suite à aller dans le bon sens quoi. Et quand j'ai après eu suffisamment confiance, pour montrer ce que je faisais, j'en ai parlé à mes potes et tout et j'ai reçu de bonnes réactions, donc je me suis dit allez on y va quoi. Mais ouais ça a bien pris trois ans j'pense avant de vraiment euh me lancer quoi. ». Pour Kiba, la motivation pour commencer une pratique du rap n'est pas forcément venue de ses proches, mais a été rendue possible par des personnes qu'il a pu observer sur internet : « j'ai rencontré plein de gens chez moi et sur des discord bien sombres, comme Vivace l'exilé, ils faisaient des trucs chez eux, j'ai trouvé ça trop cool, j'en écoutais et ils m'ont donné envie de faire comme eux. J'ai rencontré Ahouaischaud IRL, il rappait aussi j'me suis dit j'suis tout seul dans ma chambre pourquoi pas taffer avec lui. ». Ce sont ces personnes qui lui ont « montré » qu'il était possible de commencer la musique chez soi, sans avoir baigné précocement dans un environnement artistique.

Le point de départ et des goûts et de la pratique du rap est dans la plupart des cas une motivation d'abord collective, qui vient d'un groupe entier ou d'un·e ami·e, d'un·e proche. Il s'agit au départ souvent de pratiques collectives orales et spontanées, telles que les freestyles et les battles, qui sont par ailleurs des formes de compétition. La pratique peut, nous allons le voir, être motivée par les intentions propres et les avis extérieurs, et ainsi devenir plus sérieuse et aboutie. Nous allons donc maintenant voir comment, une fois la pratique débutée, l'entourage continue d'être déterminant dans la trajectoire des rappeur·se·s.

2.1.2. Motivation et aiguillage : transmission, conseils

Le rappeur Sleyfa raconte avoir commencé le rap car son ami en faisait, et parce que ça plaisait, mais voyant que ses propositions postées sur internet accueillaient un chaleureux accueil, il décide de continuer la pratique : « Et du coup, c'est... J'ai vu que ça plaisait. Tu sais, à cet âge-là, tu veux plaire aux meufs. Donc, j'ai vu que ça plaisait de ouf. Le fait qu'il fait grave. Donc, je me suis dit, vas-y, il faut que je teste quand même. Et ça c'est arrivé au lycée où je suis allé pour la première fois en studio. J'ai posté la vidéo, j'ai posté le son sur YouTube. Et j'ai vu que ça a monté, tu vois. [...] Ouais, direct. J'étais à, je crois, 5-6 000 vues, tu vois, pour l'époque, à YouTube. Sur YouTube, c'était énorme. Sachant que c'était mon premier titre, tu vois. J'étais limite même pas dans les temps et tout, bref. Et j'ai vu qu'après, ça m'écrivait, ça m'envoyait des messages : 'Ouais, trop bien le son'. Et du coup, je me suis dit, pourquoi pas continuer là-dedans. Donc, j'y suis allé une deuxième fois, une troisième fois. Après, je n'ai plus quitté le son. Elise : Ok, trop bien. Et du coup, c'est un peu quand même aussi l'avis des gens, finalement, qui t'a motivé à continuer sur ce truc-là ? Sleyfa : Ouais vraiment. ». Nous voyons donc que l'avis favorable non seulement de son entourage mais également d'un public en ligne a influencé la poursuite de son activité artistique. Raf, lui aussi, a remis en question sa pratique grâce à son entourage : « En fait, Ryan [graphiste], il est venu un jour avec Niki [rappeur] au lycée. Il est venu me voir et il m'a dit, 'Bon, Raph, ça pue la merde, ce que tu fais.' Et je pense que c'est un truc qui fait que maintenant, j'aime les gens honnêtes. Il m'a dit, 'Raph, ça pue la merde.' Et j'ai dit, 'Ah bon, ça pue la merde ? Mais tu n'es pas rappeur, tu ne peux pas me dire ça.' Et Niki m'a dit, 'Mais moi, je le suis, et ça pue la merde.' Et du coup, j'ai pris en considération leur critique. Et on était partis sur le

Havre avec Ryan pendant une semaine en vacances. Et genre, tu vois, on s'est posés, on s'est dit, 'Bon, vas-y, je vais faire quelque chose de sérieux' ». Nous constatons ici encore l'importance des avis et critiques dans la construction d'une pratique plus sérieuse. Kévin lui, explique avoir fait appel à des avis extérieurs à son entourage, mais membres du monde du rap, ou du moins de la musique, à travers les réseaux sociaux : « Et justement là il y a le son que je veux sortir. J'avais un peu ce truc où j'étais là, c'est un peu de la merde et tout. Parfois sur Tiktok t'as des mecs qui écoutent des musiques en live, des ingé-son et tout. Je leur envoie l'adresse mail, les mecs ils me disent 'c'est trop bien'. Ils me disent 'c'est ton univers, moi j'aime bien'. Ils m'ont juste donné 2-3 conseils. Mais ils m'ont dit 'franchement le son il est bien'. Et du coup t'entends des trucs comme ça, en vrai j'ai eu envie de continuer. ». Ici, le fait d'avoir un avis extérieur positif, une confirmation qui dépasse le cercle proche, rassure l'artiste, plus même que lorsqu'il s'agit d'un·e ami·e. Narf, tout comme Sleyfa, a commencé pour plaisir, cette fois à son grand-frère. Il poursuit sa pratique grâce aux avis de son entourage : « Mes grands frères. C'est rap et funk. Et moi j'suis le plus petit de la fratrie, et je voulais plaisir à mon grand frère qui lui était le mec trop stylé du quartier, machin, c'était lui le.. tu vois 'aaah mon frère il est trop stylé' et j'me suis dit bon ben pour briller à ses yeux, j'aimais déjà beaucoup la musique, et moi j'écrivais. En fait. J'écrivais des poésies on va dire mais j'sais pas j'avais pas eu envie de rapper, j'étais très chanson française. Et j'ai un pote à moi, qui est devenu un frère, MCK, dont il [Sanes] parlait avant, qui est beatmaker et lui il m'a dit 'mais frère ce que tu fais c'est du rap en fait, viens je t'apprends un peu à rapper et tout' et en fait j'savais déjà rapper sauf que je le savais pas. Donc j'ai commencé ouais je devais avoir dix-onze ans. Mes premiers textes rappés. J'enregistre depuis que j'ai treize, et mes premiers concerts à l'âge de seize. ». Sa proximité avec un beatmaker peut ici avoir été déterminante. Si la pratique de Sanes a aussi commencé par des freestyles entre « potes », qu'il ne prenait pas au sérieux, il explique qu'elle s'est ensuite améliorée grâce à son intégration au Squ'art et aux personnes qui y travaillent. Pour ce faire, Narf explique qu'il a participé à la création de sa direction artistique : « du coup c'est un artiste que j'ai encadré pour la production de son projet, on a tourné un clip aussi pour son projet, on a travaillé sur la DA visuelle, cover, sur tout le design en fait autour du projet, et plus ou moins dans un objectif de label à venir. ». La professionnalisation de l'artiste peut donc aussi venir d'un groupe, qui est alors source de motivation et de conseils. Sanes détaille l'impact qu'ont eu sur lui le Squ'art et ses membres : « Ça a mis du temps, mais dans la globalité c'est allé très vite. Parce que moi je venais ici, déjà parce que j'adore les personnes qui sont ici, euh ben maintenant j'ai l'occasion de pouvoir travailler avec des beatmakers enfin tout ce qui sont au Squ'art et ce qui entoure le Squ'art, mais j'étais assez en retrait, parce que ben fallait que je trouve un travail, etc. et puis même fallait que je me débrouille et d'un coup, ben d'ailleurs c'est Narf qui me mettait un coup de boost en disant 'Ouais mais pourquoi tu fais pas ci, pourquoi tu fais pas ça ?' Et d'un coup je me suis posé les bonnes questions et en trois mois euh ben j'ai pondu mon projet. J'ai participé à la buvette aussi au *Jeudi du Parc* [Évènement mulhousien tous les jeudis durant l'été avec des projections de films, foodtrucks, etc.]. Et du coup c'est un endroit qui me fait rêver, et puis j'me suis fait plein de bonnes connaissances. ». Il insiste sur la rapidité de la production de son projet, due en premier lieu à la motivation apportée par les participant·e·s et notamment Narf. Nous constatons aussi la réflexivité engendrée par l'effet de groupe, qui a amené Sanes à réfléchir, se motiver et « pondre » un projet. Lors de la finalisation de son EP, l'avis des personnes qui l'entourent, qu'il admire, a été déterminant pour son sentiment de légitimité : « Ben surtout quand ton projet est validé, alors qu'il est même pas sorti, qu'il est même pas fini, par des gens qui sont aussi doués, très doués, donc quand t'as cette validation-là, tu te dis, en soit l'avis des autres tu t'en fiches. Parce que je me suis fait kiffer pour faire ce projet, j'ai fait kiffer ceux qui ont participé au projet, y a beaucoup de monde, mine de rien, y a que quatre titres mais y a du

monde. », rejoignant l'idée d'une légitimation par les pairs mentionnée par Kévin. Pour Narf, rien de plus normal, il s'agit d'une valeur de transmission : « Et en même temps ben si j'peux mettre à leur disposition des outils que... Ça va aller plus vite si on leur apporte. Plutôt que si ils mettent dix ans à le découvrir comme moi ça a pu mettre dix ans à découvrir certains trucs tu vois. Donc dans cette idée là c'est de tout synchroniser et on a tout pour le faire quoi. Faut juste le faire. ». Cette idée de transmission, nous l'avons retrouvée chez DJ Scribe, qui s'efforce d'utiliser ses contacts dans le monde du rap pour en faire profiter les artistes qu'il connaît, et qui a lui-même été ‘ramené au rap’ par eux : « Puis, la génération, notamment de K-Rip, je promenais mon chien, y avait du bruit en haut, un mec fumait en bas, je lui dis ‘ça va y a du bon son’ et tout ‘ah vas y monte, on fait un open mic’. Et les gars ils m'ont fait sortir de ma semi-retraite et depuis j'arrive plus à m'arrêter en fait. C'était en 2012. Et en fait pourquoi arrêter ? J'en vis pas, je m'estime pas professionnel, j'suis juste un gros passionné observateur-amateur qui a joué de chance, et qui essaie de passer la torche, d'inviter. Mon truc euh avec l'âge aussi, c'est peut-être mon côté daron, mon truc c'est de partager, de transmettre, et voilà les contacts. Par exemple on parle d'Akhenaton, bah Akhenaton, j'ai emmené K-Rip, Guigz, j'suis allé à la première partie, je les ai présentés. Mon truc c'est le relai. ». Pour Joey aussi, sans partage, le rap n'est plus le même : « Et puis même, le rap, ça se partage. Tu écoutes ça en caisse avec des potes, tu écoutes ça quand tu es à un concert de rap, tu es avec du monde en train d'écouter. C'est toujours, je pense bien, ça doit se partager. ». Nous avons pu observer cette valeur de partage chez Joey d'abord au travers de l'entretien avec Kévin, cité plus haut, mais aussi lors de son propre entretien, dans lequel il explique avoir commencé la musique (le beatmaking) avec un ami, en autodidactes, puis avoir rejoint un groupe, et finalement avoir intégré l'ami avec qui il avait commencé la production à celui-ci. L'aspect collectif du rap peut aussi prendre la forme de compétition, et celle-ci peut mener à une plus forte motivation des artistes, comme nous l'explique K-Rip, lorsqu'il parle des soirées freestyles mentionnées par DJ Scribe à l'instant : « Y avait open mic de fou et en fait ça a duré pendant un an tous les vendredis on allait dans cet appart', les flics ils venaient tous les temps, c'était le bordel y avait plein de bruit jusqu'à quatre heures du mat', mais il y avait une énergie de fou. Et en fait t'sais toi t'arrives là tu te dis 'ouais je gère' et tout et tu vois les mecs qui te lâchent un truc ! Tu te dis 'Ok je retourne travailler' [rires]. Ça te remet à ta place tout de suite. Et en fait ça m'a vraiment fait progresser aussi de voir un peu, des plus anciens, qui ont déjà quinze ans de rap et tout, et ça m'a vraiment boosté, et puis c'est là que j'ai rencontré après les gars de mon groupe avec qui on a fait du son pendant trois quatre ans on a fait plein de concerts et tout. C'est grâce à ces soirées-là que ça s'est formé quoi. ». C'est grâce à ce groupe qu'il s'est finalement professionnalisé, comme Narf ou Sleyfa, qui ont tous deux rapidement intégrés des groupes et duos au départ de leur carrière : « Et en fait ça m'a fait rencontrer beaucoup de gens, avoir des contacts, et après ben on a pu faire des scènes, on a pu se professionnaliser quoi. Au lieu d'être chacun dans notre coin, on s'est mis ensemble, on a monté des projets, on est allés gratter des subs [subventions], monté des assos... On s'est dit allez on y va, personne le fait pour nous on le fait quoi. ». Kiba confirme l'intérêt de l'entourage en termes de compétitivité : « Le travail d'équipe par contre est important dans le comment, même si c'est des influences, y a des moments de ma vie où j'ai été influencé par mes potes, mon équipe, quand un montait plus haut on voulait le rejoindre, c'est pas verbal tu vois. Si l'attaquant veut être plus fort que le milieu, c'est un travail d'équipe. ». L'entourage peut aussi contribuer à des changements dans le style des rappeurs, comme ça a été le cas du rappeur Guigz : « Elise : Et qu'est ce qui t'a poussé à faire ce changement ? Guigz : Euh les copains, l'entourage. ».

Le collectif peut donc permettre d'atteindre un plus grand degré de professionnalisation, et d'obtenir des contacts importants. Cela se fait souvent sur la base d'avis d'amie·s, mais aussi

d'invectives plus directes à l'effort et la motivation. Il semble qu'une certaine valeur de transmission et de partage contribue à ces chaînes de coopérations, constituées d'avis, de collaborations et de transmission, et qui permettent des lancements de carrières et des changements de trajectoires. Nous verrons maintenant que ces chaînes de coopérations sont en réalité également des liens d'amitié - du moins dans la sphère semi-professionnelle voire underground dans laquelle gravitent la plupart de nos enquêté·e·s, à l'exception de Sleyfa, Yusov et Paulin, qui vivent tous les trois de leurs activités artistiques.

2.1.3 Liens d'amitié avec le personnel de renfort : « famille du rap »

Si tout art est un travail collectif, nous avons remarqué que les liens maintenant le personnel de renfort et les artistes sont d'abord des liens d'amitié. Il n'est pas rare que l'équipe entourant un·e rappeur·se soit en fait composée de membres de sa famille ou de son entourage très proche. Si ce n'est pas forcément le cas au départ, les liens se tissent au sein du monde du rap et nous allons observer maintenant ces liens d'amitiés au sein de l'entourage des artistes. Au-delà d'être des « collègues » et « collaborateur·ice·s », les acteur·ice·s participant·e·s au monde de l'art conservent d'étroits liens amicaux, qui peuvent faciliter mais aussi compliquer les processus créatifs. Tout d'abord, nous avons vu que les points de départ de l'écoute et de la pratique du rap sont initiés en partie par l'entourage, et les trajectoires artistiques et professionnelles en sont souvent influencées. Ensuite, nos observations nous le confirment : lors de chacune d'entre elles, les participant·e·s étaient des ami·e·s, de plus ou moins longue date et les personnes ne participant pas officiellement à l'action d'enregistrement ou d'écriture qui étaient présents étaient des ami·e·s et finissaient toujours par au moins donner un avis sur la production. De plus, nous avons noté que s'iels n'étaient pas nos ami·e·s, les enquêté·e·s n'ont pas accepter une observation. Seulement Étienne a pu en faire, avec des personnes qu'il connaissait bien, ou qui avaient confiance en lui car il était validé par l'un de leurs collaborateurs. Dans l'une de nos observations, il s'agissait d'un after de soirée en bar, lors duquel s'est décidé spontanément l'intérêt d'un featuring entre deux amis. L'ambiance de l'enregistrement était presque festive, les participant·e·s à l'aise, tous sont parti·e·s faire des petites courses ensemble, buvaient et fumaient, dans une ambiance agréable, comme le confirme l'un des participant·e·s, Kiba lors de son entretien : « C'est plus marrant, les sessions durent longtemps, il se passe des choses, par exemple on va chercher à manger puis se retrouver avec je sais pas qui, faire je sais pas quoi, le processus de création est intéressant parce qu'il est plein de vie, dès que le micro se coupe tout le monde parle de tout et de rien, y a pas de truc focus juste sur le son. ». Peut-être un peu trop, puisque l'un des rappeurs a dû leur demander de faire moins de bruit. Dans une autre observation en studio, si l'enregistrement était prévu entre un beatmaker et un rappeur, quatre personnes en plus ont été conviées au studio, qui est en réalité l'appartement du beatmaker. Ici aussi, l'enregistrement s'est déroulé dans une ambiance plutôt festive et détendue. L'observation du 17 mai elle s'est très vite terminée, et on peut se demander ici si l'arrêt de l'enregistrement a été causé par la présence de plusieurs personnes, puisque cette soirée qui de base devait être un enregistrement s'est plutôt terminée en fête. L'ambiance festive et détendue caractérisait aussi les soirées « open mic » dans un appartement mulhousien qui nous ont été racontées par K-Rip et DJ Scribe, et K-Rip se souvient d'en avoir été inspiré pour son écriture, et avoir ressenti « une vraie énergie » locale : « Ouais c'était vraiment du freestyle y avait des prods qui tournaient toute la soirée, on était en cercle, t'avait des gens qui venaient squatter, c'étaient même pas des rappeurs, qui venaient squatter, boire des coups et écouter tu vois et puis t'avais les rappeurs en cercle, et chacun son tour on lâchait un couplet, 'voilà à ton tour babababam'. Et c'était vraiment une espèce de.. fallait faire le truc vraiment le plus percutant tu vois, le plus technique, t'avais beaucoup de mes qui faisaient de l'impro, c'était trop

impressionnant en plus on était.. c'était ultra drôle en plus comme ambiance, les gens torchés, tu finissais à pleurer de rire à la fin de la soirée, t'avais des trucs d'anthologie. Vraiment il y avait une énergie dingue à ce moment-là, et en fait ça s'est ressenti après sur le rap mulhousien, parce que t'avais vraiment une vraie énergie. ». Le collectif peut donc avoir des influences positives pour l'individu, mais aussi créer une dynamique générale plus propice au développement artistique. Ce fût le cas ici, car c'est à ces soirées que DJ Scribe a pu rencontrer K-Rip et Guigz, et leur a permis le contact de grands noms du rap français tels que le groupe IAM, Akhenaton et d'autres. Pour Sleyfa, collaborer avec des personnes de qui l'on se sent proche est « super important » et vient de son intérêt pour l'*« humain »* : « Moi je suis plus dans l'*humain* que dans le reste. Ça veut dire que si je collabore avec toi, c'est que j'ai bien aimé ta vibe. C'est que j'ai bien aimé l'*humain*. Et s'il y a moyen de devenir un peu plus proche, ça va être grand plaisir. ». Cela dit, nous verrons que Sleyfa n'est pas un adepte des featurings et les voit comme une opportunité surtout stratégique. Pour Guigz, c'est une évidence, due notamment aux conditions de socialisation dans un quotidien d'adulte qui travaille : « Ouais beaucoup de mes potes maintenant c'est ça, t'*façon* quand t'es à l'université, tu te fais des potes à l'université, ou quand tu fais des activités extra-scolaires, quand tu commences à bosser tu te fais ou des potes ? Au boulot c'est difficile. Ça dépend des environnements, mais moi je bosse qu'avec des gens qui ont au moins dix ans de plus que moi donc c'est compliqué. Donc comment je me fais des potes ben justement avec mes hobbies donc forcément j'ai beaucoup de potes dans le domaine artistique, pas forcément des rappeurs, des beatmakers, des tatoueurs, DJs.. voilà. ». Pour TH, il existe entre musicien·ne·s une proximité et donc un lien, un contact personnel plus normalisé, et il parle même d'une *« grande famille du rap »*, qui facilite les coopérations : « Surtout que tous les gens avec qui je travaille, c'est plus ou moins de près ou de loin des potes, ou alors des potes de potes ou des amis. Du coup, t'as quand même ce truc de grosse famille du rap. Un rappeur, tu vas être beaucoup plus spontané avec lui et un peu moins dans le... il y a une certaine proximité qui est plus facile avec les rappeurs parce qu'en plus, on a tous des profils globalement similaires. On est tous un peu *broke*¹⁵³, on est tous un peu dans le même style de vie [...] Et du coup, t'as une espèce de proximité qui se crée et c'est plus familial et agréable. Mais par contre, pour autant, bosser avec d'autres gens dans la musique, des musiciens et tout, c'est aussi cool. Parce que même les musiciens, c'est aussi un truc familial. Tu joues d'un instrument, tu rencontres un mec qui joue d'un instrument, tu te dis 'Yo mec, on est trop potes en fait.' Ouais c'est ça en fait c'est en vrai de vrai c'est aussi beaucoup de rencontres de potes et t'es en mode 'mais mec gros on s'entend trop bien viens on essaie de faire du son' soit ça marche soit ça marche pas mais c'est trop bien ». Sanes relate également d'une facilité de la compréhension, et rejoint Kiba sur l'ambiance de travail avec ces personnes-là : « Faut faire la part des choses. Et puis dans cet endroit, les gens avec qui on collabore on va dire que c'est facile de faire la part des choses, parce que on arrive à se comprendre. Depuis le temps qu'on traîne ensemble, des fois on passe des soirées ou juste on parle musique, on dit ce qu'on aime bien, ce qu'on aime pas tout ça et tout ça nous permet en fait de pouvoir construire des trucs. C'est comme MCK, un beatmaker également, des fois il me fait écouter des prods il me dit 'celle-là j'ai pensé à la faire pour toi, avec ton timbre de voix' et tout, parce qu'on se connaît, parce qu'on discute, et c'est ça qu'est important dans ce milieu aussi. ». Il y reconnaît aussi un intérêt rationnel, celui d'avoir une coopération facilitée par la connaissance et la compréhension des autres. En effet un beatmaker qui connaît son style, son parcours et ses ambitions pourra mieux réfléchir à une prod pour lui. Cette facilité dans la collaboration, nous avons pu l'observer lors d'une session d'enregistrement en studio professionnel du rappeur anonymisé Z : le propriétaire du studio et ingénieur son, S, nous explique : « Ça fait

¹⁵³ Fauchés, au sens pauvres, en anglais.

quasi 10 ans qu'on bosse ensemble et qu'on est pote, Z c'est un de mes plus vieux clients, donc je sais exactement où aller avec lui ». Étienne, lors de plusieurs observations, notait la fluidité des processus de production, et les personnes l'expliquaient systématiquement par leurs liens amicaux et la longévité de ceux-ci.

2.2 Les processus collectifs

Nous avons donc vu que si l'exercice scriptural est souvent, et parfois à tort, assigné au rappeur·se, le rap en soi est une activité imprégnée par le collectif. Ici, nous avons d'abord cherché à transmettre les processus identifiés par les artistes lors de la production d'un morceau. Cela nous a permis d'identifier des processus habituels et reconnus entre l'artiste et le personnel de renfort, mais aussi de constater un partage de l'activité scripturale, à travers des processus plus ou moins connus et officiels. Nous souhaitons ici rendre compte de la production d'un morceau ou projet comme une activité collective, avec un point fort sur son activité cardinale, l'écriture. Les résultats qui suivent seront ensuite interprétés vis-à-vis de leur place dans la construction de l'authenticité.

2.2.1 Le morceau comme création collective, avec le personnel de renfort

À travers nos entretiens et observations, nous avons identifiés plusieurs acteur·ice·s dans la production d'un morceau de rap, qui participent à certaines étapes et peuvent prendre plusieurs rôles, comme nous l'avons vu à travers la diversification des rappeur·se·s par exemple... Bien sûr, il y a le ou la rappeur·se, qui doit, selon les conventions du monde du rap, être l'auteur et l'interprète des textes de ses morceaux. Ensuite, nous avons constaté l'importance de la prod, produite par le ou la beatmaker. Cela dit, nombre de nos enquêtés rappeurs ont également une capacité technique en production musicale et peuvent produire leurs propres instrus. L'ingénieur·e son¹⁵⁴ lui s'occupe de l'enregistrement, souvent aussi du mixage et du mastering, étapes de post-production des morceaux. Son rôle est de « faire sonner bien » le morceau, le finaliser en tant que produit qui pourra être écouté sur tous les supports d'écoutes : streaming, CDs, vinyles éventuellement. Le/la DJ, figure importante du hip-hop, et qui précède même celle du/ de la rappeur·se historiquement, doit créer une ambiance, le plus souvent sur scène. Zegnani le décrit comme un « pilier de l'activité du rap. C'est lui qui passe les morceaux et les enchaîne à l'aide de deux platines spécialement adaptées à la création artistique. » D'après lui, « Sa prestation est aussi importante que celle des rappeurs ; il montre son habileté à son public à travers différentes techniques ; par exemple, le *mix*, le [s]cratch ou le *passe-passe*. »¹⁵⁵. Notons ici que Guigz explique penser aux parties scratchées par le DJ lors de l'écriture de ses morceaux. Une fois le morceau fini, il faut le distribuer, et c'est avant cette étape cruciale que peuvent intervenir les graphistes, qui vont proposer des « covers », des couvertures d'album ou de single, aujourd'hui déclinées aussi pour les plateformes de streaming. Finalement, le/ la réalisateur·ice, qui va produire des clips vidéos.

¹⁵⁴ MORIN, Alex (2025), « Les métiers de l'ombre : plonger dans l'univers des ingénieurs du son, producteurs et bookers », sur musicexplorer.fr, [En ligne] URL : <https://musicexplorer.fr/les-metiers-de-lombre-plonger-dans-lunivers-des-ingenieurs-du-son-producteurs-et-bookers/>

¹⁵⁵ ZEGNANI, Sami (2004), p. 75.

Nous verrons que si tou·te·s ces acteur·ice·s disposent de missions qui leur sont propres, fréquemment, la réflexion commune prime sur les hiérarchies et tou·te·s peuvent prendre part à d'autres activités, participer donc à un autre faisceau de tâches. Pour Paulin, réalisateur de clip professionnel de 22 ans, le rap est un travail d'équipe, qu'il s'agisse de la création musicale où les phases de distribution telles que la réalisation d'un clip : « En fait, que ce soit un clip ou en studio, oui, c'est un travail d'équipe. Totalement. En studio, il y a un ingé son, il y a les copains qui viennent donner leur avis. Dans le clip, t'as toute une équipe qui est là. Donc oui, c'est clairement un truc d'équipe. Évidemment qu'il faut un... Il faut un noyau central qui porte tout le monde. Donc en studio, c'est l'artiste. En clip, c'est le réal. ». D'après le rappeur Guigz aussi, le rap est collectif, et l'a toujours été : « Pour moi c'est collectif. J'ai toujours vu le rap comme quelque chose de collectif jet dis j'ai commencé avec les p'tits clashs avec mes potes, après j'ai fait ça en solo, mais c'est un peu nul quoi. T'as envie de partager ça avec d'autres. Soit pour que eux aussi écrivent, soit parce que c'est des musiciens qui vont pouvoir t'accompagner soit parce que c'est des beatmakers... Ouais pour moi c'est important qu'il y ait une dynamique collective. Et puis déjà aussi parce que je sais pas tout faire. Moi je sais écrire, j'ai pas de matos d'enregistrement, j'ai essayé d'en avoir pendant un temps, ça m'a saoulé [rires], d'apprendre à l'utiliser ça m'a saoulé. J'préfère largement aller dans un studio et payer mes 20 euros de l'heure et au moins c'est pas moi qui me tape la galère chez moi ou quoi que ce soit. J'fais pas de mix, j'fais pas de mastering, j'fais pas de vidéoclip, j'fais pas de pochettes, en vrai je fais pas grand chose ! Mais j'ai des amis qui savent faire chacune de ces étapes là ». Guigz explique très bien sa dépendance aux autres membres du monde du rap, sans lesquels il ne saurait produire entièrement ses morceaux, comme nous l'avons vu précédemment. Il souligne son rôle, qu'il considère insuffisant à l'activité entière du rap, et assume ne pas savoir tout faire, déléguant donc la prod, le mix et le graphisme à d'autres. C'est aussi le cas de K-Rip, qui voit dans l'activité collective des opportunités mais surtout une solution à l'impossibilité de tout faire seul, observée après un certain temps à essayer d'effectuer la production de ses morceaux seul : « [...] quand t'es plusieurs tu ben t'as le gars qui fait des vidéos, lui il fait du mix, lui il connaît machin qui connaît machin qui peut te donner tel truc, donc forcément ben quand t'es tout seul, tu peux pas tout faire c'est impossible. Et quand t'as les contacts, c'est plus simple. Moi pendant des années j'ai tout fait tout seul tu vois et je voulais faire tout tout seul. C'était mon truc euh voilà. J'faisais le son, le mix les trucs... En fait tu fais rien bien, tu fais tout à peu près, mais tu fais rien vraiment bien. Et maintenant j'travaille que avec des gens qui font ça très bien tu vois. Genre là j'ai mon gars qui mixe, j'ai mes beatmakers, j'ai le gars qui fait les clips, et moi je fais juste mes trucs, tu vois et ça marche mieux. Ça marche drôlement mieux. C'est plus compliqué en termes d'organisation parce que tu dépend des autres, quand les autres ils ont un problème, ben toi tu attends. Tu relances, tu voilà. C'est plus chiant, mais le résultat est beaucoup plus quali derrière. ». Il conçoit donc que le travail collectif facilite la tâche et aboutit sur un produit final beaucoup plus qualitatif, mais insiste aussi sur la dépendance aux autres. Cela dit pour lui, la qualité prime : « Vraiment, quand j'entends les mixes que mon pote me fait et quand j'entends ce que moi j'sais faire j'me dis 'ouah la diff quoi' mais lui c'est son métier quoi. ». Il reconnaît la valeur de chaque activité, ne les prend pas à la légère et explique qu'il continue parfois de faire ses propres prods, mais se sent dépassé : « Alors ouais je bosse avec des potes qui me font des prods la plupart du temps, après des fois j'ai un coup de cœur pour une prod euh que j'peux acheter par exemple, bon voilà c'est.. je le faisais à l'époque, un peu moins maintenant. Et des fois je les fais-moi même je me dis 'allez j'ai envie d'en faire une' je cherche des samples... Je le faisais beaucoup à l'époque, un peu moins maintenant, parce que je me sens un peu dépassé techniquement au niveau de la prod et tout, c'est quand même du boulot quoi, si tu pratiques pas à fond t'es vite largué. Je laisse ça à ceux qui maîtrisent bien et moi j'fais ce que je sais faire. ». Dès la première étape de

production, qui nous l'avons vu en première partie consiste à choisir une prod, le ou la rappeur·se, s'il ne les crée pas lui/elle-même, dépend d'un·e beatmaker. Cela dit, s'iel dépend de lui, nous voyons à travers les entretiens et nos observations, que l'artiste peut participer à la prod, à travers des échanges d'avis. Lors de notre observation d'enregistrement du featuring entre Kiba et Ramsès, la prod choisie n'était pas terminée, et le rappeur Kiba a aidé le beatmaker Awesh à la terminer avant de procéder à l'enregistrement. Dans cette même session, Kiba a également été l'ingénieur-son. Les rôles peuvent donc changer, et chacun s'adapte, selon ses capacités, aux conditions de production. Joey, qui écrit et enregistre la plupart du temps seul, explique pouvoir commencer sans prod, mais en inspirer une par ses propositions de textes à son beatmaker lorsqu'il est présent. Ainsi la prod aussi devient un acte collectif : « Les sessions ça peut varier. Les trois quarts du temps je suis seul chez moi, ça c'est sûr, mais souvent je peux inviter mon beatmaker qui sera là, peut-être qu'il n'y aura pas de prod et que moi je vais juste poser... Que ce soit une prod à côté et que le fait que je sois en train de poser des trucs va lui donner des idées derrière, ça ça peut se faire. ». L'idée d'une prod sur mesure apparaît aussi dans les entretiens avec TH et Sleyfa. Chez Sleyfa, cela se comprend par la longévité de ses liens avec ses beatmakers, qui le connaissent et avec qui il est possible de travailler rapidement. Après avoir reçu une simple boucle instrumentale de deux minutes, il s'enregistre dessus et la renvoie au beatmaker, qui finalise la prod : « Ça fait des années que je bosse avec certains. Et en fait, comment on taffe quand on fait du sur-mesure ? Ils me font juste une petite boucle de... Ouais, de deux minutes. Ouais. Deux minutes, deux minutes trente. Moi, je vais écrire. Je vais faire toute ma structure. Je vais tout enregistrer. Ouais. Une fois que j'ai tout enregistré, je vais renvoyer le son au beatmaker. Je vais l'envoyer l'accap' à côté. Et lui, il va faire toute la structure de sa prod. Sur ma voix, quoi. ». Pour TH, qui a déjà enregistré bon nombre de morceaux en tant que beatmaker, il s'agit surtout d'un accompagnement, qui doit s'aligner sur ce que veut l'artiste, mais aussi l'aider à enregistrer s'iel n'est pas habitué·e : « la plupart du temps je vais comment dire je vais plutôt composer un peu sur mesure en gros genre si le boug il vient au studio pour enregistrer un morceau et qu'il a pas de prod je vais être en mode ok vas-y on se met corda sur un type de prod un truc on compose ensemble. Comme ça bah même lui il a un peu la main sur tout et puis moi je l'accompagne dans le processus [...] après il rec' [enregistre] son morceau nous on lui donne aussi des indications sur comment il peut rapper parce qu'en vrai il y a pas mal de rappeurs en studio ou alors des rappeurs qui font pas beaucoup de studio ou qui ont pas de micro chez eux pour s'habituer à se rec et tout ils ont pas forcément les mécanismes et les automatismes de topline de faire plusieurs prises de machin. Donc tu les accompagnes là-dessus puis après le reste du travail quand le reg est fini c'est de mon côté ou avec Kiba on fait du mix et du master ». Le mix et le mastering est donc parfois partagé lui aussi avec son ami et collaborateur Kiba. Il convient ici aussi de noter que cet accompagnement peut aller jusqu'à dire au/ à la rappeur·se comment rapper, mais TH insiste sur le fait qu'il n'est « qu'un technicien dans tout ça », mais que si quelque chose le dérange, il le dira car « c'est un sport collectif ». Chez Guigz et ses beatmakers, le travail se fait aussi ensemble, et chacun doit pouvoir donner son avis : « J'veais pouvoir lui donner des idées. Je dirais qu'aujourd'hui les gens avec qui je bosse on s'entend bien. Et quelque part on attend ça l'un de l'autre. Lui va attendre que je lui dise 'c'est bien, ça j'aime bien, peut être que ça essaie de j'sais pas, ralentir, mettre un break, enlever un instrument pour rehausser...' ça souvent on le fait après, quand lui a fait sa prod, moi j'ai fait mon texte on va faire les arrangements. Mais des fois oui s'il y a un instrument qui me plait pas je vais lui dire 'Écoute là l'espèce de note de piano qui revient je peux pas.' ». Là encore, nous voyons l'importance des liens d'entente, qui permettent de se donner des avis honnêtes, et de négocier à force d'allers-retours pour finalement se mettre d'accord. Pour Guigz, il est donc normal d'échanger avec son beatmaker à propos de la prod, et il est tout aussi normal que les artistes

ne soient pas toujours d'accord sur tout. Ainsi, il explique qu' « il va falloir se mettre d'accord pour passer la liste de corrections au mec qui fait le mix ». Ici aussi, nous voyons que celui-ci ne peut se faire sans les recommandations et demande du/de la rappeur·se et du beatmaker. Le mix est la phase de post-production, qui est « passionnante » pour le rappeur Sleyfa et une « galère » pour Guigz. Pour Joey « c'est vraiment une étape super difficile [...] ça peut durer bien 8-9 heures [...]. Pour Narf, l'étape du mix est très importante, même déterminante : « Et le mix c'est particulier parce que tu peux avoir un son qui est pourri et le même son qui est génial. Parce que le mix fait qu'on y est ou qu'on y est pas. Tu vois si tu fais un son de rap avec un mix de rock, ça va te donner un truc ça peut être bien ça peut être pourri. Ça va dépendre. ». Après le mix, ou même pendant, intervient le graphiste. Ryan, qui l'est, nous explique comment cela se passe pour lui : « En vrai ouais ça dépend des artistes mais en général, ils ont presque fini leur mix, ils m'appellent pendant, pour qu'ils aient une image, un propos visuel. [...] je connais pas toujours les sonorités [...] moi c'que je fais c'est que je parle beaucoup avec les gens avec qui je travaille, énormément que je les connaisse ou pas, au moins 2h au tel, pour parler d'eux apprendre là où ils veulent aller ce qu'ils aiment. L'humain est beaucoup là. ». Nous voyons donc que son travail peut précéder au morceau comme produit finalisé, et que pour lui l'échange est surtout humain, qu'il est nécessaire pour lui de connaître la personne et son univers artistique, mais pas forcément les paroles et les morceaux. C'est aussi ce que raconte Joey, qui travaille toujours avec le même graphiste : « On a aussi déjà fait des sessions où on voulait faire un mini-EP et du coup il y avait le graphiste aussi du groupe, parce qu'on a un petit graphiste dans le groupe, le graphiste qui était là pour réfléchir à la cover pendant qu'on était en train de bosser pendant la journée sur un EP. Ça c'était cool. Donc ouais, parfois il y a des sessions où il y a un peu de monde. Et où ça se construit du coup tous ensemble, la vraie bulle créative, ça c'est cool. ». Le travail collectif permet donc d'après nos enquêté·e·s, beaucoup d'adaptation une créativité accrue : « Ce que j'apprécie, c'est vraiment la bulle de créativité que ça crée. Plutôt que d'être toujours seul chez moi, dans ma propre bulle, il y a quelqu'un qui est là, et du coup on échange les idées. Et souvent, si maintenant ça fait vraiment bien, on est sur la même longueur d'onde à mort, et ça passe super bien. », nous confirme Joey. Ici, la bulle de créativité qui était solitaire en partie une devient collective, et la renforce, par les avis, échanges et le partage. Pour TH, être accompagné en studio peut être une véritable aubaine : « y'a pas si longtemps que ça on a fait une prod pour Kiba du coup ou moi j'ai commencé la prod genre je savais pas trop où j'allais je suis parti fumer une clope ou je sais même plus ce que je suis parti faire gros je suis revenu il avait repris la prod et ça avait repris une autre dimension. On a fini la prod ensemble et c'était trop bien tu vois. ». Pour le rappeur Sleyfa, qui a commencé le rap avec un duo, le travail collectif peut être positif comme négatif. Nous verrons bientôt que ses différents partenaires l'ont beaucoup aidé, et ont souvent rendu le travail plus efficace, mais Sleyfa, qui dit ne plus jamais vouloir former de groupe de rap, préfère maintenant travailler seul en studio, et ne demander d'avis qu'une fois le produit terminé : « En fait, au début, j'allais en studio tout le temps avec mes potes. Mais vraiment tout le temps. Sauf qu'avec le temps, j'ai appris et compris que c'est des fois mieux d'être tout seul. Parce que, tu sais, dans la pièce, tu vas avoir un mec qui kiffe l'afro, un mec qui kiffe le rap, un mec qui kiffe la pop. Du coup, dans ton esprit, ça va être trop confus. Parce que l'autre, il va te dire maintenant, tu devrais faire comme ci, et l'autre, il va te dire de faire comme ça. Et du coup, depuis que j'ai installé mon matos à la maison, je fais tout le temps du son tout seul. Et par contre, s'il y a des sons où je suis pas sûr de moi, où j'ai des questions, je vais l'envoyer à des collègues, à mes graphistes, à mes réals. Et ils vont me dire, ouais, ça, j'aime bien, mais tu devrais peut-être changer ci, ça. ». Son partenaire de duo par exemple, l'a aidé à trouver sa direction artistique, et a influencé son écriture par la compétitivité : « Ouais t'es quand même un peu plus efficace. Parce que t'sais t'es un peu en concurrence on va dire. Si tu vois que le collègue il écrit plus,

tu vas t'en mettre en question. Tu vas te dire mais non moi aussi faut que je m'y mette etc. Après lui il donne aussi beaucoup de conseils. Je te mens pas que moi il m'a aidé à me trouver. Parce que je me trouvais pas encore en termes de direction artistique. ». Encore une fois, l'avis de l'entourage peut être très important, même pour un rappeur qui agit presque toujours seul. Si chacun a son rôle dans le rap, nous voyons donc que chaque étape influe sur les autres, et que l'échange d'avis honnêtes est important pour tous les participant·e·s à la création d'un morceau. Ryan, qui est graphiste (parfois réalisateur de clips), se trouve souvent en studio avec ses ami·e·s et n'hésite pas à intervenir : « Ouais quand ça me dérange, j'lui dis si c'est trop long, au niveau de comment la sonorité tombe et sonne, ce qui me dérange comme auditeur. Forcément, j'suis pas toujours objectif. ». Pour Yusov, qui travaille presque toujours seul, les avis extérieurs comptent aussi et il envisage donc son art comme un travail collectif malgré son activité plutôt solitaire : « Alors, moi, je crée tout seul. Je crée ma musique tout seul en général. Je suis rarement avec des gens quand je fais mes sons que je vais sortir et tout, je suis rarement entouré. Mais je sais que derrière, tu vois, après j'ai un manager et tout, je sais que j'aime bien faire écouter, voir la réaction, s'ils me disent de retravailler des endroits, je le fais, tu vois, j'aime bien quand même avoir plusieurs avis extérieurs [...] Ma musique, donc je pense, dans la réalité, dans la finalité, ça reste un travail collectif. ». L'intervention des différent·e·s acteur·ice·s dans des étapes différentes est symptomatique des frontières non-étanches du monde de l'art que l'est le monde du rap, d'autant plus que ses frontières sont amicales, et il est donc peut-être encore moins réticent au partage des tâches. TH par exemple, explique intervenir sur toutes les étapes de production de l'un de ses collaborateurs : « dans son projet à lui moi j'interviens quasiment à toutes les étapes. Genre c'est à dire que genre à partir du moment où on commence à réfléchir à un projet moi je suis là avec les gars on en discute avec Flo aussi et on essaye de construire un truc. En fait c'est plus on l'accompagne dans son truc à lui pour réaliser ses idées à lui ». C'est aussi le cas de Narf, qui a pris sous son aile Sanes, et l'aiguille, au sein du Squ'art sur ses décisions et sa direction artistique. Nous allons maintenant analyser les formes de productions collectives reconnues telles que les featuring, ou la topline.

2.2.2 Formes scripturales partagées

La topline

Nous avons donc constaté que les beatmakers peuvent donner leur avis sur le rap du rappeur, les rappeurs leurs avis sur la prod, et ainsi de suite, mais avons déjà évoqué des aides à l'écriture. À quoi peut ressembler cette « aide » ? Elle peut par exemple prendre la forme de la topline. La topline, comme nous l'avons vu, est une mélodie fredonnée ou chantée sans paroles, en vue d'y intégrer un texte, qui sera posé sur une prod. Cette forme d'inspiration est très fréquente, qu'elle soit faite par les rappeur·se·s eux·elles-mêmes, comme lors d'une pratique orale et spontanée d'écriture, ou proposée par le personnel de renfort, comme nous l'explique TH : « [...] souvent ils ont un peu la même façon de bosser genre ils vont se poser devant le micro ils ont pas forcément de texte et ils vont commencer à régler des phases phase par phase et tout et du coup moi à ce moment-là je vais essayer d'intervenir je vais être en mode 'ah non gros cette phase elle pue sa mère' ou alors faire une topline comme ça ». Ainsi nombreux beatmakers sont aussi connu·e·s pour leur capacité de topliner, c'est le cas par exemple du Motif, qui a collaboré avec des rappeurs célèbres tels que Niska. Yusov a par exemple déjà produit des topelines pour des « gros noms », qu'il n'a pas voulu dévoiler, car sa participation est restée secrète : « J'ai écrit les topelines, ouais, pour deux, trois gros noms, ouais. [...] Pour t'expliquer la petite histoire sans citer de blaze. J'étais au studio à Paris, tu

vois ? 360, le studio de Maître Gims. Euh... Donc, y a plusieurs studios, tu vois, t'as le studio A, B.. et puis y avait un autre artiste dans... dans l'autre studio, il est venu écouter ce que ça faisait dans mon studio. Et il fait, 'franchement', j'étais en train de top liner, il a dit, 'oh, tu fais des putains de toplines et tout, viens'. Et du coup, bah, on a partagé le moment, j'ai topliné, j'ai écrit un peu ses paroles avec lui. [...] J'ai pas gratté de SACEM là-dessus, c'est dommage. Elise : Est-ce que tu regrettas ? Yusov : Ouais, en vrai. Bon, après, c'est la musique, pour moi, c'est du partage avant tout. Moi, tout ce qui est business de la musique, ça me dégoûte, en vrai moi, je vais pas te mentir. ». Si Yusov explique regretter ne pas avoir été inclus dans les crédits, c'est seulement pour une question monétaire, car participer à l'industrie de la musique ne l'intéresse pas, et il voit en la musique surtout le partage, donc n'est pas trop dérangé d'avoir contribué à la création de morceaux de ces artistes. Il a effectivement « écrit un peu ses textes », ce qui sous-entend qu'il ne s'agissait pas seulement d'une topline. Nous verrons plus tard quelles sont les limites acceptées au partage de l'activité scripturale.

Le featuring

Autre forme d'écriture partagée, le featuring, est donc une collaboration de deux – ou plus – artistes sur un morceau. Dans la logique des choses, il semblerait qu'au moins pour le choix de la prod et de la thématique, les participant·e·s doivent se mettre d'accord. Pour Raf, le featuring, souvent raccourci en « feat », correspond à « Un mec qui fait couplet-refrain, un couplet d'un autre mec, refrain du gars de base, et c'est ça, un feat. ».

Pour l'auditrice Jeanne, l'union de plusieurs personnes sur un projet commun ne peut être que bénéfique, car chaque personne y ajoute du sens : « [...] je trouve que pour n'importe quel projet de toute façon c'est important qu'il y ait plusieurs voix plusieurs idées dans la conceptualisation de quelque chose quoi. Etienne : Donc pour toi un texte qui est écrit à plusieurs il a pas moins de valeur? Jeanne : Non au contraire tu vois je trouve qu'il est même quand tu vois des featuring avec plusieurs personnes je trouve que du coup ça ça donne encore plus de sens parce qu'il y a il y a plusieurs têtes en même temps sur un truc tu vois donc je trouve ça enrichissant. ». K-Rip, qui préfère maintenant écrire seul, se souvient de l'énergie qui traversait son groupe lors de l'écriture ensemble : « Après, quand c'est pour un morceau à plusieurs ça peut être différent, on peut être chacun dans un coin du canap' à écrire un couplet mais c'est souvent des morceaux moins travaillés, t'sais t'écris des trucs vite fait, euh, voilà, j'les fais moins maintenant les collabs, mais à l'époque c'est vrai quand j'avais mon groupe on écrivait tous ensemble, y avait une espèce d'énergie du groupe. », rappelant la bulle de créativité collective. Dans ce type d'exercice, Yusov appuie sur l'importance encore une fois de la prod, mais aussi de l'égalité des partenaires sur la satisfaction du morceau : « tous les feats que j'ai fait, j'ai fait la prod à chaque fois. Donc déjà, au niveau travail, j'ai plus fait. Après, je sais que je suis quelqu'un qui aime bien, quand je fais un feat, avoir quand même la main sur le son, dans le sens que si j'aime pas sa partie ou si l'autre n'aime pas ma partie, on modifie jusqu'à ce que ça plaise aux deux. Pour moi, c'est un peu du 50-50 niveau écriture et prod. ». Sleyfa, lui explique ne faire quasiment aucun featuring : « Ça, c'est un truc, j'en ai fait. J'en ai fait peut-être un ou deux. Mais... C'est vrai que ce serait cool que j'en fasse plus. Après, le truc, c'est que moi, je vois surtout ce côté stratégie. Si je fais un feat, c'est pour que ça m'apporte quelque chose, tu vois, en termes de visibilité et de climat. Sinon, c'est pas... Sinon, ça m'intéresse pas trop, trop, tu vois. Ouais. Genre, je vais pas faire un feat avec toi parce que je t'aime bien, par exemple.[...] Faut que ce soit cohérent, bien sûr, avec ma musique, mais surtout que ça m'apporte quelque chose en visibilité. ». Pour lui, le featuring n'est pas seulement une collaboration avec un artiste que l'on apprécie, mais doit être réfléchi comme une stratégie qui apporte de la visibilité, à travers le public, les

auditeur·ice·s de l'autre. Une collaboration ne peut avoir de sens qu'avec une cohérence entre les deux artistes et leurs propos respectifs.

Les aides discrètes

Nous l'avons donc vu, les avis de l'entourage, des ami·e·s, de la famille ou du personnel de renfort (qui ne s'excluent pas) peuvent avoir une incidence sur la production d'un morceau ou d'un projet entier. Même dans la conception d'une direction artistique générale, d'autres acteur·ice·s que l'artiste principal peuvent intervenir, selon sa dépendance à elles·eux. Cela dit, cet entourage participant participe-t-il également directement à l'écriture ? Si oui, sous quelle forme, et dans quelles circonstances ? Nous avons observé et constaté, à travers nos entretiens et observations, que l'entourage participe bien plus fréquemment que nous le pensions à l'activité scripturale, censée être propre aux rappeur·se·s. Ici, nous les appellerons « aides discrètes », lorsqu'elles ne relèvent pas du ghostwriting, et n'analyserons pas encore leurs conséquences sur l'authentification, qui sera le fait de notre troisième et finale partie. Ces aides prennent souvent la forme d'avis, de propositions et de conseils. Nous verrons que ceux-ci sont valorisés par les artistes, mais rarement crédités, dans un monde du rap où le collectif va de soi. Comme nous venons de le voir, lors d'un processus créatif qui est le plus souvent collectif, les conseils et avis des proches et/ou participant·e·s aux morceaux sont monnaie courante et constituent, semble-t-il, une aide précieuse pour les rappeur·se·s mais aussi les beatmakers, ingénieurs sons et autres. L'entourage, via des avis et conseils plus ou moins avisés, nous le verrons, peuvent influencer l'écriture. Par exemple, le rappeur Sleyfa s'inspire du quotidien de ses proches, de ce qu'iels lui racontent, et note même des punchlines intéressantes quand il leur parle : « Ce qui m'inspire, c'est vraiment ma vie, ce que j'ai vécu, la vie de mes potes, ce que j'ai vu, les histoires qu'ils me racontent. Tu sais, ils ne se rendent pas compte des fois, mais ils me sortent des punchlines, des trucs fous. Et du coup, moi, je les prends en compte, je les note. ». Pour Joey, l'échange d'avis avec des personnes extérieures au morceau est une réelle « collaboration », et permet de prendre du recul, que l'on n'a pas forcément seul : « Donc du coup, quand t'es autant de temps sur un mix, tu peux avoir la tête dans le guidon pas mal, et plus vraiment te rendre compte, est-ce que ça sonne vraiment bien, ou est-ce que c'est juste moi qui n'entends même plus les fréquences tellement j'ai eu la tête dedans ? À ce moment-là, les avis extérieurs, c'est quand même vachement utile. ». Il conçoit cette aide comme essentielle, quand elle est argumentée, mais ne la crédite pas : « Des gens qu'on ne voit pas forcément dans les crédits, mais derrière m'aident pour les sons ? Bah mon entourage. Quand je fais faire écouter des sons, et que derrière je vais attendre un avis full honnête, parce que c'est vraiment ça que j'attends si je demande un avis. Qu'on ne me dise pas 'ouais c'est cool' juste pour me dire 'ouais c'est cool' sinon ça va me rendre complètement fou. J'attends vraiment un retour. Donc ouais à ce moment-là il y a une petite collaboration. ». Il attend donc un réel avis, argumenté et constructif de son entourage, qu'il va prendre en compte et considérer comme une collaboration. Cette collaboration, discrète donc, peut avoir un impact sur l'écriture est c'est particulièrement le cas lors de sessions d'écriture à plusieurs ou lors d'un enregistrement spontané sans écriture préexistante. C'est notamment le cas des groupes de rap, qui souvent écrivent ensemble, comme ce fut le cas de K-Rip, avant qu'il ne se détache et commence une activité en solo. Il explique que cette aide intervient lorsque l'un des membres bloque sur une phrase. Il nous raconte aussi que lui n'y a presque pas eu recours mais a lui souvent aidé ses partenaires dans l'écriture : « Grave, ben souvent il y avait des types qui galéraient un peu plus à écrire et tout donc je venais souvent en renfort, je donnais des idées machin, des fois ça m'est même arrivé d'écrire une partie de couplets parce que l'autre il bloquait vraiment, donc ouais dans le groupe on a pas mal fait ce genre de choses. Moi on m'a pas tellement aidé à écrire mes textes, c'est plus moi qui

aidais les autres en général, moi j'aime pas trop qu'on.. mais après les idées ouais des fois y en a un qui te débloque quoi. ‘- Ah mais...essaie ça. - Ah ouais !’ T'es sur un truc, parce que moi quand j'écris je rappe en direct pour être sûr que le flow va et tout, et t'sais tu tournes en boucle sur la même mesure et tout, tu fais écouter à ton pote et il dit ‘- Non mais ça marche pas, ça marche pas du tout - Ah ok’ Et du coup ça débloque. ». Effectivement il assume avoir écrit des parties entières de textes de ses amis, mais déclare lui-même ne pas aimer qu'on l'aide trop à écrire. Cela dit, il demande maintenant conseil à sa petite amie, ce qui l'aide à prendre du recul : « Donc ouais c'est important cette étape de faire valider la compréhension du texte, le sens. Des fois tu mets le doigt sur des trucs que t'avais pas vus. ». Guigz lui, envisage ces aides et propositions discrètes de manière nuancée, et fait valoir l'importance de ne pas froisser l'artiste, et de rester dans une coopération constructive, sans enlever au rappeur son activité cardinale : « Oui, voilà par exemple machin il va dire ‘ah tiens j'ai trouvé une rime’, donc il va te faire sa rime et tu vas lui dire ‘ouais c'est cool’ ou tu vas lui suggérer autre chose. C'est très perso l'écriture donc euh c'est.. si tu veux tu peux pas dire amen à tout, tu peux pas dire ‘ah ouais c'est bien’ à chaque fois alors que c'est nul, mais euh faut doser comment tu vas réorienter la personne sur son idée. ». Ici l'aide se fait donc sur « une rime ». TH lui, explique aussi que même s'il n'est pas rappeur, il lui arrive de conseiller son ami Kiba, qui peut ne pas prendre en compte ses propositions : « parce qu'en vrai tout avis est bon à prendre en vrai genre même si moi je suis pas rappeur genre si j'entends une phase de flow de Kiba qui me plaît pas des masses et que je suis en mode ‘putain j'ai une idée’ tu vois je vais la proposer genre, ce qui veut pas dire que ce sera adopté ou bien forcément tu vois. ». Joey, qui était en séminaire avec son groupe deux semaines avant notre entretien, nous livre un exemple récent d'une aide dont il a pu bénéficier lors de l'écriture spontanée et enregistrée d'un morceau. Pour ce faire il en précise d'abord les conditions, qui confirment les liens d'amitié entre les participant·e·s : « un exemple récent, j'étais il y a deux semaines, j'étais dans les Vosges avec mon groupe, on a loué un chalet comme ça pour la semaine, on s'est dit vas-y, séminaire, entre potes on fait du son, plus du son, pendant six jours on fait que ça, et du coup on est à le setup, il est à l'étage, au milieu d'une pièce assez grande et centrale, avec des canapés et tout ça, il y a tout le monde qui est posé à côté, il y a un moment je suis derrière le micro, je ne trouve pas de rime avec ça, je suis là, je galère à fond, j'ai envie de dire ça, alors j'explique ma problématique au mec qui est à côté de moi, qui est en train de m'enregistrer, je galère à mort là, et du coup on est là, alors du coup il fait attends je vais réfléchir avec, il réfléchit, il propose un truc, je dis un truc, il fait ah non, et puis derrière comme ça on va réfléchir, et au bout d'un moment il a trouvé une idée, et c'était juste parfait, exactement ce qu'il fallait, parfait, c'est exactement ça. Mais c'est genre sur 2-3 mots à chaque fois, c'est jamais sur un texte entier, donc bien sûr on s'entraide toujours un petit peu quand on écrit des sons comme ça, et quand on pose, c'est super. » Il précise donc que ce type d'aide arrive « toujours », et qu'elle est naturelle dans une cohésion de groupe mais insiste sur son caractère minime: « 2-3 mots », « une rime », « jamais sur un texte entier ». Nous lui avons demandé si cette aide est créditede, ce à quoi il nous a répondu : « Non, en plus surtout que là c'était des sons qu'on fait au nom du groupe, donc déjà quelque part il est crédité de toute manière, c'est ça. ». Kévin lui, explique que Joey l'a déjà aidé sur ses textes, naturellement aussi puisque c'est en quelque sorte lui qui l'a mis au rap : « [...] je vais chez lui, on avait écouté une prod et il m'avait dit ok Kev' vas-y on va poser dessus et tout. Parce qu'en fait c'était un peu la période où je voulais m'entraîner aussi justement. Et en fait le tour de passe-passe, en gros il m'a quand même pas mal aidé pour le texte, parce qu'en plus c'est son son. Et moi c'était vraiment à mon début, il y avait même pas un mois et tout dedans. Et du coup il me dit bon je vais t'aider parce que vous voyez que je galérais à la mort. Et surtout que c'est quelqu'un qui est très technique dans ses textes. Et du coup il m'a pas mal aidé. ». Ici aussi, l'aide est restée invisible, et faite dans un contexte collectif puisqu'il

s'agissait d'un morceau à deux. Yusov nous dit que quand ces aides sont invisibilisées, il s'agit souvent de « la famille, les amis proches ». Ryan, dont nous avons vu à l'instant qu'il n'hésite pas à intervenir confirme son implication dans les projets auxquels il participe, sur toutes les étapes, surtout lorsque ce sont ses ami·e·s, mais rejoint la précaution de Guizg quant à l'indépendance et la direction artistique du/ de la rappeur·se : « Ryan : Je m'occupe pas des habits c'est tout, mais je le canalise sur le reste des idées. En tant qu'artiste visuel et ami.

Étienne : Tu vas en studio avec lui des fois ?

Ryan : Oui bien sûr.

Étienne : Tu interviens ?

Ryan : Ouais bah là par exemple sur son prochain projet j'suis intervenu sur tous les sons, écriture, flow, placement ...

Étienne : Tu te permets quoi ?

Ryan : J'me permets pas tout, enfin si mais dans la limite.

Étienne : Ouais en gros tout dans votre mouvance ?

Ryan : Ouais c'est exactement ça, y'a des choses où moi j'me dis on respecte sa vision il le faut, j'veux cadre dans sa vision, 'c'est trop hors sujet ce truc-là'

Étienne : Il est pas d'accord avec toi des fois ?

Ryan : Des fois on se prend la tête pour ça, il ne se laisse pas faire mais on se sait, on provoque le débat. C'est pour mettre en avant une discussion, dans la communication. ».

Il met en avant l'échange artistique, dans le respect de la vision de l'artiste, il souhaite provoquer le débat. Lors de nos observations, nous avons pu observer plusieurs fois l'un·e des participant·e·s observateur·ice·s ou personnel de renfort donner des conseils, des avis sur le placement des mots, sur des rimes ou sur le flow, propre aux rappeurs. Ces aides ponctuelles ne sont donc pas rares ni taboues, les personnes enquêté·e·s n'ont jamais eu de mal à en parler et n'ont pas essayé de cacher cet aspect de la collaboration. Mais alors, comment se nuancent ces formes d'aides par rapport au ghostwriting, supposé être tabou dans le rap ? C'est ce que nous allons voir dans notre prochaine partie, qui se concentrera d'abord sur les formes et définitions d'authenticité formulées par nos enquêté·e·s, et qui analysera ensuite la place des activités scripturales partagées ou déléguées que nous avons citées ici dans les processus d'authentification, afin de savoir quelles en sont les limites, qu'est ce qui est communément accepté et qu'est-ce qui ne l'est pas ?

3. L'authenticité par l'écrit, une convention négociée

Afin de répondre à notre problématique, nous nous sommes donc intéressé·e·s à l'authenticité, telle qu'elle a été définie par nos enquêté·e·s. Pour cela, nous avons d'abord interrogé nos enquêté·e·s sur les valeurs du rap en général (avec la question : *Pour toi, y a-t-il des valeurs à respecter dans le rap ?*). Parmi nos enquêté·e·s, plusieurs sont ceux qui ont de suite mentionné l'authenticité, ce qui a confirmé pour nous l'importance de l'authenticité dans le rap. Ensuite, nous avons questionné l'authenticité, et demandé aux personnes interrogées de nous en donner leur compréhension. Ici, nous avons retrouvé certaines des définitions ou conceptions vues dans notre état de l'art. Suite à nos entretiens, nous avons réparti ces différentes conceptions en plusieurs catégories. Si la définition de l'authenticité n'est pas unanime, nous notons que pour tou·te·s, elle est une importante caractéristique du rap. Nous rappelons ici la notion de kit d'outils culturel de Swindler, qui mène chacun·e à utiliser ses propres outils pour définir l'authenticité.

3.1 Définitions plurielles de l'authenticité

3.1.1 Sincérité et honnêteté, parler de soi et de son vécu

Dans l'un de nos premiers entretiens, Ryan nous a expliqué que ce qu'il aimait dans le rap étaient notamment les valeurs de celui-ci. Nous avons alors émis l'hypothèse que l'une de ces valeurs, traduite en convention chez Becker, était l'authenticité. Afin de la vérifier, nous avons demandé à nos enquêté·e·s quelles sont les valeurs du rap, d'après eux/elles. Chez Adorno, « "Authentique" veut dire : il appartient au cœur de l'affaire que l'homme tout entier parle »¹⁵⁶. Sami Zegnani, se penchant sur l'écriture à travers des ateliers, explique l'importance de l'authenticité et son lien avec l'écrit : « La grande majorité des rappeurs se réclamant de la culture hip-hop affirme son appartenance aux 'quartiers' et met en avant l'authenticité de ses textes. L'authenticité consiste à dire, dans ses lyrics, ce que l'on vit sans rien inventer. Ainsi, dans les chansons, les blâmes sont nombreux contre les rappeurs qui s'inventent une vie de 'lascar' pour les besoins de la production. »¹⁵⁷. Cela questionne donc l'écriture, et la véracité des propos énoncés par les rappeur·se·s. K-Rip par exemple, appuie ce propos de Zegnani par ses propres goûts et dégoûts : « Ben pour moi, déjà le rappeur il doit raconter des choses qu'il vit. J'ai du mal avec les gens qui s'inventent des vies, alors voilà, chacun fait ce qu'il veut, mais les gens qui s'inventent une vie de gangster, moi ça me parle pas du tout quoi. Pour moi tu dois t'exprimer, en fait, ça je dirais que c'est le numéro un. ». Il continue : « Mais les gens qui s'inventent une vie, qui te font croire un truc, qui parlent de problèmes qu'ils n'ont pas, qui parlent de choses qu'ils ont pas faites, bah ça me parle pas en fait », il explique plus tard qu'il veut « connaître la personne, ce qu'elle ressent, ce qu'elle a à dire ». On retrouve ici l'idée de « parler de soi » de Garance Bressaud, « quel que soit le vécu »¹⁵⁸ qu'il corresponde ou non au cadrage médiatique du rap, ainsi que les résultats de l'enquête d'Erian J. Aquil, selon lesquels l'authenticité serait en partie accordée en fonction des expériences vécues¹⁵⁹. Nombreux·se·s sont les personnes qui, interrogées dans le cadre de notre enquête, ont appuyé ce propos et ont critiqué le mensonge, ainsi que l'exagération de certains pans de vie, comme la criminalité particulièrement. Héritage du gangsta rap, les références au crime, à la violence ou encore à la drogue continuent d'être présente dans les morceaux de rap, mais nous verrons que son utilisation abusive peut lasser les auditeur·ices et les interroger sur la véracité du propos. En effet, plusieurs affirment ne plus écouter certains artistes, parce qu'ils ne leur correspondent plus, car « trop street ». C'est le cas de Yusov, qui après avoir pris « une claque » avec des rappeurs tels que Kaaris dans sa trajectoire de découverte du rap, déclare aujourd'hui ne plus écouter ce genre de morceaux : « La rue, tout ça, je ne peux plus, je trouve que c'est dépassé. Et ce n'est plus le genre de message que les gens vont... T'sais glorifier la rue, la vente des drogues, tout ça. Je pense que ce n'est plus comme avant. Ça ne marche plus autant, déjà. Je trouve que les messages, c'est plus les bons, en vrai. Ça ne sert plus à rien, je trouve, de glorifier la rue. ». Il lie ce propos à l'authenticité, et explique qu'il ne s'agit pas seulement de parler de soi, mais d'être soi-même, ce qu'il répète plusieurs fois : « Tu dois avoir une authenticité. Pour moi, tu ne dois pas t'inventer... Tu ne dois pas mentir, déjà. Tu ne dois pas t'inventer de vie, je pense. Après, moi, c'est mes valeurs, selon moi. Ce ne sont pas vraiment des valeurs universelles. Je pense que tu ne dois pas mentir. Toujours rester simple. Ne pas être hautain, je pense. Tu ne vas pas péter plus haut que ce que tu as le droit de péter. Tu dois vraiment rester... Je pense euh c'est toi-même. Tu dois rester toi-même. Dans peu importe quelles circonstances, tu dois toujours être toi-même. ». Pour lui, l'authenticité dépend également de la sincérité de la

¹⁵⁶ ADORNO, Theodor W. (1989), *Le jargon de l'authenticité. De l'idéologie allemande*, Paris, Payot, 1989, p. 45.

¹⁵⁷ ZEGNANI, Sami (2004), p. 78.

¹⁵⁸ BRESSAUD, Garance (2022), p. 129.

¹⁵⁹ AQUIL, Erian J. (2018), p. 11.

démarche qui se répercute sur le ressenti des auditeur·ice·s : « Je pars du principe que si ta démarche, elle est sincère, ton son, il est sincère. Si c'est authentique et que les gens vont le ressentir, ça ne peut que aller. ». Pour l'auditeur Arthur non plus, le mensonge n'a pas sa place dans le rap. Traduit en « fake », le faux n'appartient pas à la culture rap, mais il précise aussi aimer parfois des morceaux qui glorifient la rue, « si c'est bien amené », déplaçant l'authentification sur la qualité du morceau en général : « Tant que c'est humain, que ça reste humain, que ça part pas dans des trucs de fake, machin, les mecs, ils *fakent* leur vie aussi [...] Quand c'est bien amené, il y a des mecs, ils peuvent me raconter qu'ils ont vendu des millions de drogue ». Effectivement, nous avons vu précédemment que le morceau de rap étant un produit complexe entre musique et texte et Joey, Jeanne ou Arthur, disent pouvoir passer outre des paroles qui ne leur plaisent pas ou semblent moins authentiques. Guigz se sent lassé d'un rap qu'il considère « sans message » et moins authentique : « Ça il y a pas de souci après c'est le message et le texte, je dirais que si tu rapses avec un message, du sens, là pour le coup tu m'intéresses, si tu rapses pour raconter la vie que t'as pas, parler de bon voilà, drogues, putes, la rue, ça m'intéresse pas trop c'est pas mon milieu ». Guigz explique que ce rap ne l'intéresse pas car c'est un mode de vie qu'il n'a pas. Nous verrons dans une partie suivante que cela est aussi dû à une authenticité d'identification, qui veut que pour authentifier l'auditeur·ice doit s'identifier au paroles. Questionné sur les valeurs du rap, Joey répond sans hésiter : « Franchement, je dirais l'authenticité, dans le sens où on attend quand même une certaine honnêteté du rappeur. L'artiste, peu importe celui que j'écoute, en vrai, si maintenant je sens qu'il est en train de me *bullshit* à mort et qu'il ne me raconte que de la merde, je suis là, bon... Ça s'entend, on sait que c'est de la merde ce que tu racontes. Surtout que moi, quand j'écris, je me positionne justement comme ça. Si maintenant je commence à partir en couille et à dire des trucs qui ne me représentent pas assez, ça va m'énerver et je vais juste réécrire ce que j'ai fait. Parce que c'est ce que j'attends quand j'écoute un artiste. ». Pour lui la valeur première du rap est l'authenticité, qui est selon lui synonyme d'honnêteté, ce qui influence son écoute et qu'il essaie également de mettre en pratique dans ses propres morceaux. Pour Joey, parler de soi est intrinsèque au rap : « Pour moi si tu parles pas de toi, par toi, ça sert à rien dans le rap ». Pour lui, « C'est ça, le rap, ça doit venir de soi. ». Dans l'écriture de Joey, cela passe souvent par des images, qui ne sont pas forcément réelles mais traduisent un état d'âme, un ressenti qui lui est authentique et réel : « Quelque part, ce n'est pas quelque chose de réel que j'ai vraiment vu, mais ça représente exactement la façon dont je me sens. Je la vois comme ça aussi, l'authenticité, quelque part. ». Pour TH aussi, l'honnêteté, ici synonyme de sincérité, prime : « Enfin, si, il y a un truc qui est là, c'est qu'il faut être honnête avec toi-même. Genre, quand t'es artiste, tu fais ta musique pour toi et parce que t'as envie de raconter un truc que toi, t'as vécu ou que tu veux raconter un truc à travers un prisme, mais fais-le avec sincérité et fais-le à fond, tu vois ». Il s'agit donc de raconter son propre vécu, qui peut être imagé mais le ou la rappeuse doit être honnête et sincère, s'exprimer. C'est confirmé par Paul, qui n'ouvre pas son propre rap à des récits typiques du gangsta rap, car cela ne coïncide pas avec son vécu : « c'est plus une question de référence, je me vois pas rapper la cité, le trafic et les conflits avec la police, parce que c'est pas ma vie ». Il lie cette réalité à l'authenticité : « Je me pose la question de mon authenticité sur la manière dont je fais du rap, n'importe qui peut rapper mais personne ne peut prendre un rôle qui n'est pas le sien dans la vraie vie, une classique dans le rap, ceux qui s'inventent une vie de rue, de bicrave. ». Sleyfa a la même vision de l'authenticité et adapte son rap en fonction de son propre vécu : « Être original et être soi-même, surtout. Moi, par exemple, je ne vais pas te parler de la vente de drogue en détail. Je ne vais pas te parler de 'il faut niquer la police', de ci, de ça. Je vais te parler de choses que je connais. Et il y a beaucoup d'artistes qui racontent des trucs dans leurs textes mais ce n'est pas eux et ça se ressent. Donc, c'est pour ça que quand tu n'es pas authentique, ça va se cramer. ». Sami Zegnani, lors de ses

observations en ateliers d’écriture, note que « les rappeurs conseillent aux jeunes de ne rien écrire qu’ils ne pourraient expliquer aux auditeurs. »¹⁶⁰. Ici encore il y a une opposition à la violence exagérée, confirmée et considérée comme non crédible, comme nous l’avons vue avec Erian Aquil¹⁶¹. Pour Raf aussi, la valeur première est l’honnêteté, mais il ouvre celle-ci à des interprétations moins sévères, et retient tout comme Joey l’idée des images métaphoriques qui alimentent l’écriture, sans mettre en péril l’honnêteté, s’appuyant sur l’exemple du rappeur Ziak, qu’il considère être un personnage qui utilise tout de même son vécu dans ses textes : « L’honnêteté, moi je pense que la valeur du rap première c'est l'honnêteté de penser tu vois il y a des trucs c'est des images tu vois quand je dis que j'ai un ‘Glock dans mon tiroir’ j'ai peut-être un Glock dans mon tiroir, mais en vrai j'ai pas de Glock dans mon tiroir. C'est l'idée du Glock dans le tiroir tu vois, c'est pas des trucs... C'est la pensée tu vois faut que la pensée soit solennelle tu peux pas mentir sur des choses que tu penses vraiment tu peux mentir sur ta vie pour moi c'est pas un drame, tu vois Ziak je trouve ça pas grave si c'est un personnage Ziak ça me dérange pas que ça soit déconnant mais tu vois quand il parle de son daron il est honnête tu vois ses pensées c'est ses vraies pensées et ça c'est le plus important je trouve dans le rap pour moi c'est la vraie valeur tu peux *flex* mais quand tu racontes des trucs perso il faut que ce soit il faut que ce soit plus sincère. ». Le caractère fictif d’un personnage n’est pas problématique s’il renvoie à des pensées imagées mais réelles. L’image d’un « glock dans le tiroir » n’est pas réelle, mais représente quelque chose. Le *flex*, caractérisé par la démonstration ostentatoire de richesse et d’un haut niveau de vie, n’est pas rédhibitoire mais doit être cohérent, et les choses plus intimes doivent être sincères. TH, lui, insiste ici sur la fiction, le storytelling, qui doit être visible : « Il ne faut pas s’inventer une vie si tu n'es pas dans la fiction et que tu n'es pas dans le storytelling. C'est juste ça. Mais en vrai, et encore, c'est vraiment rare, je n'en ai pas croisé. ». Pour tou·te·s nos enquêté·e·s, donc, le rap doit venir de soi et parler de soi, à l’exception de l’imagination d’un personnage comme a pu le faire le rappeur SCH, qui a beaucoup été cité à cet endroit des entretiens, ‘on ne peut s’inventer une vie’ qui ne serait pas la sienne, sauf si c'est assumé dans le cadre d’un personnage. C'est ce que pense Sleyfa lui aussi : « [...] SCH, c'est très poussé. Il s'est assumé jusqu'au bout. Chaque titre qui va sortir, chaque visuel qui va sortir, c'est une histoire. Donc, ça, moi, ça ne me dérange pas. Par contre, un mec qui va te parler d'armes dans tous ses morceaux, alors que tu sais que c'est un tout gentil le mec. Ça, ça va me déranger. ». La différence se trouve donc dans la posture. Si la posture est celle d’un personnage assumé, les histoires fictives peuvent être acceptées. C'est ce qu’expliquait Garance Bressaud en parlant d’effets esthétiques, au profit desquels « L’expression d’un soi authentique peut également être écartée [...] cela peut passer par exemple par l’incarnation d’un personnage de fiction ou par un dédoublement de l’interprétation vocale. »¹⁶². Pour le rappeur-producteur Narf aussi, « parler de soi » peut se faire avec un certain décalage. Il donne l’exemple d’un morceau « d’amour », dans lequel il ne raconte pas forcément son présent, mais construit une histoire autour d’un « souvenir passé », qu’il prend comme « base » à partir de laquelle il crée son récit.

Nous voyons donc que l’authenticité, selon les membres du monde du rap, peut être accordée selon le degré de sincérité des artistes. Tout comme nous, Garance Bressaud pense que cette convention de sincérité est spécifique au sein du rap, et plus particulièrement du rap amateur¹⁶³. Nous verrons en effet plus tard que l’authentification peut aussi se construire en défiance d’un monde du rap industrialisé et « mainstream ». Aussi, si la sincérité des artistes

¹⁶⁰ ZEGNANI, Sami (2004), p. 75.

¹⁶¹ AQUIL, Erian J. (2018), p. 16.

¹⁶² BRESSAUD, Garance (2022), p. 133.

¹⁶³ Ibid, p. 134.

est accordée, il s'agit aussi de noter que l'on ne peut évidemment pas toujours connaître la réalité des artistes, leur vécu ou encore la motivation de leur démarche artistique. Si la sincérité est accordée, elle est souvent liée à l'identification du public vis-à-vis du vécu raconté par les artistes dans leurs textes. C'est le cas du rappeur K-Rip, qui explique avoir arrêté de parler de certains sujets qui ne le concernaient pas suite à des conseils et une prise de conscience amenée par des avis positifs et l'identification d'auditeur·ice·s à ses propos plus personnels : « Et en fait un jour quelqu'un m'a dit : ‘mais euh c'est bien ce que tu dis, mais toi tu le vis pas tout ça, tu parles de choses que tu ne maîtrises pas que tu ne vis pas’, et je me suis dit ‘mais c'est vrai !’. C'est vrai, et en fait là où j'avais mes meilleurs retours c'est là où je parlais de ma vie perso, tu vois, de mon vécu, et là, les gens me disaient ‘Ah mais tu parles de ma vie?’ Non ! Mais tu vois, c'est là-dedans finalement que je considère qu'il faut aller, chacun doit parler de sujets qui lui tiennent à cœur et de choses qu'il vit en fait au quotidien je pense. ». Parler de soi permet l'identification du public. Il explique que quelqu'un qui parle de son vécu pourra plus facilement toucher les émotions des auditeur·ice·s : « Par contre, quelqu'un qui ose être sincère honnête, parler de trucs qui le mettent pas en valeur forcément, des trucs durs, mais une sincérité tu vois là tu dis ‘oh putain wow ça me touche’...Et souvent ça fait écho à des trucs que t'as vécu toi... ». Nous voyons ici que la vulnérabilité touche ses auditeur·ice·s, et qu'elle reflète le vécu de certain·e·s d'entre eux/elles, ce que confirme Erian Aquil, qui explique que les « fans » vont avoir tendance à apprécier un·e artiste qui parle d'expériences difficiles et dont il n'est pas simple de parler¹⁶⁴. C'est confirmé par Amin Allam, à travers l'exemple de l'authentification du rappeur Drake notamment par la thématique proéminente chez lui des relations affectives¹⁶⁵. Nous verrons dans la prochaine partie que l'identification aux artistes et leurs textes est une autre forme d'authenticité, liée intimement à celle que nous venons de constater.

3.1.2 Identification du public : une musique qui me parle

Lors de nos entretiens, et de nos questionnements autour de l'authenticité, une seconde catégorie est apparue : Celle de l'identification, à laquelle Bressaud fait référence en parlant d'un « récit individuel de l'expérience commune »¹⁶⁶, et Moore en parlant d'identité à la deuxième personne. Lorsque nous avons demandé à nos enquêté·e·s ce qu'iels aimaient dans le rap, iels nous ont souvent parlé des textes ou de la prod, ou des deux, mais iels ont aussi plusieurs fois utilisé la phrase « ça me parle », ou « se retrouver », expliquant qu'il s'agit d'une musique proche d'eux/elles, qui reflète leur vécu personnel, dans laquelle iels se reconnaissent et se sentent compris·e·s. Pour Raf, qui explique avoir été d'abord attiré par les paroles, ce n'est pas dû à leur technicité, qu'il n'a su réellement apprécier que plus tard, mais c'est surtout dû au fait que celles-ci lui parlaient : « moi, c'était vraiment que les paroles, en vrai. Même, je ne savais pas c'était quoi le flow, je ne comprenais pas c'était quoi les placements et tout. Moi, c'était que les paroles qui me parlaient. ». Il prend l'exemple d'Orelsan et du groupe Columbine, qui « dépeint plus la morosité de la campagne où on se fait chier », qu'il connaît, contrairement aux « raps de cités, entre guillemets, de Paname ou de Marseille ou de Lyon, tu vois, des grosses cités. ». Pour Paul, l'authenticité s'accorde par une cohésion entre le vécu de l'artiste et celui de l'auditeur·ice, qui permet une identification et résulte en émotion : « L'authenticité je dirai que ce sont des sons...le rap qui touche un public qui ressemble à son auteur, qui garde une substance à la fois dans les auditeurs à qui il se destine que dans celui qui la produit. ». Si la musique doit toucher son public, et qu'il y

¹⁶⁴ AQUIL, Erian J. (2018), p. 16.

¹⁶⁵ ALLAM, Amin (2021), p. 53.

¹⁶⁶ BRESSAUD, Garance (2022), p. 137.

ait un véritable échange, elle doit donc toucher l'artiste lui/elle-même, ce que confirme Narf : « Il faut que ça parle à soi-même et il faut que ça parle aux gens. ». Pour parler aux gens, le style d'écriture est lui aussi déterminant, et plusieurs enquêté·e·s ont insisté sur la ressemblance de leur façon de parler et celle des artistes écouté·e·s, comme Guizz : « J'pense la puissance du chanteur de l'artiste, la prestance sur un morceau, comment il arrive à jouer avec les mots j'sais pas j'ai l'impression que son discours sa façon de parler elle était un petit peu euh dans la même sauce, dans les mêmes manières de s'exprimer que nous, forcément ça me faisait un rapprochement. ». Nombre de nos enquêté·e·s voient en le rap une musique libératrice, que ce soit dans l'écriture ou dans l'écoute. En effet dans des moments difficiles, certain·e·s d'entre eux/elles ont découvert le rap comme exutoire, parce qu'il racontait des choses qui s'apparentait à leur douleur, ou à leur désir de révolte adolescent. C'est le cas de K-Rip par exemple : « [...] c'étaient vraiment les textes avant toute chose, parce que ça me parlait quoi, ça faisait écho a des choses qu'on vit, ou voilà, il y avait aussi une forme de, quand t'es ado, t'as envie de te rebeller contre tout le monde, le rap ça aide un peu à ça. ». Mais surtout, il découvre le rap avec, entre autres, un morceau qui évoque pour lui le divorce de ses parents et une période d'adolescence difficile : « j'avais 12-13 ans j'étais un peu paumé dans ma vie on va dire, j'avais mes parents qui étaient en train de divorcer donc c'était un peu compliqué. Et j'écoutais la radio tu vois et y a ce morceau qui passe, qui parle justement de séparation et tout et là je me prends une claque. C'était exactement ce que j'étais en train de vivre donc ça m'a vachement parlé, c'était un moment où j'avais besoin aussi de... Je n'avais personne qui m'entendait, et j'avais besoin de me sentir compris je pense, et en fait le rap ça m'a vraiment permis d'avoir une voix un peu différente de juste les parents, l'entourage, et comprendre des trucs, prendre en maturité etc. ». Ce morceau de rap, par sa similitude avec le ressenti de K-Rip, lui a donc permis de se sentir moins seul et se sentir compris, mais aussi d'évoluer et « d'avoir une voix un peu différente » de son entourage. Pour XVA, aussi, l'apparente connexion entre le ressenti propre et les textes de l'artistes se révèle être un marqueur fort de son attachement au rap : « Ce qui me plaît dans le rap, c'est que... Le top 1 des trucs qui me plaisent dans le rap, c'est que des fois je peux entendre des paroles de certains rappeurs et me dire ça peut me faire sortir de mon corps. C'est tellement bien dit, c'est tellement beau, c'est tellement ce que je ressens actuellement. ». Il explique lui aussi avoir été aidé par le rap, lors d'une dépression étant adolescent : « Eh bien tu écoutes ce truc, tu te dis ouais 'mais en fait les gens sont déjà passés par là, peut-être que je peux changer quelque chose pour essayer de vivre mieux'. En résumé, il y a des choses dans le rap qui peuvent changer ta vie. ». C'est quasiment le même propos que Kévin, qui considère lui aussi que cette identification aux paroles peut provoquer une libération ainsi qu'une motivation, en expliquant que s'il n'écoute plus beaucoup les rappeur·se·s qu'il écoutait au départ de son écoute, il lui arrive toujours d'écouter le rappeur Guizmo, dont il considère qu'il l'a sauvé : « C'est un artiste que j'écoutais beaucoup quand j'étais jeune, j'étais pas bien quand j'étais jeune. Et c'était un peu le truc qui m'a sauvé. Et du coup encore aujourd'hui je peux l'écouter, mais moins qu'avant. Mais je l'écoute encore. [...] la musique c'est quelque chose où on peut se retrouver dedans en fait. Par rapport aux paroles. Et... En fait je trouve que la musique c'est libérateur aussi. Il y a des périodes où on est pas trop bien dans notre vie et du coup écouter de la musique ça peut donner un coup de fouet un peu. ». Tous les enquêté·e·s cité·e·s dans cette partie partagent l'idée d'une musique qui leur « parle ». Pour K-Rip, l'authenticité peut se trouver dans des sujets simples mais « vrais » comme l'enfance, qui lui rappellent peut-être la sienne. DJ Scribe lui, explique que bien qu'il ne s'identifiât pas forcément au rap qu'il entendait au début, il ressentait, tout comme K-Rip, que cette musique pouvait dépasser le divertissement et changer les choses, par la parole, ce qui le différencierait des autres genres : « [...] je vais revenir aux quartiers, aux galères, mais pas forcément, moi je suis un gosse du centre-ville, j'ai pas galéré, j'ai manqué de rien pour grandir, mais quand j'suis

tombé dans le rap, j'ai entendu la révolte des mecs ! Le style ! Et ça fait BAM : 'il m'a parlé', c'est entré la [montre ses oreilles], ça reste. La radio les autres musiques, ça entre pour ressortir. Ça te met un smile, ok, mais on va pas faire une thèse sur les textes d'Adèle ou de Céline Dion, avec tout mon respect. C'est du divertissement. Le rap, il va plus profond sous la peau que le divertissement. Voilà c'est un allumeur de conscience, après je conçois que les gens écoutent aussi du rap 'pas conscient' ». Il différencie le rap et la pop, qui n'est pour lui que divertissement, opposée au rap, qui irait jusqu'à éveiller les consciences. L'authentification se fait donc par l'identification au morceau, à leurs artistes, quand ceux-ci évoquent un vécu, des histoires, des situations familiaires à l'auditeur·ice, mais aussi dans un style d'énonciation et d'écriture qui peut s'apparenter à celui de son public. Considérant cela, il semble logique que le public n'authentifie pas toujours les mêmes artistes. Le rap comme écoute ou comme pratique peut être un exutoire, libérateur, voir même sauver une vie, grâce à l'identification, qui rassure, et qui apporte un sentiment de similarité et de collectif, empêchant alors l'auditeur·ice de se sentir seul·e dans ses problèmes, ses « galères ».

3.1.3 Respect des codes historiques du rap et exigence d'originalité

L'avis de DJ Scribe quant à la révolte dans le rap est certainement dû à son ancienneté dans le monde du rap. Effectivement, DJ Scribe nous a raconté avoir rencontré durant sa jeunesse des grands noms de l'histoire du hip-hop américain et français, tels que DJ Premier ou encore DJ Dee Nasty, qui le prit sous son aile et lui appris les techniques de *deejaying*. Nous avons constaté chez nos enquêté·e·s un lien fait entre l'authenticité et les valeurs historiques du rap et mais aussi du hip-hop, rejoignant ainsi l'idée d'une authenticité historique comme vu par Amin Allam (et d'autres). Cette authenticité serait donc accordée à des artistes qui respectent voire représentent les codes historiques du rap, mais incluent une originalité nouvelle. Il faut s'inspirer, connaître l'histoire du rap et ses codes, sans pour autant faire la même chose que d'autres. Nous verrons plus tard que cette originalité est souvent vue en opposition au « mainstream ». Les codes historiques dont il s'agit varient en fonction de la personne qui en parle. Effectivement, les recherches universitaires, telles que *l'Histoire du rap en France* de Karim Hammou ou *Black Noise* de Tricia Rose nous montrent bien que l'histoire du rap a été bercée par des changements de paradigmes, comme nous l'avons vu dans notre court résumé de l'histoire du rap. Pour DJ Scribe, qui a donc côtoyé certains des DJ cités dans ce cadre, les valeurs dites *old school* sont toujours d'actualité et associées à la légitimité : « [...] le truc de l'époque oui c'est la non-violence, s'amuser ensemble, transformer le négatif en positif, euh bon, tout ça c'est pas Mary Poppins ou baguette magique, il faut faire ça par le taff. Il faut être légitime ». K-Rip rejoint son ami et collaborateur sur ces valeurs : « le respect, le partage, l'entraide, le dépassement de soi ». C'est également le cas du beatmaker TH, pour qui « le respect » reste primordial, « Même si c'est une compétition, parce que les rappeurs sont des compétiteurs et qu'ils sont là pour prouver que c'est les meilleurs, tu vois. Respect genre. Il y a des barrières à ne pas dépasser genre ». Il souligne que ces valeurs du rap sont censées aller de soi : « C'est des valeurs qu'on partage. Cette communauté rap, normalement, on n'a pas besoin de les citer, ça reste assez logique ». Narf, comme DJ Scribe, voit l'importance du travail traduit par « démerde », mais aussi de transmission, qui appuie l'importance de la communauté [public] : « Il y a la transmission. C'est une valeur que j'apprends de plus en plus à être dedans. Le but, c'est de laisser pour les... Pour moi, sinon, c'est aussi un peu la démerde. Le rap, c'est la démerde. ». Pour Sleyfa, une valeur qui reste est de « défendre les minorités », et pour Kévin, qui résume et rend le rap partisan : « la musique c'est de gauche », et doit inculquer le « respect ». Pour Ryan, « on ne peut pas oublier d'où vient le rap, je crois en une jeunesse qui se bat contre l'extrême droite ». C'est aussi le propos de TH qui trouve que « même si t'es pas un rappeur conscient », le rap est

« antisystème » et « contestataire », et explique que « les racistes qui font du rap » n'ont « rien à faire là ». Ils y associent donc une politisation, et ils sont rejoints en cela par Jeanne, qui associe elle aussi le rap à des valeurs politiques : « Je suis quand même vachement attachée à la *commu* et aux valeurs que ça dégage, [...] valeurs politiques, un peu dans l'histoire du rap, on va dire, déjà. Et du fait qu'il y ait quand même pas mal de... Même s'il y en a moins, il y a quand même pas mal de rappeurs engagés ». C'est ce que nous confirme également Yusov : « le prime de la musique, c'était genre vers 2016 où les gens passaient vraiment des messages et la musique, c'était vraiment engagé. Maintenant, c'est plus trop engagé, on va pas se mentir. ». DJ Scribe, dont les connexions avec les rappeur·se·s mulhousien·ne·s actuel·le·s se sont faites sur la base de « codes » communs, car ils respectent les valeurs « de base », qui se traduisent entre autres par une motivation par la passion et non financière, ainsi qu'un désir de révolte, intrinsèque au rap, d'après lui : « Mais eux aujourd'hui ils me parlent, parce qu'ils ont les codes. Enfin 'ils ont les codes', voilà ils sont pas là pour le business, ils le font pour les mêmes raisons que moi, ils le font de la même façon que je l'ai faite, ça me parle. Il y a plus de barrière générationnelle, c'est.. on est dans le truc [...] J'dis pas qu'il faut une carte de bon citoyen pour faire du hip-hop mais quand même, elle est où ta révolte ? C'est pas seulement ça, mais c'est une musique qui amplifie la voix de ceux qu'on entend pas. Y a ça de base, c'est ça le rap ! ». Pour Arthur aussi, l'authenticité s'accorde « si t'as les codes en fait ». Pour K-Rip, qui rejoint son ami et collaborateur DJ Scribe, le rap perd en authenticité et en originalité, car pour lui la connaissance de l'histoire du rap ne peut pas être complète chez des jeunes aujourd'hui, car elle est peut-être trop lointaine : « Au bout de deux singles, la voitures les lunettes, t'as l'impression c'est une obligation, j'comprends pas le truc. Y a beaucoup de gens qui ont pas le background historique du hip-hop, ils arrivent ils se mettent dans le rap mais ils savent pas d'où ça vient, ce que ça signifie, ils connaissent pas les bases donc forcément ben tu copies ce que tu vois mais tu sais même plus pourquoi tu fais cette musique. Ça s'est un peu perdu, c'est normal hein. Maintenant les gamins de 16-17 ans tu peux pas leur demander de connaître des rappeurs qui ont 50 ans, tu vois...Mais ça fait chier tu vois. [rit] » Nous voyons ici que pour lui, le rap devient répétitif et ne correspond plus forcément à ses valeurs de bases. Jeanne précise que même s'il faut suivre les codes historiques du rap, celui-ci doit « innover, choquer », faire preuve d'originalité dans un cadre de respect du genre : « il faut considérer les choses passées quoi ». Pour Sleyfa aussi, l'originalité compte dans la construction de l'authenticité : « Pour moi, je trouve que c'est super important d'être authentique. C'est ce qui fait que tu te démarques. C'est ce qui fait que tu ne vas pas faire comme tout le monde et c'est ce qui fait que tu vas être différent des autres artistes. Donc, pour moi, l'authenticité, c'est super important. Pour ne pas faire du copié-collé. », et il est rejoint par XVA, qui explique : « Tu peux faire de la musique pour toi et pas forcément être authentique dans le sens où je peux faire une reprise de on va dire d'un Niska demain je le fais pour moi mais je suis pas authentique du fait que c'est pas moi qui l'ai fait à la base je l'ai plagié ». Jeanne explique s'être désintéressée du rap récemment car il devient trop redondant : « du coup il y a plein de trucs qui se ressemblent. Du coup ça gâche l'authenticité que je te disais avant, peut-être aussi que ces derniers mois, années je me suis un peu lassée parce que j'ai l'impression du coup d'entendre tout le temps les mêmes sonorités ». Pour le rappeur Sanes, qui peut représenter une génération nouvelle, le respect des codes est important mais le rap a évolué en les remettant en question et faisant preuve d'originalité. Il s'agit donc, pour lui, de respecter « le minimum » tout en évoluant et proposant de nouvelles choses, en s'exprimant. Il s'appuie sur un biopic de Tupac : « Après, il y a des codes, mais pas tant que ça. Si tu regardes bien Tupac, moi j'avais regardé le film, j'avais fait un exposé dessus d'ailleurs, mais quand tu regardes Tupac, au début, quand il a commencé, les gens au studio disaient 'non, tu ne peux pas faire ça, c'est pas du rap'. Et lui, il a dit 'si, moi je veux faire comme ça, ça tue comme

ça, on fait comme ça', et finalement, il a pété. Est-ce qu'il y a des règles ? Je ne sais pas. Est-ce qu'il y a des codes? Ouais. Il y en a certainement. Si on arrive à respecter le minimum et quand même trouver le moyen de pouvoir exprimer, dire ce qu'on a à dire, faire ce qu'on a à faire, de la manière dont on souhaite et que ça accroche, ça marche. ».

Certaines valeurs historiques continuent donc d'exercer un poids en termes d'authenticité sur les rappeur·se·s, le personnel de renfort mais aussi sur les publics initiés. Cette authenticité historique s'appuie sur des valeurs communes mais exige une originalité qui, nous allons le voir, se retrouve souvent en opposition avec l'industrie musicale actuelle, qui dans le rap semi-professionnel et underground, représente une limite à l'authenticité.

3.1.4 L'authentification par l'opposition au mainstream

Nous avons constaté dans les goûts et dégoûts de nos enquêté·e·s, une certaine distanciation du rap « mainstream ». En effet plusieurs d'entre eux·elles, si iels ont découvert le rap via certain·e·s artistes, iels expriment ne plus les écouter et ne plus apprécier leur musique. Cela peut s'expliquer pas l'inauthenticité qui leur est depuis accordée. C'est le cas de Paul, qui comme nous l'avons déjà vu, a rapidement observé un fossé entre le rap qu'il écoutait de base et celui qu'écoutaient ses ami·e·s, plus connaisseur·se·s de la « culture rap ». Pour lui le rap mainstream est un point de départ, mais ne correspond pas à quelque chose d'authentique : « le rap mainstream a vraiment été une porte d'entrée et j'ai assez vite compris que si je comprenais les codes grâce à elle, je commençais à avoir une identité d'auditeur qui se rapprochait plus de quelque chose d'authentique ». Il déclare même avoir du mal à considérer certain·e·s artistes comme des rappeur·se·s, en raison de leur présence à la radio notamment : « Je me suis éloigné des Black M ou Soprano, ce n'est pas une musique qui parle à ses auditeurs, qui décrit un milieu, une façon de vivre ou des conditions de vie, ça emprunte les codes du rap mais qui d'une certaine façon à lâché ces codes et son authenticité pour passer en radio ». Passer à la radio serait donc synonyme d'un abandon des codes du rap, et d'une dévalorisation en termes d'authenticité. Arthur aussi, dit que « le truc trop commercial [...] le truc qui passe à la radio [le] fait chier ». K-Rip les rejoint, en parlant lui aussi de Soprano, qui était l'un de ses rappeurs préférés mais qu'il n'écoute plus actuellement, parce que les thématiques rapportées dans ses morceaux ne le touchent plus, ce qu'il explique par le succès du rappeur : « Quand t'es au sommet, que t'es une star, qu'est-ce que tu veux de plus ? ». Si d'abord il nous explique avoir « du mal avec ses morceaux maintenant », il comprend aussi ce changement comme une conséquence logique du succès : « Ben ouais j'comprends totalement, et j'respecte, juste j'écoute plus ce qu'il fait ça me plait moins, mais c'est logique ! À sa place je ferais pareil je me vois pas parler de mes problèmes si j'en ai pas tu vois ce que je veux dire ? Donc je comprends la démarche. Et c'est normal. ». Nous observons avec cette discussion autour de Soprano un certain contre-sens de la part de K-Rip. En effet ce dernier n'apprécie plus la musique de l'artiste, et la considère moins authentique, mais d'un côté, s'il continuait à parler de problèmes qu'il n'a plus, il ne parlerait plus de « lui », comme le veut la convention de sincérité. Nous constatons ici un conflit entre l'authenticité *d'identification*, qui veut que l'auditeur·ice puisse s'identifier à l'artiste, et l'authenticité *d'expression de soi*, qui veut qu'un artiste parle de lui/elle. En effet le public peut avoir de plus en plus de mal à s'identifier à un·e artiste qui a un niveau de vie très élevé. Il y a donc des frictions entre les différentes catégories d'authenticité. Finalement, K-Rip voit ce changement comme un signe d'authenticité, car conforme à l'authentification de la sincérité et du « parler vrai » : « Elise : C'est un signe d'authenticité ? KRIP : Ouais c'est clair, faut pas s'inventer une vie t'façon. Donc quand t'as des millions, que tu vis dans une villa, et que t'as aucun problème dans la vie, tu vas pas parler de tes galères et machin. C'est logique tu vois. C'est normal. Donc euh ouais, c'est cohérent, complètement. ».

L'authentique, comme nous l'avons vu dans l'état de l'art et nous le confirment ici nos entretiens, peut se définir parce qui ne l'est pas, et selon nos enquêté·e·s, il peut s'agir du rap qui passe à la radio, qui est intégré aux rouages de l'industrie. D'après Jeanne, certain·e·s artistes font le choix d'une plus petite communauté, ce qui leur permettrait une plus grande liberté, et une « identité plus respectable » : « Il y a plein de rappeurs qui sont dans cette DA. Ils préfèrent avoir une petite *commu* avec leurs trucs à eux. Et genre, vraiment, même s'ils font des scènes, c'est des petits trucs et tout. Et ça les fait kiffer d'être pas dans un sound system, enfin, un star system, on va dire. Genre, d'être un peu dans ce vice un peu de chercher une maison de disques, etc. Genre, ils préfèrent faire un truc plus low cost. Ils donnent... Une liberté. Ouais, et puis surtout, une identité quand même plus respectable. Je sais pas, tu vois, mais... Une identité plus forte. Ouais, quand même, je trouve. Parce qu'il y a ce truc de... On se démerde avec nos contacts, on fait ça nous-mêmes. Je trouve que c'est une valeur du rap, ça, en général. ». Elle oppose ici le « star system » au DIY, (*do it yourself*, fais-le toi-même en anglais aussi utilisé pour le bricolage), au rap indépendant, qui serait plus libre et authentique. Elle est rejoints en cela par Arthur pour qui préfère « le rap un peu plus underground, un peu plus *digger*. Et du coup, je trouve que c'est plus authentique, du coup. Genre, en fait, l'authenticité me plaît de fou. Le fait que ça soit, putain, je sais pas comment dire, mais genre, fait maison, quoi. ». Yusov, qui lui a déjà fait l'expérience des grands studios et grandes maisons de disques, et nous a dit en être complètement dégoûté suite à de mauvaises expériences, l'artiste doit d'abord se poser la question de ses limites : « Tout ce qui est, tu vois, faire du marketing, tout ça, je suis obligé mais c'est pas des choses que j'aime faire, ni que ça me plaît, en vrai. Pour moi, la musique, avant tout, c'est du partage, tu vois, maintenant que tu gagnes de l'argent, tu puisses en vivre, OK, mais après, à quel prix, tu vois, les labels, les trucs comme ça, ça m'intéresse pas du tout plus du tout. ». D'après Ryan, l'intégration à l'industrie de la musique empêche aussi l'engagement politique, qu'il considère toujours important : « Ouais ça n'a jamais été aussi important, regarde actuellement, la montée de l'extrême droite dans l'auditoire du rap, et plus généralement dans la société, avec les requins de l'industrie aussi. C'est un truc qu'on pense se perdre mais notre génération s'engage, les artistes à notre échelle peuvent se permettre de parler de la Palestine par exemple, j'ai vu plus de rappeurs à petite échelle se positionnent, là où les gros rappeurs mainstream devraient plus mais j'suis pas à leur place, ils devraient mais j'connais pas cette sphère. ». Il différencie la posture d'engagement des « gros rappeurs » face aux artistes à son échelle. Guigz aussi explique avoir observé un changement dans le rap, qui n'aurait plus la même dotation de « message » qu'à l'époque de ses premières écoutes : « [...] beaucoup de mal avec le côté 'rap qui n'a rien à dire', et ça c'est une tendance qui a beaucoup émergé depuis une dizaine d'années ça a aussi contribué au fait que j'en écoute moins, je te cache pas, là maintenant les rappeurs actuels il y en a plein que je connais pas du tout et en fait ça m'intéresse pas. Genre j'écoute et j'ai l'impression d'entendre toujours le même gars. ». Il est rejoint par Jeanne, qui explique être lassée par la similitude des morceaux et artistes rap : « Du coup ça gâche l'authenticité que je te disais avant, peut-être aussi que ces derniers mois, années je me suis un peu lassée parce que j'ai l'impression du coup d'entendre tout le temps les mêmes sonorités. ». D'après Sleyfa, les auditeur·ice·s jeunes et non-initiés ne s'intéressent plus forcément au « message » : « Non. Y en a oui. Les connaisseurs peut-être. Mais euh là je vois plus les jeunes, tu vois, Tiktok et tout, ils en ont rien à foutre de ça. Eux, s'ils voient que la vidéo, elle a 500 000 vues, ben ils vont écouter. ».

Allant à l'encontre de ce qu'ont dit les enquêté·e·s cité·e·s à l'instant, pour Narf, l'opposition du rap au mainstream n'a plus de sens, puisque le rap est devenu mainstream, étant la musique la plus écoutée en France (et pas que) : « Et on peut plus opposer le rap au mainstream, puisque le rap est mainstream. On est aussi un peu la bête noire d'une certaine époque, on l'est devenu ».

Nous observons donc une certaine méfiance et une dévalorisation du rap dit « mainstream » chez nos enquêté·e·s, qui peut s'expliquer par leur appartenance, pour la plupart, à des cercles du milieu du rap revendiqués plus indépendants et underground. L'authenticité est vue ici comme une opposition à l'industrie musicale mais aussi particulièrement à la radio, et les enquêté·e·s éprouvent même de la honte lorsqu'ils parlent de leurs trajectoires d'écoute, débutées le plus fréquemment avec des artistes considéré·e·s aujourd'hui mainstream. Cela rejoint l'idée d'un décalage entre valeurs internes et externes comme l'ont expliqué Marie Sonnette-Manougian et Karim Hammou. Nous pouvons ici également noter que le rappeur Guigz explique sa méfiance du rap mainstream par la monétisation des médias rap, qui d'après lui ne servent plus à faire découvrir de nouveaux·elles artistes mais partagent toujours ceux/celles poussé·e·s par l'industrie. Il mentionne une enquête Médiapart sur les méthodes illégales du média Booska-p, qui fait payer aux artistes ses articles et interviews¹⁶⁷, ce qui revient à favoriser toujours les mêmes artistes, qui ont déjà les moyens.

Nous avons donc constaté que si l'authenticité n'est pas toujours définie de la même façon, elle reste une valeur prédominante du rap, et peut être catégorisée selon plusieurs caractéristiques, comme nous l'avions vu lors de notre revue de la littérature scientifique à ce sujet. Nous avons constaté l'existence d'une authentification par le récit de soi, par l'identification du public, par la cohérence avec les valeurs historiques du rap, et enfin par l'opposition au rap mainstream.

3.2 Les formes d'activités scripturales partagées à l'épreuve de l'authenticité

« Pour moi si tu parles pas de toi, par toi, ça sert à rien dans le rap » déclare l'enquêté Paul. En effet, si le·la rappeur·se doit parler de soi, cela doit aussi arriver *par* lui-même. Qu'est-ce que cela implique en termes d'écriture ? Nous allons maintenant analyser les activités scripturales partagées sous le prisme de l'authenticité.

3.2.1 Le ghostwriting comme ligne rouge : « imposture ! »

Si la paternité des lyrics est attendue dans le rap et obtient même le statut de convention dans le monde du rap, alors le ghostwriting, tel que nous l'avons défini dans notre état de l'art, semble être contraire au mouvement. Pourtant, nombreux sont les débats qui l'entourent, ce qui ne serait pas le cas si son absence dans le monde du rap était totale et certaine. Mais nous avons vu avec l'exemple de Drak, entre autres, qu'il n'en est pas ainsi. Nous avons donc questionné nos enquêté·e·s sur cette pratique d'écriture partagée, afin de savoir si, vraiment, la paternité des lyrics et le rôle d'auteur-interprète sont obligatoires et sans nuance.

Si le rap est une expression authentique de soi, alors, les textes devraient venir de soi-même, et relater d'expériences vécues, quand bien même elles peuvent être romantisées ou imagées, comme nous l'a expliqué Joey. C'est ce que nous confirme K-Rip : « Écrire ses textes aussi, j'trouve c'est important. Je trouve que si tu.. enfin le rap je trouve c'est une musique ou vraiment tu te livres, donc si c'est pas toi qui écrit, c'est bizarre. ». Pour K-Rip, il s'agit donc d'une caractéristique du rap, qui est une musique d'expression personnelle et parfois intime. Pour lui, cela ne fait même pas débat, il parle d'une évidence personnelle, mais conçoit que

¹⁶⁷ RAMI, Anissa (2025), Payer pour être exposé : dans les médias rap, le fléau de la pub clandestine, dans médiapart.fr/culture-et-idees. Consulté le 4/09/2025. URL : [https://www-mediapart-fr.buadistant.univ-angers.fr/journal/culture-et-idees/080225/payer-pour-etre-expose-dans-les-medias-rap-le-fleau-de-la-pub-clandestine].

certain·e·s ne soient pas du même avis, selon leur propre expérience et interprétation du rap : « Complètement pour moi c'est lié au rap. J'pense ça dépend des gens, de leur vécu par rapport au rap, moi comme j'te disais j'ai découvert ça pour m'exprimer. Pour moi c'est évident que je rappe pas le texte d'un autre tu vois. Mais après chacun a son point de vue et je respecte mais voilà, c'est ma vision à moi. ». Il s'agit donc de garder une identité artistique propre, et Kévin le rejoint là-dessus : « Mais moi, je voyais ça plutôt de la question, tu sais, en mode ghostwriter et tout, là. En fait j'ai un peu du mal, moi je sais que dans mon cas je le ferai pas, parce que c'est pas une...je dis pas ça en mode 'ouais je suis égoïste, je vais faire que mon truc à moi', mais moi quand je fais quelque chose en fait je veux que ce soit ma personnalité en fait, je veux pas voler la personnalité d'une autre personne. ». Pour Paul, c'est également une question de fierté : sa pratique et sa fierté quant à sa musique se caractérise par les placements de phrases, de rimes, l'écriture, finalement, qu'il valorise et ne peut assumer que si elle vient de lui : « [...] je veux montrer une écriture, des placements. Fier de ce que tu proposes, tu peux pas l'être si tu rap le texte d'un autre ». Effectivement nous l'avons vu, les rappeur·se·s portent une attention particulière à leur style d'écriture, la qualité de leurs textes, et il existe, historiquement et toujours aujourd'hui, une sorte de compétitivité entre elles·eux, caduque s'iels n'écrivent pas leurs propres textes. Pour DJ Scribe, qui, alors que nous lui posons la question du ghostwriting, s'écrit « Imposture ! Imposture, direct », cette ligne rouge représentée par le ghostwriting est due à l'essence du rap, qui pour lui consiste à « raconter ta vie [...] amener l'auditeur à la réflexion, ou en vacances [...] ». Alors pour lui, ne pas écrire ses textes est rédhibitoire : « [...] si ce n'est pas toi qui parle, si tu ne l'as pas vécu, tg quoi. ». Il associe la paternité des paroles à la légitimité et l'authenticité de l'artiste et le « message », quel qu'il soit, que doit contenir le rap d'après lui : « ça pose la question de l'estime une nouvelle fois, c'est devenu un produit et la légitimité, l'authenticité de l'écriture c'est que de base, la personne a un message à faire passer, c'est un amplificateur, et projeter sur les autres le truc ». Pour Joey - qui avait expliqué faire une différence entre le rap et la pop - si le rap doit « venir de toi », la paternité des paroles sera toujours plus valorisée, même dans d'autres genres : « C'est assez spécifique au rap. Maintenant c'est vrai que si maintenant tu me présentes deux artistes de variété ou de pop, tu me dis il y en a un il écrit ses morceaux, l'autre il les écrit pas, je vais avoir beaucoup plus d'estime pour celui qui va les écrire, ça c'est sûr. ». Arthur associe le ghostwriting à un rap « commercial », que nous lions à l'industrie du disque, et explique avoir déjà écouté des artistes dont les textes ont été écrits par d'autres, sans forcément s'en rendre compte, mais le valorise moins, et les considère moins authentiques : « Si, après, le mec, c'est le seul à pouvoir rapper ça... Ouais. Vas-y, tu vois. Mais, tu vois, un mec comme Alonzo ou Drake... Bon, j'ai écouté du Drake comme tout le monde, mais... C'est plus à une portée commerciale, ça me fait un peu plus chier. Je trouve ça moins authentique [...] Parce que c'est pas lui qui l'écrit, c'est pas lui. Ça vient pas de son cœur. Ça vient pas de ses tripes, tu vois. Ça vient d'un mec qui est chaud en écriture et qui lui a dit... 'Putain, ça passerait bien'. Le mec le fait en studio, ça marche. Il se fait du bif là-dessus. Bien joué, moi, ça me parle pas. Voilà. Après, il y a peut-être des fois où je remarque pas que c'est du ghostwriting, tu vois. ». C'est également ce que nous explique Paul, qui lie ghostwriting et topline, les mettant plus ou moins sur la même échelle de l'inauthenticité et valorisant les artistes qui n'y ont pas recours : « Le rap est une production collective, ne serait-ce qu'avec le taff de l'ingé son, mais de là à ce que les textes soient écrits par d'autres, j'ai des artistes topliner dans mes playlists, c'est sûr. Mais mon goût s'est affirmé pour les rappeurs les plus aux commandes de leur textes ». Narf, qui se meut dans le milieu du rap semi-professionnel depuis de nombreuses années et possède donc une expérience, des contacts et amitiés au sein du monde du rap, nous explique l'existence d'une pratique répandue d'achat-vente de morceaux complets, qui expliquerait la sensation de répétitivité mentionnée par plusieurs enquêté·e·s, notamment dans le rap « mainstream » : « Aujourd'hui

y a du ghostwriting, ok y en a plein, y a du ghostwriting, y a des topliners, et maintenant ça va encore plus loin, on vend des sons. Des sons complets. Qu'on vend à des artistes. Donc si des fois t'as l'impression que dans un certain top artiste tu vois, que finalement, le son, si c'était Ninho, si c'était SCH ou si c'était Niska, ça aurait marché, c'est parce que ben y a des sons qui sont envoyés tels quels. Ou alors on a fait ce son... Alors avec des thèmes un peu globaux, avec des mots du moment, avec une intonation un peu *random*, en gros bah c'est celui qui va l'acheter. Donc il y a le texte, il y a la topline, y a même une idée déjà de mix, y a déjà la prod, y a tout. ». Yusov, qui vit de sa musique et nous a expliqué avoir été intégré dans l'industrie et le « business de la musique », confirme le quasi automatisme de la topline par autrui, et la possibilité d'écrire pour les autres. En effet, il explique avoir déjà écrit pour d'autres artistes, sans avoir été crédité ou rémunéré, comme vu plus haut : « J'ai écrit les toplines, ouais, pour deux, trois gros noms, ouais. [...] pour t'expliquer la petite histoire sans citer de blaze. J'étais au studio à Paris, tu vois ? 360, le studio de Maître Gims. Donc, il y a plusieurs studios, tu vois, t'as le studio A, B.. et puis y avait un autre artiste dans... dans l'autre studio, il est venu écouter ce que ça faisait dans mon studio. Et il fait, 'franchement', j'étais en train de top liner, il a dit, 'oh, tu fais des putains de toplines et tout, viens'. Et du coup, bah, on a partagé le moment, j'ai topliné, j'ai écrit un peu ses paroles avec lui. [...] j'ai pas gratté de SACEM là-dessus, c'est dommage. Elise : Est-ce que tu regrettas ? Yusov : Ouais, en vrai. Bon, après, c'est la musique, pour moi, c'est du partage avant tout. Moi, tout ce qui est business de la musique, ça me dégoûte, en vrai moi, je vais pas te mentir. ». Sleyfa montre un état d'esprit similaire, envisageant d'écrire pour quelqu'un mais ne pouvant se résoudre à rappeler les textes d'un·e autre. Pour Joey au contraire, ni l'un ni l'autre semble envisageable : « Je serais pas pour en vrai, franchement je serais pas très chaud, même si on me rémunère et tout, franchement euh [...] je me sentirais pas légitime d'écrire pour quelqu'un d'autre, et de plus j'dirais, 'bah gros, écris ton texte s'il te plaît' quoi ! ».

Nous constatons donc que le ghostwriting est une limite à ne pas franchir si l'on veut être authentifié·e, mais les expériences pratiques et d'écoute de nos enquête·e·s montrent que la réalité est bien plus nuancée. Par exemple, le concept de topline, s'il est cousin du ghostwriting, est depuis quelques années, connu et accepté. Aussi, nous avons vu que l'aide à l'écriture avait souvent lieu dans des contextes de sessions d'écriture ou d'enregistrement collectives, et nous nous demandons en quoi le partage de l'écriture d'une rime se différencie de la pratique du ghostwriting. Nous allons voir dans la prochaine partie que l'authentification des pratiques scripturales partagées dans le rap est bien plus nuancée que peut l'être la question du ghostwriting.

3.2.2 Nuances : du purisme absolu à la souplesse pragmatique

Nous venons de le voir, la pratique du ghostwriting semble prohibée. Néanmoins, d'après ce que nous avons vu lors de nos observations et de ce qui ressortait de certains entretiens, nous constatons que d'autres activités scripturales existent, et nuancent finalement la convention de paternité des paroles, sans forcément remettre en question leur authenticité. C'est ce que nous avons vu avec DJ Scribe, qui se décrit d'une ancienne école du hip-hop. Après nous avoir coupé pour dire que le ghostwriting est une « Imposture ! » nous avons cherché à définir avec lui une limite de l'acceptation du partage de l'écriture, et voyons que pour DJ Scribe, celles que nous avons appelées précédemment « aides discrètes » peuvent être acceptables en fonction du type de relation de l'auteur·ice et de l'interprète, ainsi que de leur notoriété et authenticité attribuée auparavant : « Non mais si le mec a montré qu'il sait rapper... ». Pour DJ Scribe, le rap est caractérisé par le vécu, l'expérience et la réflexivité sur celui-ci : « Mais un rappeur qui viendrait percer en disant 'ouais nanani nanana', et deux secondes après y a le

mec derrière qui lui a écrit les textes... Que lui n'a pas eu ce vécu, cette réflexion... La question est là : Est-ce que tu as le vécu ce que tu racontes, est ce que tu as la réflexion, est-ce que c'est une réaction à des situations dans lesquelles t'étais, c'est ça le rap. ». Pour lui, la limite se dessine autour de l'accréditation. Effectivement il explique avoir lui-même plusieurs fois participé à des formes d'écriture partagée, mais en avoir été crédité sur le morceau ensuite. À une question concernant les aides à l'écriture en studio il répond : « J'trouve ça cool, on faisait ça nous. Dans un CD de Mac Twice, j'ai écrit le refrain et j'ai écrit la moitié d'un couplet. J'aidais à terminer les rimes. [...] c'était une bonne émulation [...] Mais c'est crédité ! Sur la pochette y a 'et DJ Scribe' ». Il explique également n'avoir pas été ni à l'origine du morceau, ni d'en avoir trouvé la thématique ou le texte en entier, ce qui pour lui fait la différence vis-à-vis du ghostwriting : « Mais j'ai trouvé le refrain, je pense c'était juste un peu bancal genre il avait trois phrases, j'ai trouvé la quatrième, il fallait la mettre à la deuxième place, juste ce genre de... J'aurais pas donné la thématique, le contenu des couplets... J'ai arrangé l'ordre des mots si tu veux. [...] Ghostwriter c'est pas bien. Elise : Mais il y a ce truc ou si c'est juste une phrase changée par un pote, c'est pas la même chose ? SCRIBE : Non, c'est pas la même chose. Ghostwriter c'est mal vu. ». Pour Narf également, et nous l'avons déjà vu, être rappeur signifie rapper ses propres textes, sinon on est moins authentique et donc pas un rappeur. Lui aussi explique cela notamment par sa génération. Questionné sur l'authenticité d'un·e rappeur·se qui assumerait ne pas écrire l'entièreté de ses morceaux, il répond : « Moins, parce que dans le rap l'écriture en tout cas de base, est très importante. En général tu vois moi j'suis... suis d'une génération ou par exemple l'école du dix-huitième, du dix-huitième arrondissement de Paris, moi j'entends un son du dix-huitième je sais que c'est un son du dix-huitième à l'écriture. C'est pas au *delivery*, c'est pas à la prod - quoique - mais à l'écriture, je sais si ça vient du dix-huitième. C'est ça aussi qu'est beau y a une richesse tu vois. C'est fou de se dire je lis un texte je sais qui l'a écrit. Et ça, on le... Si le rappeur il est que interprète, pour moi ça peut être un bon artiste, mais j'pourrais peut-être moins le caler dans 'rappeur' ». Nous lui avons donc demandé ce qui faisait la différence entre cela et les aides discrètes, dont il a témoigné avoir déjà usé et apprécier : « En fait quand je fais ça, euh j'suis avec la personne. Donc finalement j'écris pas à sa place, mais on le fait à deux. Lui il me trouve les idées, moi j'lui dis 'Ah mais attends, regarde, essaie ça machin' 'Ah ouais c'est cool'. C'est vraiment un... C'est un travail en collaboration donc finalement oui, j'trouve les... J'trouve peut-être les rimes et tout mais on travaille ensemble. Pour moi c'est pas genre 'tiens donne moi je te l'écris je te le donne après' quoi. C'est plus euh j'me tiens à dispo pour l'aider mais c'est lui qui écrit au final tu vois. Même si euh voilà dans les faits on écrit ensemble. C'est pas voilà... J'sais qu'il y en a qui écrivent sur commande euh genre 'ah écris moi un couplet', ça je pourrais pas faire ça. Pourquoi pas un jour euh pour des chanteurs tu vois, mais pour un rappeur... Même c'est mon texte tu vois j'ai pas envie que quelqu'un d'autre rappe mon texte tu vois c'est bizarre. ». Pour Narf, il s'agit donc là d'une spécificité rap, liée à la notion d'auteur-interprète. Aider à trouver des rimes, déplacer des mots, ce genre de modifications scripturales sont acceptables, dès lors qu'elles sont faites en parfaite collaboration. Il distingue aussi le rap des autres genres en expliquant ne pas être fermé à l'écriture pour un·e autre artiste dans la chanson, tant que ce n'est pas un·e rappeur·se, aussi car il s'agit de son vécu et serait mal à l'aise de le voir rappé par quelqu'un d'autre. Narf et DJ Scribe sont rejoints par la totalité de nos enquêté·e·s ayant répondu aux questions sur l'acceptation des aides scripturales (hormis le ghostwriting), et chacun négocie cette acceptation à sa manière. K-Rip explique que lorsqu'il n'est pas en train d'écrire seul, il arrive « très souvent » qu'il prenne en compte la suggestion scripturale d'un·e de ses « potes ». Guigz aussi, qui explique cela par ses liens amicaux mais surtout par le caractère « minime », en terme de longueur et d'adaptation personnelle de la suggestion : « [...] autant si j'ai des potes on est en train d'écrire tous ensemble, on me suggère un mot, une rime, ça

très souvent je les prends. Si elle est bien [...] ils vont pas écrire mon texte. Ils vont juste me suggérer une idée, que je vais réussir à m'approprier. ». C'est également le cas de Kévin qui explique aussi que « tant que c'est pas une grosse partie de texte, si c'est des mots ou une ligne ou deux lignes ou trois lignes, ça va ». Aussi, pour Kévin, ces aides ne sont pas si « discrètes » puisqu'il n'a aucun mal à les identifier et les déclarer, aussi petites soient-elles, ce qui les distingue également du ghostwriting : « [...] moi j'ai pas de problème à accréditer les gens qui ont travaillé avec moi sur quelque chose en fait [...]. Même si c'est un mot. » Narf aussi, explique que l'ambiance et l'effervescence au studio lorsqu'il est habité par plusieurs personnes, le mène à trouver des inspirations chez ses collaborateur·ice·s, sans que ce soit du plagiat : « Maintenant, quand on est en studio des fois ça arrive où j'sais pas, y en a un il va te dire un mot, est-ce que si moi demain j'entends un mot et je le reprends finalement j'ai plagié ? Non c'est juste un mot. Ou des fois une phase. ». La limite semble ici vraiment se concentrer sur la longueur de l'aide par rapport au texte entier. Yusov, nous l'avons déjà cité, utilise parfois des « punchlines » entendues de la bouche de ses proches, mais ne valorise pas un rap qui ne vient pas de soi, dans lequel les rappeur·se·s n'ont pas écrit l'entièreté de leur texte. Pour lui aussi, c'est une spécificité rap, cela ne le dérange pas dans d'autres genres. Même l'auditeur Arthur voit une différence entre l'aide du « crew » en studio et le ghostwriting : « T'es en studio avec tes potes et tes potes te donnent des phases et tout, et voilà. Là, OK. Mais c'est un processus collectif. Plus que du ghostwriting, tu vois. ». Pour lui la différence se trouve donc aussi dans la collectivité du processus des aides discrètes. C'est aussi l'avis de Joey, qui relate du « séminaire¹⁶⁸ entre potes » dans les Vosges avec ses collaborateurs lors duquel il a fait appel à eux pour l'aider sur « deux trois mots », vu plus haut. Il insiste sur l'impossibilité pour lui de recevoir de l'aide sur un texte entier. Pour Sanes comme pour son mentor Narf, en plus de la justification par la minimalité des aides, c'est la revendication qui compte. Il explique avoir lui aussi parfois recours à de l'aide ponctuelle, notamment de Narf : « Et c'est lui qui m'a dit le mot, j'sais plus comment on est venus à parler de ça, finalement je l'ai mis dans mon texte. Ça c'est ok. ». Pour Sanes, si l'on se revendique comme tel, on peut s'il l'on veut être seulement l'interprète de ses textes : « [...] y a des artistes aujourd'hui c'est que des interprètes, y a aucun souci. Ça dépend comment tu revendiques le truc, pour moi c'est un peu ça. ». Pour Narf, s'il est accepté de bénéficier d'aides scripturales, le ghostwriting semblerait engendrer une homogénéité, à laquelle il s'oppose : « Mais faut pas qu'on se perde dans une espèce d'homogénéité, où à un moment donné t'avais les sons c'était 'bendo, bendo' après c'est 'la petite veut la bague au doigt' j'ai l'impression j'avais déjà entendu le son quinze fois. Mais de la bouche de différents artistes. Ça moi ça me gêne. Parce que la musique de base c'est de l'expression [...] ». Pour lui aussi, « Ça dépend comment tu revendiques le truc ».

Nous voyons donc que la négociation d'une authentification des activités scripturales partagées voire déléguées, se fait sur la base de la longueur de l'aide accordée : « un mot » « une phrase » « une rime », l'utilisation de ces termes nous montre qu'une ‘courte’ aide est toujours acceptée. Pour Scribe, nous l'avons vu, c'est une question de génération, et absolument toute aide doit être assumée et créditez, quelle qu'en soit l'ampleur, mais ce n'est pas le cas de tou·te·s.

Nous allons maintenant découvrir que les nuances d'authentification des activités scripturales partagées peuvent aussi être négociées en fonction des personnes concernées, et du type de rap. Questionnés sur l'écriture pour autrui, Joey et Kévin débattent sur le cas d'Angèle et de

¹⁶⁸ Séminaire : Réunion sur plusieurs jours d'artistes en collaboration, dans un lieu défini, afin d'écrire et/ou enregistrer des morceaux.

Damso, ce dernier ayant écrit un texte pour la première. Pour Kévin « c'est une question de notoriété surtout. Genre plus t'es connu plus les gens n'en ont rien à foutre ». Pour les deux, ici aussi, c'est le fait d'assumer qui rend la chose acceptable : « Et puis c'est aussi assez assumé, quoi. » dit Kévin, et Joey confirme : « C'est ça, c'est dit, c'est pas... C'est caché, et puis on finit par l'apprendre dans une interview deux ans plus tard. Là, ça la fout un peu plus mal. ». L'acceptation vient ici du fait qu'il ne s'agit pas d'une pratique cachée. Assumé, il ne s'agit plus vraiment de ghostwriting, et ça passe pour les auditeur·ice·s. C'est le cas de Guigz, qui explique : « Moi je suis assez ouvert. C'est à dire si quelqu'un écrit un couplet pour quelqu'un d'autre, ça me dérange absolument pas, enfin, tant que la personne a l'honnêteté de le dire ou en tout cas ne ment pas en disant 'oui c'est moi qui l'ai écrit', à la limite il peut ne pas le dire et si tu le sais tant mieux. Mais si tu le sais et que la personne le nie je trouve ça un peu moche ». D'après Raf, même un rappeur connu et reconnu comme SCH peut avoir recours à de l'aide scripturale en studio, sans que cela ne remette en cause son identité de rappeur. Il parle effectivement de « différentes échelles » d'aides scripturales, et reconnaît que l'écriture propre des textes dans leur ensemble reste importante. Il nuance toutefois en fonction du « style de rap » et la « caste » : « ça dépend de ce que tu fais comme rap. Drake, ça ne m'étonne pas qu'il n'écrive pas ses sons. Après, des ghostwriters, il y en a partout, tu vois, à différentes échelles. Mais je pense que même quand tu es SCH, tu es au studio, tu réagis avec ton texte, il y a forcément un *man* derrière qui dit 'Oui, ça, ça serait mieux à dire', et du coup, il change sa barre. Tu vois, c'est différentes échelles. Mais après, je pense que quand tu es un rappeur de ma caste ou même de plus, je pense que c'est quand même hyper important que ça soit toi qui écrives tes textes. ». Un exemple cité dans plusieurs entretiens fût celui du morceau « *Madame Qui* », interprété par Diam's et écrit par le rappeur Lino. Effectivement, il a servi plusieurs fois de contre-exemple. Pour nos enquête·e·s, l'expérience dans le rap des deux concerné·e·s était telle que cette collaboration ne remettait pas en cause leur authenticité : « Je vais prendre l'exemple de Diam's, qui sur un album a une chanson écrite par Lino, de Arsenik. Mais ultra validé, parce que il lui a taillé un costard et y a que elle qui pouvait cracher ce texte ». Cet exemple a été cité également par K-Rip : « Ben moi j'aime bien quand la démarche est assumée par exemple à l'époque il y avait morceau alors j'ai plus le nom mais un morceau de Diam's écrit par Lino, et le texte est incroyable, et le son il tue, tu vois. Mais là c'est assumé c'est genre euh 'écris moi un texte' voilà. Mais quand c'est quelqu'un qui se fait passer pour... Tu vois 'ah c'est mon texte' machin alors que c'est pas le tien, 'bah pourquoi tu me racontes ça alors ; ? C'est pas tes mots en fait. Ça ça me dérange. » Ici la différence se joue sur la nature de la relation et de la démarche, assumée ou non : « Ouais en fait c'est la démarche derrière quoi. C'est soit 'je veux que tu écrives mon texte parce que je t'apprécie et je t'admire comme artiste' ou alors 'bah écoute là j'ai besoin d'un texte mais j'veais faire croire c'est le mien' ». Narf, lui aussi nous donne cet exemple, et insiste sur la nature de la relation des collaborateur·ice·s : « [...] je prends l'exemple de Diam's, [...] y a un son qui est entièrement écrit par Lino, et quand tu le sais, t'entends que ça. Et il est crédité d'ailleurs. Le refrain de *La Boulette* c'est Sinik qui a fait le refrain. Il est pas crédité, parce que ils ont une relation qui à cette époque était très différente, au niveau de l'amalgame c'était différent. ». Ici, nous voyons qu'une relation d'amitié, peut, pour certain·e·s, excuser le ghostwriting. Nous notons tout de même que Narf appuie également sur l'époque (les années 2000). Au contraire, pour Paulin, réalisateur de clips, c'est plutôt l'époque actuelle qui encouragerait le partage des activités : « En fait, dans la culture et la naissance du rap, justement, c'est que l'artiste veut défendre ses valeurs et veut défendre quelque chose dans le vrai rap pur et dur, c'est ça. Il parle de son histoire, il parle de combat, il parle de beaucoup de choses. Donc dans la naissance du rap, c'est ça. Maintenant, aujourd'hui, ça a changé. ». Transposant le 'problème' du ghostwriting à la réalisation vidéo, il explique d'abord sa normalisation : « [...] demain, il y a un scénariste qui me propose un

scenario. [...] Je vais être réal, mais du coup, ce n'est pas moi qui aurai écrit, mais je vais réal le truc. Et ça, c'est grave normalisé. Tout le monde fait ça. Je me dis que dans la musique, ça peut grave être la même chose. ». Pour lui, c'est acceptable si la collaboration a un sens, mais dépend aussi du type d'artiste dont il s'agit : « Si l'interprète, l'artiste, a quelque chose qui est cohérent avec le scénariste, non, pas le scénariste, du coup, le Ghostwriter, l'écrivain, le parolier ? [...] Si, justement, le parolier, l'écrivain, il a écrit un texte avec un combat, des valeurs, des machins, et il va toquer chez un artiste qui est pile poil dans ce qu'il veut défendre, moi, je ne vois pas le problème. Je trouve ça génial. C'est intéressant. Tout dépend, en fait, comment c'est fait. Si le parolier, il va voir un artiste alors qu'il n'y a pas de fond derrière. Il a juste pris l'artiste parce que, oh, vas-y, j'aime bien ton flow. Ca ne sert à rien. Là, ça ne sert clairement à rien. On voit qu'il y a un fond derrière. ». Nous lui posons la question du ghostwriting chez des rappeur·se·s spécifiques : « [...] Qu'un Oxmo Puccino, il n'écrive pas ses textes ? Ouais. Ben ouais, ça me dérangerait parce qu'il... Après, moi, je ne le connais pas assez, mais il me semble qu'il parle quand même de son histoire. Il parle de combat. Il parle de tout ça. Donc, à la rigueur, si c'est un ami proche à lui qui a vécu des choses avec lui, qui écrit avec lui, *why not* ? Mais si c'est quelqu'un en dehors de tout ça, c'est un peu bizarre. [...] en fait, il faut qu'il y ait du sens. Tout simplement qu'il y ait du sens. S'il n'y a pas de sens, ça ne sert à rien. Si tu as un texte et que tu vas prendre quelqu'un de lambda, un artiste lambda, parce que j'aime bien ta voix, il n'y a pas de sens, donc ça ne sert à rien. Il faut qu'il y ait du sens pour moi. En mode, c'est OK quand il y a du sens. Genre, en mode, l'autre jour, on apprend qu'il n'a pas écrit ses textes. Sauf qu'on apprend qu'en fait, c'est un meilleur ami à lui qui a vécu tout avec lui. C'est OK. Par contre, si on apprend que c'est un parolier, un blanc qui est dans le 17e arrondissement, là, c'est bien gênant. Donc, il y a une question d'authenticité dans tout ça, quoi. ». Finalement, pour Paulin, « le sens » de la collaboration provient surtout d'une expérience vécue et partagée par les deux parties. La thématique abordée doit les concerner pour que l'un·e se permette une correction : « C'est un peu comme au studio. Tu as l'ingé son qui discute. Il y a un type qui rappe. Tu as le poto derrière qui va lui dire, 'Ça, ça ne me plaît pas. Qu'est-ce que tu en dis de dire plutôt ça ?'. Je ne sais pas si tu vois ce que je veux dire. Moi, je trouve ça plutôt pertinent. Si le mec, il a... Si le mec, il a vécu... Après, tout dépend de quoi il parle, en fait. C'est là que notre débat, c'est là que notre débat, il bloque. C'est qu'en fait, tout dépend de quoi il parle dans la musique. S'il parle d'une histoire qu'il a vécue lui, son pote, qu'est-ce qui vient intervenir là-dedans ? Par contre, s'il parle d'une anecdote qu'il a vécue avec son pote, là, il y a du sens. Pour moi, il faut qu'il y ait du sens. Par contre, après, tout dépend de ce qu'il lui dit de modifier. Imaginons qu'il parle d'une histoire que lui a vécue, mais que son pote n'a pas vécue. Et son pote, il lui dit juste, d'un point de vue extérieur, bah tiens, tourne peut-être la phrase comme ça. Là, c'est plutôt intéressant, je trouve, plutôt pertinent. Il ne faut juste pas qu'il change le fond, mais s'il change la forme, c'est OK. ». Pour Paulin, les aides discrètes sont aussi acceptées tant qu'elles ne jouent pas sur le fond, le sujet, ce qui est raconté, et que la collaboration des deux personnes fait sens, de par leur relation et un vécu similaire. Sanes nous avoue avoir déjà « repris » une phrase d'un morceau de Narf, sans le créditer mais insiste sur les conditions de cette reprise. Il l'a testée plusieurs fois, et a demandé l'autorisation de Narf. De plus, il s'agit ici plutôt d'une référence à son mentor : « Sanes : Après... ben comme il disait, tout dépend de comment c'est amené. Si c'est une phase, euh j'ai pas d'exemple là tout de suite mais si par exemple y a une phase qui est vraiment stylée et que le mec arrive à la caler d'une autre manière qui est tout aussi stylée, ça peut passer. Par contre en revanche si le mec qui prend le texte en entier et qu'il le refait sur un truc qu'a complètement rien à voir et ça gâche tout. Et après à mon avis pour faire ça, enfin moi j'ai déjà fait, d'ailleurs avec un de ses sons... Narf : De quel son tu parles ? Sanes : Mon exemple c'est que j'ai repris ta phase de 'posé dans de l'eau qui fait des bulles'.

Narf : Ouais, il a pris une phase à moi [rires].

Sanes : Sauf qu'avant de la reprendre, l'ai testée, plusieurs fois dans ma tête, et je lui ai demandé -

Narf (le coupe) : Il m'a demandé !

Sanes : Et il a validé ! S'il avait pas validé j'aurais trouvé autre chose.

Elise : Ok et là c'est même peut être plus une référence ?

Sanes : Ouais c'est un clin d'œil. ».

Leur relation lui a donc permis cette reprise qui n'aurait été acceptable sans l'accord de Narf. Pour Yusov, l'absence de crédit des aides discrètes s'explique aussi par la nature des relations entre le/la rappeur·se et ceux/celles qui sont à l'origine de ces aides. La question du crédit des aides discrètes semble même l'étonner : « Créditer l'aide ? En général, quand t'es en studio, c'est généralement t'es avec tes potes. Je pense pas qu'il y a un de tes potes qui va te dire 'vas-y, crèdite-moi'. Tu vois, le but du studio, la créativité, c'est collectif quand t'es en studio comme ça, tu vois. ». Les « potes » ne doivent donc pas forcément être crédité·e·s sur des courtes aides, et souvent ne le souhaitent pas, la création en studio étant aussi une émulsion collective. Si les relations entre les collaborateur·ice·s ont un impact sur l'authentification, nous voyons que cela peut aussi dépendre du 'style' de rap aussi. Pour XVA, il vaut mieux faire appel au ghostwriting que de produire de la mauvaise musique : « D'un point de vue très artistique, l'art du rap, je pense que c'est plus intéressant de se faire écrire ses textes par quelqu'un que d'écrire de la merde. Si tu veux être un artiste abouti, avoir une image d'artiste aboutie, je pense que c'est mieux des fois de se faire aider. Par contre, celui qui écrit ses textes tout seul, et des textes qui sont bien écrits, big respect, tu vois. Est-ce que c'est important ? Non. Pour conclure, en gros, non, c'est pas forcément important. Bon, faut le cacher, parce que c'est pas hyper respecté. Imaginons un Rounhaa, s'il n'écrit pas ses textes, et que personne le sait, c'est pas grave, on s'en fout. C'est toujours aussi beau quand c'est lui qui l'interprète. ». Il nuance quand même en disant que ceux/celles qui écrivent leurs textes méritent le respect, plus que les autres. Le ghostwriting pour lui est une solution, mais à condition que cela ne se sache pas, car pour lui, et suivant la convention de paternité, dans le rap, « de base », le ghostwriting est toujours mal vu : « Parce qu'aux yeux du grand public, t'es beaucoup moins légitime, ça se vendra moins. [...] Parce que l'essence même du rap, ou en tout cas celle des années 60, 70, 80, jusqu'à 90, c'est hyper mal vu. [...] Parce que c'est les chanteurs pop culture de l'époque, donc 60, 70, 80, 90, eux n'écrivent pas leurs textes pour justement avoir des textes les plus ouverts possibles et qu'ils puissent toucher une audience avec un spectre hyper large. Et ça dérange les rappeurs, parce qu'à la base, on veut pas toucher un spectre large, on veut toucher des minorités, entre guillemets. Ça prend un sens. Parce que Drake, c'est un peu de notoriété publique qu'il n'écrit pas tous ses textes. Pourtant, il est ultra écouté. Tu vois, c'est typiquement, Drake, c'est le rap qui prend une direction pop. Donc quand ça se rapproche de la pop, finalement, c'est moins grave. ». Un rap moins underground, plus pop, excuse donc d'une certaine manière le ghostwriting, ou n'y est en tout cas diamétralement opposé. L'exemple de Drake pourtant, lorsqu'il a été su qu'il n'écrivait pas ses textes, a fait beaucoup de bruit, et beaucoup de ses auditeur·ices le considèrent beaucoup moins légitime et authentique depuis. Pour XVA, le ghostwriting est de plus en plus normalisé et reconnu : « Et puis être Ghostwriter, aujourd'hui, c'est de plus en plus reconnu. ». Étienne lui demande si un rappeur comme Kéry James, connu pour ses textes « conscient » peut faire de même, ce à quoi XVA répond : « Non, non, non. Déjà, c'est pas possible. Parce que pour le coup, lui, sa vie, elle était tout documentée. Il disait que dans une des freestyle Skyrock, il avait 12 ans, j'étais encore dans les couilles de mon darz. Mais c'est une autre branche de rap. Je m'arrêterais pas de l'écouter, parce que ses textes, ils sont toujours aussi forts et interprétés de la même manière. Enfin, moi, j'estime. ». Il considère que c'est un impossible, mais n'arrêterai pas de l'écouter pour cette raison, si c'était le cas.

Comme XVA, plusieurs enquêté·e·s considèrent que la pratique du ghostwriting est de plus en plus acceptée et normalisée. Sleyfa, par exemple, explique avoir déjà écrit pour d'autres, sans être crédité officiellement. Cependant, il explique que lui ne souhaite pas rapper le texte de quelqu'un d'autre, car il se sentirait moins authentique s'il déléguait son écriture : « Elise : Et t'as parlé des rappeurs qui, du coup, se faisaient *topliner* ou écrire des sons. T'en penses quoi, toi ? Est-ce qu'un rappeur, il peut, en fait, rapper les paroles d'un autre ?

Sleyfa : Ouais, bien sûr. [...] Il peut. Moi, c'est pas ce que j'aime... Tu sais, clairement, moi, je veux absolument pas qu'on m'écrive mes trucs parce que j'ai... Je trouve que c'est plus authentique quand ça vient de toi même, tu vois. Il y a des trucs que t'as vécu, enfin, moi personnellement que j'ai vécu, que je trouve que c'est super lourd de le mettre en écriture, tu vois.

Elise : Ok. Et est-ce que toi, genre, personne ne pourrait écrire pour toi, mais est-ce que toi, par exemple, tu pourrais écrire pour quelqu'un d'autre ?

Sleyfa : Ouais, grave. Je l'ai déjà fait.

Elise : Et ça s'est passé comment ? C'est quelqu'un qui t'a demandé ou ça s'est fait naturellement ?

Sleyfa : Quelqu'un qui m'a demandé oui... Des fois, j'ai des... Tu sais, des fois, j'ai des titres comme ça que je sais que moi, je veux pas sortir parce que c'est pas dans la DA du tout. Ouais. Donc, je les propose, je les envoie à des collègues. Et s'ils kiffent, ils vont les prendre, tu vois.

Elise : Ok. Et c'est quelque chose qui, du coup, après est crédité ou pas ?

Sleyfa : Ben, en général, je m'arrange un peu avec eux. En gros, ils payent juste la topline, tu vois. [...] Donc, ils vont payer 150 balles. Et moi, je leur laisse le truc. Parce que je suis tellement productif que...

Elise : T'as pas besoin de tout garder ?

Sleyfa : Ouais, voilà, c'est ça. ».

Pour Sleyfa, qui a déjà été intégré dans l'industrie de la musique en enregistrant des morceaux dans des studios reconnus, il n'est pas problématique d'écrire pour un autre, mais rapper les textes des autres rend moins authentique. Nous lui avions d'abord demandé ce qu'était l'activité principale du rappeur, sous-entendant l'activité cardinale. Il nous explique que cela dépend des personnes, et nous retrouvons les distinctions entre les rappeur·se à l'activité scripturale solitaire, qui précède l'enregistrement, et ceux/celles qui préfèrent l'activité scripturale orale et spontanée. Il notifie aussi que certain·e·s n'écrivent tout simplement pas, pour des raisons variables : « Je pense que ça, ça dépend de chaque artiste. Moi, je sais que j'adore enregistrer. Donc moi, c'est vraiment très oral. Ouais. Mais j'aime également beaucoup écrire. Donc des fois, je peux écrire des trucs, mais que je ne vais même pas enregistrer, tu vois. Alors que je sais qu'il y en a d'autres, c'est plus... Ouais, c'est plus juste... Il y en a, c'est juste le rap, juste le chant enregistré. Parce qu'il y en a qui se font, tu sais, ils se font topliner, ils se font écrire leurs morceaux. Parce qu'ils ont la flemme ou parce qu'ils n'ont pas d'idées. Donc du coup, il y a des artistes qui préfèrent juste enregistrer. Il y en a d'autres qui préfèrent juste écrire. Moi, j'aime bien faire les deux. ». Yusov, qui a également, selon ses dires, été intégré au « business de la musique », nous explique avoir parlé de l'écriture au sein de l'industrie avec des rappeur·se·s intégré·e·s à celle-ci, qui lui ont dit vivre une certaine pression de productivité, inatteignable : « Oui et toujours devoir faire des hits, faut que ça marche, faut que ça parle à tout le monde. [...] Pour en avoir parlé, il y a quand même des gens qui font des festivals, des trucs. En vrai, souvent, la plupart du temps, ils sont dépassés, en fait. Ils se retrouvent un peu dépassés par les événements, ils doivent faire des réactions, des shows à la fois, des concerts, des trucs. Du coup, des fois, ils ont... ils perdent de l'âme un peu créative qu'ils avaient au début, tu vois. Ils perdent leur esprit tu vois. Et donc, du

coup, ils ont un peu le syndrome de la page blanche, tu vois, c'est quoi. Ils n'arrivent plus à écrire et tout. Du coup, là, ils font appel au lyriciste. La plupart du temps, c'est comme ça que ça se passe pour les premières fois et après, tu prends goût, tu arrives au studio, t'as ton texte. Franchement, ils m'ont tous dit, 'c'est incroyable, tu fais du rien et les gens les écoutent comme si c'était toi qui avais écrit', tu vois. ». Cela nous donne une idée de la normalisation de certaines pratiques de délégation de l'écriture. Cependant, Yusov explique qu'il est assez simple de déceler celles-ci lorsqu'on s'attarde sur les crédits, ce que peuvent faire des publics initiés par exemple : « Après, dans tous les cas, même si t'es quelqu'un de lambda, tu fouilles un peu dans tous les droits, sur les sons, tu regardes qui sont qui, tu vois directement qu'il y a un lyriciste et que c'est pas eux qui ont écrit, forcément. Après, oui, dans un cadre un peu plus intimiste, c'est vrai que entre artistes on parle, c'est normal. ». Cela dit, nous voyons qu'il parle de « tous » les droits, et non pas forcément les crédits d'écriture, ce qui brouille les pistes pour un public non-aguerri, qui ne connaît pas forcément les noms de chacun·e des artistes présent·e·s dans les crédits. Yusov y voit une évolution normale, qui se calerait sur le fonctionnement du rap aux États-Unis, berceau du hip-hop et du rap. Il explique que là-bas, faire appel à un ghostwriter est normal : « [...] Après, il faut savoir que la France, elle a 5 ans de retard par rapport aux Etats-Unis. Au niveau de la musique, je te parle, genre. C'est-à-dire que eux, c'est les grands partisans de ça, déjà, de ne pas écrire leur texte, de juste être interprète et tout. Je pense qu'on se fait beaucoup influencer par les Etats-Unis. ». Il prend notamment l'exemple des featurings, qui se financent aujourd'hui : « C'est comme faire payer un feat avant. Jamais de la vie, les Français ne pouvaient pas se permettre de faire payer un featuring. Maintenant, ça se fait beaucoup plus. Je pense que par rapport, en fait, on se base par rapport aux Etats-Unis. On refait. Pour moi, ça a évolué grandement avant. ». Ici, il différencie à nouveau le rap des autres genres, et prend l'exemple de la variété française : « Après, je sais qu'avant, après, tout dépend si tu parles de musique concrètement ou de rap. Dans le rap avant ils écrivaient plus leurs textes eux-mêmes maintenant ils sont plus à faire sous-traiter, envoyer un lyriciste tout ça. Mais par contre si on prend d'un point de vue musique ça se faisait beaucoup, en France, t'sais Jean-Jacques Goldman, ils écrivaient un morceau pour les autres, tout ça. Et il y en avait plein d'autres. [...] Et le rap c'est l'authenticité, tu racontes ce que tu vis, tu racontes une histoire et si c'est pas toi qui la racontes alors t'es juste interprète. ». Il dit clairement que le rap « c'est l'authenticité », et celle-ci est remise en question lorsque l'artiste fait appel à ces pratiques. Pour lui, la raison est claire, c'est l'industrialisation, la commercialisation du rap, qui l'éloigne de sa base historique d'authenticité. De plus, pour lui, le public joue un rôle également dans ce changement de paradigme : « C'est le fait d'avoir fait de tout ça un gros business tu vois c'est pour ça en vrai. Les gens, ils s'en foutent de l'authenticité du moment où la musique est connue, ils aiment bien. ». Il explique n'y avoir pas recours, voulant se distancier du business de la musique, mais comprendre le choix de certain·e·s artistes, car d'après lui, cette pratique est déjà totalement normalisée, contrairement à notre hypothèse : « Yusov : Après, mon avis... Moi, personnellement, je le fais pas. Après, je peux comprendre que des gens le font.

Elise : Et tu penses, du coup... Tu me disais, avec les 5 ans de retard par rapport aux Etats-Unis, tu penses que chez nous, ça va être un truc qui va aussi devenir carrément normal ? Yusov : Maintenant c'est déjà normal pour moi. Werenoi, paix à son âme on sait qu'il écrivait pas ses textes tu vois et pourtant ça l'a pas empêché de faire disque de diamant à chaque album qu'il sortait tu vois. ».

Joey, à qui nous avons aussi demandé si la paternité de l'écrit restait une caractéristique de l'authentification, fait aussi référence au rap américain : « Ouais, clairement. Mais c'est vrai que maintenant que j'y pense, je me dis, en vrai, aux U.S, je sais pas pourquoi, j'ai le feeling qu'ils s'en battent un peu plus les couilles. [...] il y a plus d'artistes où c'est plus des gimmicks derrière les sons. Il n'y a pas vraiment de texte recherché plus que ça. En tout cas, pour ce qui

est rentrée mainstream. ». La différence pour lui se fait sur les textes, plus ou moins travaillés. Il note aussi que le partage de l'écriture ou même sa délégation se fait dans un rap « mainstream », et peut être moins dans le rap plus underground. Guigz lui aussi, explique le recours à des aides scripturales, par la pression de productivité des labels subie par les artistes, contrairement à la liberté dont peuvent jouir des rappeur·se·s indépendant·e·s de l'industrie musicale : « Après ces gens-là ont des labels, des contrats, des obligations, quand tu signes un contrat on va t'exiger un album tous les six mois. Mais après voilà c'est des gens qui ont envie d'en faire leur métier, moi j'ai pas forcément envie d'en faire mon métier, donc euh si je sors rien pendant un an deux ans je m'en fous, j'ai de comptes à rendre à personne. ». Guigz, pour qui l'écriture par et pour les autres doit être assumée, au risque d'être déclarée inauthentique, comprend que dans un souci de productivité, des artistes fassent appel à d'autres afin de déléguer leur écriture : « Après ouais y a des ghostwriters, ça en vrai je m'en fiche un peu, je pense que dans une certaine logique d'écriture ou une certaine logique de productivité, il y a peut-être certains artistes qui sont obligés d'avoir des ghostwriters. Ou euh j'sais pas t'as des gens qui écrivent super bien, et tu te dis bah pour ce projet là j'ai envie de faire appel à machin pour qu'il me ghostwrite quelque chose. ». Cependant, il explique ne pas vouloir en faire partie, et se restreindre à l'aide de ses ami·e·s sur une phrase ou une rime, comme nous l'avons vu plus haut : « Après moi personnellement ça m'intéresse pas j'ai pas du tout envie de rapper le texte de quelqu'un d'autre [...] ». Pour Narf, qui nous expliqué aider souvent les rappeur·se·s membres du Squ'art, c'est sa vision propre du label qui explique l'entraide. Il exprime pourtant vouloir, à l'avenir être crédité dans le cas d'une « grande » aide, qui dépasserait la rime, le mot, la phrase : « Non. Là par exemple pour le son en question, le crédit non. Après dans... Parce que c'est aussi ma vision du label. Parce que là on fonctionne déjà dans un peu si tu veux, au lieu de dire 'eh les gars venez on fait un label' on travaille déjà comme. Et à un moment donné c'est une évidence, c'est juste ça. Mais dans le futur avec les artistes que je compte produire on sera comme ça. Maintenant des fois ça peut...pour d'autres et tout, c'est de l'argent. Tu vois y a le côté aussi business c'est à dire que moi maintenant si quelqu'un il a besoin de mon écriture parce que ce texte-là ça va tout niquer, ben je prends des sous dessus, et du coup je suis crédité en co-auteur. Et ne serait-ce que pour la SACEM, c'est pas la même répartition. ». Il poursuit, expliquant lui aussi avoir connaissance de nombreux·ses artistes vivant du ghostwriting : « Parce qu'il y a aussi des rappeurs leur métier c'est ghostwriter, c'est comme ça qu'ils gagnent leur vie. Le grand public les connaît pas. Nous on les connaît, parce qu'on sait qui fait quoi même en sous-marin. Et ils gagnent leur vie comme ça, parce qu'on sait que bah la manière dont il écrit, tu vois si je te prends même Orelsan. Tu savais que pour l'album *Racine Carrée* de Stromae, beaucoup de textes sont écrits par Orelسان? Une fois que tu le sais, t'arrives même à capter les pointes d'humour d'Orelسان, les tournures qui lui sont propres, parce qu'il a une manière d'écrire qui.. C'est sa personnalité. Tu vois c'est là où des fois j'trouve aujourd'hui, y a... un certain rap qui n'a plus de personnalité même dans l'écriture. Parce que 'Bendo-bendo la petite veut ça... Kalash à l'arrière...' j'extrapole un peu et je dis pas que c'est bien ou c'est pas bien. Si demain je vais à la muscu' c'est peut-être le son que je vais kiffer. Mais on perd même dans l'écriture on perd. Un texte d'Orelسان, j'pense j'suis capable de savoir c'est un texte d'Orelسان, rien qu'à l'écriture. ». La reconnaissance du ghostwriting dans certains morceaux voire albums, est possible, selon lui, grâce à sa connaissance de l'écriture du rappeur Orelسان. Après vérification, nous voyons en effet que le rappeur Orelسان apparait dans les crédits d'écriture de l'album. Il ne s'agit ici donc pas de ghostwriting à proprement parler. D'après Joey, quand bien même un·e artiste est intégré au système, le public rap, qu'il juge très strict, aura toujours des à priori face à un·e rappeur·se·s n'écrivant pas ses textes : « En fait, je pense que s'ils savent, d'ailleurs, que ce n'est pas la personne qui rappe, qui écrit, je pense que ça créera toujours un a priori de... 'Ah, le mec n'écrit pas ses textes'. Je trouve que les gens, le

public rap, il est très souvent très vite dans le jugement et tout, très intransigeant avec certains artistes. Donc ouais, j'imagine très bien qu'on me dise, ‘le gars-là, il n'écrit pas ses textes’, tsss ». L'auditeur Arthur nous dit avoir l'impression d'une délégation scripturale seulement dans le rap « commercial » : « Généralement, quand c'est du ghostwriting, c'est commercial. J'ai l'impression, dans l'idée. ». Pour DJ Scribe, un partage de l'écriture non assumé est encore plus répréhensible lorsque c'est fait par des personnalités reconnues, et reconnaît le rôle des « gros sous ». Il estime que c'est dommage car souvent cela n'enlèverait en rien à la qualité du morceau, au contraire :

« Scribe : C'est pas les couplets de Dr Dre qui sont écrits par Jay-Z, qui sont écrits par LL Cool J, on le sait aujourd'hui. [sourit] Dis-le ! T'es millionnaire, t'as pas le temps d'écrire, on t'en veut pas t'es Dr Dre, t'as fait... t'as fait tes monuments de son, t'as fait tes textes ! T'as déjà fait un album, c'est cool si LL Cool J il t'envoie un couplet ! Qui veut pas d'un couplet de LL Cool J ou de Jay-Z, de quoi on parle pourquoi c'est un secret ? C'est bizarre.. Il a voulu le cacher, donc là il y a tromperie.

Elise : Mais tu penses c'est pourquoi qu'ils essaient, ou lui en tout cas au début de le cacher ?

Scribe : Après on peut pas être dans la tête des américains. D'abord on parle de grosses têtes. Et peut être le gars avait un goal ultime de... La preuve le temps a parlé. J'sais pas s'il se sentait pas qualitatif, je sais pas s'il y a une maquette où il se sentait pas bon, et du coup on lui a servi. Je veux dire les gars qui lui ont écrit, c'était pas... C'était pas des inconnus, c'était pas des bleus, ils ont aussi marqué leur truc. Mais même je trouve ça très bien, c'est juste entre guillemet la manière de ne pas le dire... J'ai pas la réponse. C'est une histoire de gros sous. Mais ça n'enlève rien à la qualité du truc. ». Pour Kévin aussi, le ghostwriting est lié à l'industrie et est le synonyme d'une perte d'authenticité : « Elise : Je note. Et du coup est-ce que toi tu penses justement, on parlait de ghostwriting tout à l'heure, est-ce que tu penses que ça c'est forcément dû à l'industrie un peu de la musique ou c'est quelque chose qu'on aurait trouvé de toute façon même si le rap était resté un peu plus underground que maintenant ?

Kévin : Je pense que c'est lié à l'industrie un peu. Tu sais le truc de vouloir tout le temps poster, poster, poster, poster. Parce qu'en vrai quand tu écris des textes au bout d'un moment tu as une panne tu vois.

Elise : Oui.

Kévin : Genre au bout d'un moment c'est bon, tu as fini, tu as besoin de deux semaines, trois semaines pour te remettre dans le truc. Et je pense qu'au bout d'un moment c'est chiant. Et là je pense que c'est lié à l'industrie en vrai. C'est toujours vouloir accumuler le nombre d'auditeurs, tout ça, gagner de l'argent. Donc forcément tu vas gratter un peu des textes à droite à gauche mais en fait tu perds ton authenticité en faisant ça. ».

Nous avons donc vérifié certaines de nos hypothèses dans cette partie, et avons pu différencier l'authentification des aides scripturales courtes par rapport à celle du ghostwriting, non assumé. Les relations entre les artistes interprètes et auteur·ice·s peuvent compter. Le fait d'assumer le partage de l'écriture excuse presque tout, selon nos enquêté·e·s. Pour certain·e·s, faire appel aux ghostwriters est la conséquence d'une carrière dans un monde du rap toujours plus industrialisé, et donc régie par une pression de productivité, gravée dans des contrats.

3.3 Un angle mort de l'authentification, le travail du personnel de renfort

Nous allons maintenant aborder un angle mort de l'authentification : la reconnaissance manquante du personnel de renfort et des pratiques scripturales partagées. Ayant interrogé nos enquêté·e·s sur et observé les différentes pratiques d'écriture – scripturale, spontanée/orale et partagée, nous nous sommes demandé quelles nuances pouvaient

apparaître dans la reconnaissance des différents rôles nécessaires pour produire le morceau – voire le diffuser. Cela correspond à questionner la reconnaissance - et donc possiblement l'authentification, car ce qui n'est pas connu ne peut être authentifié - du personnel de renfort et leur participation à l'écriture notamment. Il nous semble important de noter ici que nous n'avons pas pensé à poser cette question à tou·te·s nos enquêté·e·s, ce que nous regrettons.

Pour le beatmaker TH, le manque de reconnaissance auprès du personnel de renfort est évident : « Il y a aussi la considération qu'il va y avoir autour des... Justement, de... Je ne sais plus comment tu appelles ça, les personnes autour des artistes.

Étienne : C'est personnel de renfort.

TH : [...] Pour moi, il y a une grosse partie des gens qui oublient que c'est grâce aussi à eux que le rap existe, et qu'en vrai de vrai, il y a un peu des gens qui ont tendance à l'oublier, et aussi des rappeurs, genre, qui ne vont pas forcément mettre du respect sur ces gens-là. Même des fois, on voit des rappeurs qui, justement, vont faire des moves chelous avec des réals, avec des ingé-sons, des beatmakers, et je ne comprends pas, justement... ». D'après lui, il y a donc un manque de considération de la part du public « une grosse partie des gens », mais aussi des rappeur·se·s eux-mêmes. Pour lui, c'est « aussi grâce à eux que le rap existe ». Il explique son point de vue en tant que beatmaker, mais considère que c'est le cas aussi pour des réalisateur·ice·s ou d'autres. Le manque de reconnaissance est pour lui un manque de respect, et a des conséquences, notamment financière pour le/ou la professionnel·lle intégré·e : « Quand tu as des rappeurs qui viennent pour ton travail, que tu sois réal ou beatmaker, et qu'ils viennent te chercher toi parce qu'ils aiment ton travail, et qu'après, ils ne sont pas capables de te payer ou de te donner un minimum de visibilité, pour moi, ça rejoint un truc de tout à l'heure, ce qu'on disait sur le respect. ». Il différencie la situation des ghostwriters, qui eux font le choix de ne recevoir qu'une compensation financière, dont iels peuvent être assuré·e·s, ce qui n'est pas toujours le cas lors d'une session en studio lors de laquelle quelqu'un va participer à une tâche non rémunérée : « Du coup, ils ne touchent rien, tu vois. Donc, la reconnaissance, elle passe par là aussi. [le paiement] ce n'est pas dérangeant quand tu as un contrat de *ghostwriting* ou de *ghostproducer*, tu vois, et que tu t'en fous, parce que, du coup, tu as de l'argent derrière. Et c'est clair sur le papier. Mais quand tu es en session, que tu poses, je ne sais pas, un piano pour un mec qui est sur un big album top rappeur français et que tu n'es même pas crédité sur le morceau et que tu n'as pas de tale, genre, bah, mec ». Il revient aussi sur l'idée d'un « sport d'équipe », que serait le rap, dont le capitaine serait le/la rappeur·se. Dans cet esprit, il s'interroge : « En fait, il ne faut pas oublier que le rap, c'est un sport d'équipe. Même si le rappeur, c'est le visage du rap, derrière lui, il y a une équipe qui bosse comme des chiens pour lui, donc en vrai, mettez un peu du respect sur ces gens-là. Et en vrai, il serait temps, en Big 2025, qu'il y ait un petit peu plus de reconnaissance sur ça, et notamment de reconnaissance financière. Parce qu'il y a plein de mecs qui... Franchement, surtout les beatmakers, gros, en France, gros, je crois, il y a combien de beatmakers qui ont vraiment une vie de star ? ». Effectivement pour lui, certain·e·s professionnel·le·s intégré·e·s, au-delà d'agir comme renfort, sont réellement à l'origine du succès de certains rappeur·se·s, à l'exemple de Karmen, autrefois connu sous le nom de Tortoz, qui a été topliner du rappeur PLK : « [...] il a donné une carrière à, genre, PLK, tu vois, par exemple, genre. Il a fait des gros hits de PLK. ». Il explique que le grand public n'a pas connaissance du rôle de Tortoz : « [...] je parle à mes potes qui ne sont pas dans le milieu, et qui adorent PLK. Je suis sûr qu'ils n'ont aucune idée de qui est Karmen, enfin, un Tortoz / Karmen à l'époque, tu vois. Et tu vois, la PLK, en plus, c'est des sphères mainstream ». Il reconnaît que cela ne touche pas que la sphère des artistes reconnu·e·s, mais touche aussi « à échelle locale » : « Ce qui me dérange et on a souvent des discussions par rapport à ça, même à petite échelle, même à échelle locale avec des rappeurs qu'on connaît [Étienne et lui], des gens qui ne sont pas

forcément haut placés. Genre, il y a souvent des histoires de problèmes de paiement, de manque de reconnaissance. On utilise le travail d'un mec, mais, en fait, on ne l'utilise plus au final et, en fait, on ne le rémunère pas. Enfin, tu vois, il y a plein de trucs comme ça qui sont grave chiants. ». Il parle là aussi du problème d'un travail qui a eu lieu mais qui ne sera pas utilisé, et finalement impayé. Pour Sleyfa, les professionnel·le·s intégré·e·s et personnel de renfort ont un rôle encore plus important que pour TH. D'après lui, sans eux, il n'y a tout simplement pas de rap, ils ne sont pas en dessous d'un capitaine d'équipe. Il déplore le manque de reconnaissance à leur égard : « Moi je trouve ça super triste, parce que justement le noyau, la base du morceau, c'est quand même le beatmaker et l'ingénieur du son. Parce que s'il n'y a pas de beatmaker, il n'y a pas d'instru, s'il n'y a pas d'ingénieur du son, il n'y a pas de mix, donc le son il est inaudible. ». Il poursuit en prenant l'exemple des *Flammes*, une cérémonie de récompenses « des cultures populaires »¹⁶⁹ diffusée avec les médias Booska-p et YARD et soutenue par la plateforme de streaming Spotify : « Donc moi je trouve ça trop triste, même ne serait-ce que Les Flammes par exemple, c'est des remises de trophées, il n'y a jamais d'ingénieur son. Et ça moi ça me choque, franchement honnêtement ça me choque. ». Il déplore donc la non-représentation de la profession d'ingénieur-son dans une compétition axée sur le rap principalement. D'après lui, c'est une erreur et ceux/celle-cis devraient même bénéficier de plus de reconnaissance que certain·e·s artistes, car pour lui, « pas d'instru, pas d'artiste ». La non-reconnaissance n'est donc pas que financière mais aussi médiatique. Il donne, comme TH, l'exemple d'un personnel de renfort étant à la base d'une évolution majeure pour l'artiste accompagné : « Et je pense qu'ils doivent avoir plus de reconnaissance que l'artiste lui-même, pour moi. Parce que comme on dit, si t'as pas d'instru... C'est l'instru qui va donner le ton de ton écriture. Si t'as pas d'instru, bah t'as pas d'écriture, t'as pas d'artiste. Pareil pour l'ingé-son, il faudrait que t'écoutes un son qui n'est pas mixé, c'est inaudible. Tu regardes un PNL, un PNL s'il n'y avait pas NKF derrière, il serait nulle part aujourd'hui ». Questionné sur la solution à ce manque de reconnaissance et le rôle dans celle-ci des rappeur·se·s, il répond : « Ouais, je pense que ça part de là. Ils devraient plus les créditer. Ils devraient les identifier sur chaque sortie. Ouais, ils devraient leur donner plus de lumière. ». Nous lui demandons s'il pense qu'il y a une différence entre le rap plus amateur et underground et les rappeur·se·s plus intégré·e·s à l'industrie, et sa réponse nous surprend beaucoup : « Ouais, clairement. Les rappeurs underground un peu amateurs, ils vont jamais citer les beatmakers ou les ingé, ça c'est une certitude. Parce que c'est que pour leur gueule. ». Pourtant, notre observation de la release party de Narf nous a montré le contraire, il a remercié chaque personne ayant travaillé sur l'album (à notre connaissance toujours), dont des ingé-sons, son DJ, et d'autres encore. En plus, les rappeurs que nous avons interrogés ayant sorti des projets pendant le temps du mémoire ont toujours crédité jusqu'au graphiste de la cover lorsqu'ils publiaient sur les réseaux sociaux. Pour Paulin, qui est réalisateur de clips, cette non-reconnaissance est bien réelle et touche son secteur de la vidéo tout particulièrement. Il vient à ce sujet par lui-même et explique même vouloir s'éloigner professionnellement du monde du rap pour ces raisons : « Et attends, je voulais te dire un autre truc. Tu parlais du coup de ma relation au rap et à la musique. Là aussi, genre Franglish et Vacra, c'est des... Comme je disais, donc des personnes qui sont très bienveillantes, très gentilles, ça s'est très bien passé. Après voilà, en toute transparence, moi, le monde de la musique et surtout du coup le monde du rap, précisément, malheureusement, il y a un manque, il y a un léger manque de... Il y a un léger manque de considération envers des équipes techniques, des réalisateurs et des tournages où en fait, il y a un gros, gros manque de budget. Ils mettent plus le budget parce qu'ils voient ça comme... Ils priorisent la quantité à la qualité et donc voilà,

¹⁶⁹ Compte Instagram : @lesflammes.

on est sous-payés et puis on n'est pas très bien traités dans la post-production dans les préproductions. Enfin, il y a un gros manque de considération et donc moi, clairement, moi j'arrête. Moi, le monde du rap, donc clip pour le rap, j'arrête parce que... Parce que même dans... Même des gros noms comme ça qui sont à l'international ne mettent pas de budget et il y a un léger manque de considération. Enfin, en mode, c'est un milieu où comparé à la publicité, il y a un gros manque de considération et puis on n'est pas très... Bref, là où je veux en venir, c'est que si demain je dois être amené à bosser avec un artiste de rap, il faut que je le connaisse humainement et il faut qu'il y ait une certaine bienveillance et qu'il y ait une belle énergie, tu vois. ». Nous voyons ici encore une opposition à l'avis de Sleyfa, pour qui le manque de reconnaissance est surtout présent dans le rap underground. Ici, Paulin cite des professionnels connus, qui devraient avoir les moyens de reconnaître plus leurs équipes. Pour lui, la considération fait partie des valeurs à respecter : « Déjà, tout à l'heure, on parlait de considération. Moi, les valeurs qui me tiennent à cœur, c'est, ouais, de la considération, l'ouverture d'esprit, la paix. ». Il parle aussi du manque de représentation des femmes dans le monde du rap : « Et c'est vrai que dans le monde du rap, malheureusement, c'est quand même un milieu très masculin. Et donc la question c'est, je ne sais pas si c'est parce qu'on ne laisse pas assez la place aux femmes ou alors c'est juste qu'il y en a très peu et il y en a moins. Moi je ne me rends pas compte. Moi je sais que dans ma consommation j'écoute, c'est vrai que je n'en ai pas parlé mais oui j'écoute du rap féminin. C'est Oso, j'ai cliqué une artiste émergente qui s'appelle Oso. ». Pour Kévin aussi, c'est toujours « le chanteur » qui est mis en avant : « Moi de ce que j'ai vu, c'est toujours le chanteur qui est mis en avant et on oublie trop souvent les personnes qui sont derrière. Que ce soit la personne qui mixe, la personne qui masterise. En vrai le beatmaker ça va, mais c'est hyper récent. Par contre au niveau du mix et du mastering, franchement pour avoir essayé c'est très compliqué. Les gens-là on les met pas assez en avant et on devrait les mettre en avant. Parce que c'est des heures et des heures d'écoute. Moi franchement je te le dis, je fais tout à la maison, au bout de trois heures t'en as marre d'écouter le chanteur. Et eux t'as des sessions qui durent 10 heures d'écoute et ils sont là, ils écoutent pour avoir le truc parfait. Et eux on les met pas assez en avant. ». Nous voyons ici qu'il note une amélioration pour les beatmakers, mais c'est tout. TH lui, explique que c'est quelque chose qui évolue, dans d'autres pays plus peut-être : « l'économie des beatmakers, elle est un peu plus facile à vivre dans des pays comme les Etats-Unis, le Canada et tout ». D'après lui, il existe tout un pan de métiers qui ne sont pas connus du public, alors même qu'ils participent au monde du rap et à la production d'un projet : « [...] c'est vraiment, mec c'est genre le meilleur taf, qui encore une fois, n'est pas du tout mis en lumière. Les gens savent même pas que ça existe genre des réals d'album sauf si t'es dans la musique et tu le sais du coup mais genre c'est vraiment le meilleur taf c'est que t'accompagnes un artiste de A à Z [...] Tu vas même avoir genre ton avis ton avis à donner sur les visuels et tout même si du coup les visuels. ».

Il existe donc un manque de connaissance et de reconnaissance du personnel de renfort et de son travail par le public, les médias, les rappeur·se·s, finalement, par le monde du rap en son ensemble.

Pour conclure l'analyse, nous pouvons dire que les propos recueillis tendent à montrer que si la paternité des textes reste un principe central de l'authenticité dans le rap, cette norme s'avère toutefois beaucoup plus nuancée dans la pratique. Les collaborations, souvent amicales, les reformulations ou les aides discrètes ne sont pas considérées comme une violation de l'authenticité tant qu'elles s'inscrivent dans un cadre familial et, pour certain·e·s mais pas tou·te·s, assumé. L'écriture partagée, dans sa dimension collective, apparaît même comme un prolongement naturel de la pratique du rap, « sport d'équipe », d'après certains,

en accord avec une culture basée sur le collectif et la transmission, entre autres. En revanche, le ghostwriting dans sa dimension cachée, c'est-à-dire l'écriture secrète et non divulguée, reste une véritable ligne rouge : La figure du/de la rappeur·se, auteur·ice et interprète reste essentielle à l'authentification et l'acceptation des artistes. Nous notons tout de même qu'elle semble être de plus en plus pratiquée. En effet, dans le monde du rap industrialisé, des grandes maisons de disques, où la productivité et les exigences contractuelles jouent un rôle important, le recours à des auteur·ice·s externes semble être intégré dans le processus créatif. En revanche, ces pratiques continuent d'être rejetées dans les milieux indépendants ou underground, car elles sont contraires à l'authenticité du parler de soi, mais aussi des autres types d'authenticité, qui tous demandent une non-médiation du cerveau au morceau. Enfin, cette tension entre l'idéal d'authenticité et les pratiques collectives met en lumière, comme nous avons ou le voir en fin d'analyse, un manque de reconnaissance du travail des professionnel·le·s intégré·e·s, financier et public, ce qui empêche l'authentification de activités scripturales partagées.

Résultats et conclusion

Avant de procéder à notre conclusion, voici un rappel de nos hypothèses :

- H1. L'importance de la paternité des textes varie selon plusieurs critères : la génération et le degré de participation au monde du rap des authentificateur·ice·s et des authentifié·e·s.
- H2. Le personnel de renfort participe également à l'activité scripturale, et l'écriture d'un morceau est la plupart du temps une activité collective, qui peut avoir plusieurs formes, plus ou moins connues et déclarées.
- H3. La conception de l'authenticité dans le monde du rap est variable mais inclut la paternité des textes.
- H4. L'authentification des activités scripturales partagées dépend de leur visibilité.
- H5. L'authentification est le fait de tous les membres du monde du rap.

Nous souhaitons également insister sur le caractère restreint de notre étude. Pour y répondre pleinement, il nous aurait fallu intégrer des grandes maisons de disques afin de connaître les processus d'authentification au sein d'un monde du rap beaucoup plus professionnel et mercantile, et établir un panel de réponses plus élargi, aussi en termes d'auditeur·ice·s.

Pour répondre à notre première hypothèse, nous avons essayé de réunir des « représentant·e·s » de plusieurs générations et de niveaux d'intégration au monde du rap différents, même si la plupart se situent dans un monde du rap amateur ou semi-professionnel. Nos résultats, bien qu'à considérer avec précaution et ne pouvant être pleinement généralisés, nous permettent néanmoins de confirmer au moins partiellement cette hypothèse. En effet, dans notre enquête, les membres des générations plus anciennes, tels que Narf, DJ Scribe et K-Rip et Guigz semblent plus stricts quant à la vision d'un rap où la paternité des lyrics et l'accréditation sont de mise. Pour Scribe, ne pas respecter cette convention est une « imposture », et ne peut envisager un partage de l'activité scripturale que si celui-ci est assumé et crédité, alors que pour les plus jeunes, nous voyons clairement une nuance, qui permet d'accepter ponctuellement des aides, voire une tolérance du ghostwriting dans certains cas. Mais si certain·e·s considèrent que cette pratique cachée est de plus en plus normalisée, elle a surtout lieu au sein du monde du rap dit industrialisé. La convention de paternité des lyrics est donc remise en cause au sein de grandes maisons de disques, comme ont pu en témoigner Sleyfa et Yusov, qui ont déjà fait l'expériences de « grands » studios et

de l'écriture pour autrui. Nous pouvons donc confirmer partiellement valider notre première hypothèse sur la paternité des paroles : les anciennes générations y tiennent plus particulièrement, tandis que l'intégration au monde du rap mainstream peut induire des délégations dissimulées.

Notre deuxième hypothèse est confirmée pleinement, car nous avons vu que tout morceau est le produit d'une œuvre collective, comme décrite par Howard Becker, et que de plus, ses acteur·ice·s participent souvent à des tâches autres que celles qui leurs sont attribuées au départ dans leur faisceau de tâches, et notamment à l'activité scripturale. Qu'il s'agisse d'aides courtes et ponctuelles, de toplines ou de featurings, le personnel de renfort participe donc à l'écriture, plus souvent qu'il n'y paraît, sans être forcément crédité. Nous insistons ici sur l'importance des liens amicaux, qui permettent un partage de la tâche d'écriture en confiance et sans accréditation obligée.

La troisième hypothèse, qui fût l'une de nos idées principales, peut également être confirmée partiellement seulement. L'authenticité a été définie par nos enquêté·e·s comme une sincérité exprimée dans le respect des codes du rap et plus ou moins opposée au courant mainstream et à l'industrie de la musique, et nous notons donc qu'elle est plurielle. Cependant, l'obligation d'une expression de soi, qui ne peut relater que d'un vécu réel confirme que l'authenticité inclut la paternité des textes, car seul l'artiste peut exprimer ce qu'iel a vécu. Il existe bien sûr des nuances, telles que les personnages fictifs, mais qui doivent également faire preuve d'une vulnérabilité et d'une sincérité du/ de la rappeur·se. De plus, la convention au sein du monde du rap d'un·e rappeur·se auteur·ice-interprète est toujours d'actualité, ce qui le différencie d'artistes d'autres genres, d'après nos enquêté·e·s. Finalement, l'authenticité est toujours plus volontairement accordée à ceux·celles qui écrivent leurs propres textes, jugé·e·s plus « vrai·e·s » et authentiques, même si l'authenticité peut être négociée selon différents critères.

La quatrième hypothèse peut être confirmée. Elle est certainement la plus sûre de toutes, car nous constatons que si les activités scripturales partagées sont assumées et créditées, elles ne sont plus vues comme une entrave à l'authenticité. Cependant, nous notons quand même que si un·e rappeur·se n'écrit jamais ses propres textes et l'assume, nos enquêté·e·s auront tout de même du mal à le/ la considérer comme tel, mais plutôt comme un·e artiste interprète. Le ghostwriting reste une ligne rouge qui définit une frontière entre l'authentique et l'inauthentique, mais qui peut être franchie si elle est assumée et revendiquée, et ce surtout si le genre de rap est caractérisé plus « pop ». Nous notons également que, visiblement, la pratique du ghostwriting est plus répandue que ne peuvent le savoir les auditeur·ice·s, même initié·e·s, d'après certain·e·s de nos enquêté·e·s. Ainsi, la paternité des paroles n'est plus une condition absolue : elle peut être partagée, à condition que le processus soit transparent et assumé.

Notre dernière hypothèse ne peut à ce stade être pleinement confirmée, car si l'authentification est effectivement un processus social, chacun·e authentifie pour soi, selon son propre kit d'outils culturels. Force est de constater que nos enquêté·e·s n'ont pas forcément besoin d'avoir des avis internes au monde du rap pour prendre des décisions sur l'authentification de tel ou telle artiste. Bien sûr les médias jouent un rôle, mais n'ayant pu en interroger, nous ne savons à quel point cela peut avoir un impact sur l'authentification par les auditeur·ice·s. Certain·e·s artistes peuvent donc être authentifié·e·s par le public et non par les prescripteur·ice·s d'opinion, et inversement. Aussi, nous avons été éclairé·e·s sur le manque de reconnaissance envers le personnel de renfort, ce qui peut alors contrer notre hypothèse, car si les artistes ne les valorisent pas, le public ne pourra les identifier et les authentifier. Il peut ici donc dépendre de chaque rappeur·se·s d'authentifier le personnel de renfort, pour que son public l'authentifie à son tour.

Pour conclure, nous observons donc que les pratiques scripturales partagées ne sont pas forcément contraires à la convention d'authenticité du rap, mais plutôt en redéfinissent la négociation, qui se fait alors autour des conditions de production et du partage de l'activité scripturale. En effet l'authenticité est plurielle et dépend toujours de qui authentifie selon son propre « cultural tool kit ». Cependant, elle reste pour tou·te·s un *leitmotiv* du rap, et particulièrement dans le rap amateur underground, que nous avons entrepris d'analyser, la paternité des textes en est l'un des déterminants. Cela a été confirmé par la toujours actuelle figure du/de la rappeur·se comme auteur·ice-interprète, mais qui peut aujourd'hui être aidé de son entourage. Cela dit, les pratiques observées confirment l'existence d'un partage, voire d'une délégation de l'écriture. Les activités scripturales partagées peuvent alors être vues comme le résultat normal du rap comme activité collective où le collectif est renforcé par des liens forts et soignés. La paternité des textes selon Zegnani peut alors être partagée, jusqu'à un certain degré, dans un monde du rap amateur dans lequel les chaines de collaboration sont d'abord des chaines amicales. Le partage de l'activité scripturale, restreint à « une rime » ou « une phrase », peut être accepté et ne pas remettre en question l'authenticité du/de la rappeur·se, tant que celui/celle-ci reste l'auteur·ice majoritaire, reflétant un vécu personnel auquel on peut s'identifier, respectant les valeurs du rap, et visibilisant éventuellement ces aides. Effectivement, lors de session d'enregistrement, les artistes sont souvent accompagné·e·s et les accompagnant·e·s et collaborateur·ice·s, nous l'avons vu lors de nos observations, n'hésitent pas à donner leurs avis et proposer des changements sur le texte et la façon de le poser, voir écrire pour eux·elles des phrases entières. Nous pourrions nous interroger, dans une étude prochaine, sur l'universalité de ces tendances. En effet, il semble que dans notre étude, ces propositions et aides scripturales se font dans un cadre amical, souvent plus que professionnel. Alors, qu'en serait-il d'un·e rappeur·se qui ne connaît pas aussi bien les personnes avec lesquels iel travaille ? Aussi, nous regrettons de n'avoir pas pu mettre plus en relief les processus de négociation d'authenticité compte tenu de la durée de notre enquête, et il pourrait être intéressant de se pencher plus en profondeur sur le public rap et ses conceptions de cette authenticité, afin de savoir réellement si le partage de l'activité scripturale empêche l'authentification par les auditeur·ice·s. Le ghostwriting semble tout de même se différencier des aides courtes et ponctuelles dans l'écriture, car il reste opposé au devoir d'authenticité et paternité. Toutefois, nous avons constaté chez certain·e·s enquêté·e·s la persuasion d'une large utilisation de celui-ci chez les rappeur·se·s intégré·e·s aux maisons de disque, et il serait intéressant, bien que difficile tant il s'agit toujours d'un pratique mal vue, d'en constater la portée effective.

Finalement, nous pouvons dire que les pratiques partagées ne remettent pas en cause l'authenticité, mais la redéfinissent. Aujourd'hui, l'authentification est contextualisée et ne se cantonne pas à la paternité des textes, et un·e seul·e acteur·ice, elle se définit en fonction d'un processus de production plus large et souvent collectif. Les collaborations, échanges, avis et propositions scripturales participent à la négociation de l'authenticité, qui dépend alors aussi des relations entre les participant·e·s, du processus de production, de la sincérité et l'identification aux textes, mais aussi de la visibilité donnée au personnel de renfort et aux aides discrètes. Cette redéfinition de l'authenticité reste freinée par le manque de reconnaissance du dit personnel de renfort, ses activités, et des aides dissimulées, ce qui empêche leur authentification par tous les membres du monde du rap, underground dans notre cas, ce que regrettent certain·e·s de nos enquêté·e·s.

Il serait également intéressant, en corrélation avec notre analyse, de s'intéresser à l'utilisation de l'intelligence artificielle dans la musique. Effectivement, on peut déjà trouver sur YouTube et d'autres réseaux sociaux, des morceaux qui semblent être chantés ou rappés par

des artistes spécifiques, grâce à un IA qui copie leur voix, mais nous nous demandons ce qu'il en est de l'écriture des textes : est-elle déjà utilisée par les artistes rap ? Un exemple récent semble aller dans cette direction : le rappeur Jul est soupçonné par ses fans et des professionnel·le·s intégré·e·s tels que l'ingénieur-son Lnkhey¹⁷⁰, d'y avoir eu recours sur le morceau « *Toi et moi* », sorti en 2025. Plusieurs articles¹⁷¹ et vidéos se sont emparés de la question, à l'instar d'Hugo Décrypte¹⁷², entre autres, ce qui confirme l'intérêt et l'urgence d'une réflexion autour de cette pratique. Si les rappeur·se·s l'utilisent, comment peuvent-ils et elles être authentifié·e·s, puisque cette pratique sort d'un cadre d'aide minime et des relations amicales entre les participant·e·s ?

¹⁷⁰ DEROO, Louis (2025), « Qu'est-ce que Suno, l'intelligence artificielle que Jul est soupçonné d'avoir utilisée pour son nouveau titre, et qui inquiète l'industrie musicale ? », sur franceinfo.fr, le 9/08/2025, [En ligne] URL :

¹⁷¹ BOUTIN, Charles (2025), « Jul soupçonné d'avoir utilisé l'intelligence artificielle dans son dernier morceau », sur lefigaro.fr, 4.08.2025. [En ligne] URL : <https://www.lefigaro.fr/musique/le-rappeur-jul-soupconne-d-avoir-utilise-l-intelligence-artificielle-dans-son-dernier-morceau-20250804>.

¹⁷² Hugo Décrypte (2025), “JuL a utilisé une IA pour son dernier morceau ? », Youtube Shorts, 5.08.2025 [En ligne] URL : <https://www.youtube.com/shorts/ZOr58MqqvLM>.

Engagements de non-plagiat

Je soussignée Elise Gerrer, déclare être pleinement consciente que le plagiat de documents ou d'une partie d'un document publié sur toutes formes de support, y compris l'internet, constitue une violation des droits d'auteur ainsi qu'une fraude caractérisée. En conséquence, j'ai veillé à citer toutes les sources que j'ai utilisées pour écrire ce projet de mémoire. 14 octobre 2025.



Je soussigné Étienne Vanderheeren, déclare être pleinement conscient que le plagiat de documents ou d'une partie d'un document publié sur toutes formes de support, y compris l'internet, constitue une violation des droits d'auteur ainsi qu'une fraude caractérisée. En conséquence, j'ai veillé à citer toutes les sources que j'ai utilisées pour écrire ce projet de mémoire. 14 octobre 2025.



Annexes

Bibliographie

ALLAM, Amin (2021), « Real Rap, Does Authenticity Even Matter in Hip Hop? » in *Capstone Showcase*. 5. [En ligne] URL : <https://scholarworks.arcadia.edu/showcase/2021/is/5>.

AQUIL, Erian J. (2018), *THE RELEVANCE OF REAL: HOW AVID FANS DETERMINE AND VALUE AUTHENTICITY IN RAP MUSIC*, Master Thesis Department of Sociology University of Houston

AZAM, Martine , GROSSETTI, Michel, LAFFONT, Laurent et TUDOUX Benoit (2018), « Choix musicaux, modes de découverte et contextes d'écoute », dans *Sociologie* [En ligne], N° 4, vol. 9 mis en ligne le 02 octobre 2018, consulté le 07 août 2025. URL : <http://journals.openedition.org.buadistant.univ-angers.fr/sociologie/3612>.

BAZIN, Hervé (1997), *Le rap et la fonction cathartique du cri*, Contribution pour la défense au procès de Ministère Amer, document électronique in www.recherche-action.fr.

BEAUGE, Julien (2008), « Anthony Pecqueux, Voix du rap. Essai de sociologie de l'action musicale », Recension, dans *Les comptes rendus*, URL : <http://journals.openedition.org/lectures/600> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lectures.600>.

BECKER, Howard S., (1988), *Les Mondes de l'art*, Flammarion Collection Champs arts, réédition de 2010.

BECKER, Howard S. (2013) . « 7. Quelques implications de l'équation Art = Travail pour la sociologie de l'art », dans PERRENOUD, Marc (dir.), *Les mondes pluriels de Howard S. Becker*, p. 117 -126, La Découverte. <https://doi.org/10.3917/dec.perre.2013.01.0117>.

BÉRU, Laurent (2008), « Le rap français, un produit musical postcolonial ? », dans *Volume!*, No. 6 (1/2), 15.10.2008, pp. 61-79.

BÉTHUNE, Christian (2004), *Pour une esthétique du rap*, Paris, Klincksieck, 2004.

BOROLI, Louana (2020), « Légendes du rap : entre authentification et mythification de soi en concert », dans *Sciences de l'Homme et Société*, dumas-02942753.

BRESSAUD, Garance, (2022), « Portrait de l'artiste en rappeur. Parler de soi dans un morceau de rap », dans *Le Temps des médias*, n° 38, pp. 126-138. DOI : [10.3917/tdm.038.0126](https://doi.org/10.3917/tdm.038.0126).

BUCH, Esteban (2014), « À propos d'un certain jargon de l'authenticité musicale », dans *Noesis* [En ligne], 22-23, URL : <http://journals.openedition.org/noesis/1886> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/noesis.1886>.

BUSCATTO, Marie, (2013), « 6. Quoi de neuf chez les artistes ? Les « mondes de l'art » à l'épreuve du travail artistique », dans PERRENOUD, Marc (dir.), *Les mondes pluriels de*

Howard S. Becker, p. 99 -116, La Découverte,
<https://doi.org/10.3917/dec.perre.2013.01.0099>.

BYRON, Tim., O'REAGAN, Jayden, (2022), « Sing It Back: Melody and Topline Hooks. » In: *Hooks in Popular Music*, p. 151-230, Palgrave Macmillan, Cham.
https://doi.org/10.1007/978-3-031-19000-1_5.

CARINOS-VASQUEZ, Emmanuelle, HAMMOU, Karim (2017), « Approches du rap en français comme forme poétique » dans *La poésie délivrée*, édité par Stéphane Hirschi et al., Presses universitaires de Paris Nanterre, <https://doi-org.buadistant.univ-angers.fr/10.4000/books.pupo.10358>.

CARINOS-VASQUEZ, Emmanuelle, HAMMOU, Karim (dir.) (2020), *Perspectives esthétiques sur les musiques hip-hop*, Presses universitaires de Provence, collection Chants Sons.

CARINOS-VASQUEZ, Emmanuelle, (2020) « Bettina Ghio, Sans fautes de frappe. Rap et littérature », dans *Volume !* 17 : 2, DOI : <https://doi-org.buadistant.univ-angers.fr/10.4000/volume.8862>.

CARINOS-VASQUEZ Emmanuelle, DEON Maxence, (2022) « Chapitre I. Innovations esthétiques des musiques hip-hop », dans : Karim Hammou éd., *40 ans de musiques hip-hop en France*. Paris, Ministère de la Culture - DEPS, « Questions de culture », 2022, p. 45-64. DOI : 10.3917/deps.hammo.2022.01.0045. URL : <https://www-cairn-info.buadistant.univ-angers.fr/40-ans-de-musiques-hip-hop-en-france--9782724638905-page-45.htm>.

CERFONTAINE, Eddy (2018), « Les ‘experts’ de la banlieue. Le rap français à la télévision pendant les ‘émeutes des banlieues’ de 2005 en France », in *Sciences de l'Homme et Société*.

CLÉMENT, Pierre-Alain (2015), « La signification du politique dans le rap : L'exemple du « rap de fils d'immigrés (1997-2012), dans *Culture et Conflits*, 97, pp. 123-141. [En ligne] : URL : <http://journals.openedition.org.buadistant.univ-angers.fr/conflits/18972>.

CONDOMINES Bérangère & HENNEQUIN Emilie, (2013), « Etudier des sujets sensibles : les apports d'une approche mixte », dans *RIMHE : Revue Interdisciplinaire Management, Homme & Entreprise*, n°5, vol. 2, pp.12-27. DOI : <https://doi.org/10.3917/rimhe.005.0012>.

DALIBERT, Marion, (2018), « Les processus médiatiques de (dis)qualification des rappeurs : Le rôle de la figure de ‘l’artiste-créateur’ », dans *XXIe congrès de la SFSIC – Crédit, créativité et médiations*, Saint-Denis, France, pp. 297-308. <https://doi-org.buadistant.univ-angers.fr/10.4000/volume.8561>.

DALIBERT Marion (2020), « Du ‘bon’ et du ‘mauvais rap ? Les processus médiatiques de hiérarchisation artistique », dans *Volume !*, 17:2, pp. 93-97. DOI : <https://doi-org.buadistant.univ-angers.fr/10.4000/volume.8482>.

DANG, Uyen (2022), Working as a songwriter and topliner, Bachelors Thesis, Degree Programme in Media and Arts Music Production, Tampere University of Applied Sciences, [En ligne] URL : https://www.thesaurus.fi/bitstream/handle/10024/787350/Dang_Uyen.pdf?sequence=3&isAllowed=y.

DELAPORTE, Chloé, FLORES ESPÍNOLA, Artemisa, GUITTET, Emmanuelle, HARCHI, Kaoutar, SONNETTE-MANOUGUIAN, Marie, TABOT, Cécile, (2022) « Pour une approche intersectionnelle en sociologie des arts et de la culture », *Biens Symboliques / Symbolic Goods*, 10, [En ligne] URL : <http://journals.openedition.org/bssg/1089> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/bssg.1089>.

FREYBURGER, Sylvain, SCHMITT, Christophe (2016), *Égotrip collectif 25 ans de rap à Mulhouse*, Médiapop éditions.

GHIO, Maria (2012), *Le rap français. Désirs et effets d'inscription littéraire*. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III.

GHIO, Bettina, (2016), *Sans fautes de frappe. Rap et littérature*, Marseille, Le Mot et Le Reste.

GHIO, Bettina (2020), « Chronique, chanson, poème : le rap et ses avatars ? Une approche littéraire », dans *Perspectives esthétiques sur les musiques hip-hop*, (Dir.) Carinos Emmanuelle, Hammou Karim, Presses Universitaires de Provence, collections Chants Sons.

GUILLAUMET, Thomas, LAMADELAINE, Thibaut (2020), *Une brève histoire du rap*, Mareuil Éditions.

GUILLARD, Séverin & SONNETTE, Marie, (2020), « Légitimité et authenticité du hip-hop : rapports sociaux, espaces et temporalités de musiques en recomposition », dans *Volume !* 17 : 2, DOI : <https://doi-org.buadistant.univ-angers.fr/10.4000/volume.8482>.

HAMMOU, Karim (2009), « Des raps en français au « rap français » », *Histoire & mesure* [En ligne], XXIV - 1, URL : <http://journals.openedition.org/histoiremesure/3889> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/histoiremesure.3889>

HAMMOU, Karim (2015) « Rap et banlieue : crépuscule d'un mythe ? », dans *Informations sociales*, n° 190, p. 74-82. DOI : 10.3917/inso.190.0074.

HAMMOU, Karim et SIMON, Patrick (2018), « Rap en France et racialisation », in *Mouvements*, Vol. 96 No. 4.

HAMMOU, Karim, SONNETTE, Marie (2020), « Mesurer les processus d'(il)légitimation des musiques hip-hop en France. Méthodologie et premiers résultats d'une recherche en cours sur la période 1990-2019 » dans *Volume !* 17 : 2 DOI : <https://doi-org.buadistant.univ-angers.fr/10.4000/volume.8482>.

HIGGINS, Paulo, (2020) « Femmes et Queers : des publics subalternes et cachés du rap français ? », dans *Volume !*, 17 : 2 | 2020, 129-146.

JOUVENET, Morgan (2006), *Rap, techno, électro : Le musicien entre travail artistique et critique sociale*, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, DOI : <https://doi-org.buadistant.univ-angers.fr/10.4000/books.editionsmsh.2541>.

KIMMINICH, Eva (2007), « Rassismus und RAPublikanismus – Islamismus oder Welt'Bürger'tum? Geschichte, Wahrnehmung und Funktionsmechanismus des französischen Rap » in *Hip-Hop meets Academia*, (Eds.) Karin BOCK, Stefan MEIER, Gunter SÜSS, Bielefeld, Transcript Verlag, Collection Studien zur Populärmusik, pp. 59-74.

KNAPP, John C., HULBERT, Azaléa, (2017), *Ghostwriting and the Ethics of Authenticity*, URL : <https://doi.org/10.1057/978-1-37-31313-3>.

KRUIJS, Paul (2021), *The (un)importance of authenticity in hip-hop: why authenticity does and does not matter in hip-hop*, Master Thesis Erasmus School of Philosophy of Erasmus University Rotterdam.

LAPASSADE, Georges, ROUSSELOT, Philippe (1996), *Le rap ou la fureur de dire*, Paris, Loris Talmart.

LEROY, Max (2016), « Din Records. Le rap réel », *Ballast* n°4, p. 16-33, Éditions Eden, DOI : 10.3917/ball.004.0016.

LOH, Hannes et VERLAN, Sascha (2021), *35 Jahre HipHop in Deutschland*, Höfen, Hannibal.

MARTIN, Denis-Constant (éd.) (2010), *Quand le rap sort de sa bulle*, Éditions Mélanie Seteun, Institut des risques majeurs. URL : <https://doi-org.buadistant.univangers.fr/10.4000/books.ms.1083>.

MCLEOD, Kembrew (1999), « Authenticity within hip-hop and other cultures threatened with assimilation », in *Journal of Communication*, vol. 49, n°4.

MEMMI, Albert (2006), *Decolonization and the Decolonized*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

MOLINERO, Stéphanie (2014), « Karim Hammou, Une histoire du rap en France », dans *Volume* ! 10 : 2, DOI :<https://doi.org/10.4000/volume.410>.

MOORE, Allan. (2002). *Authenticity As Authentication*, Publications from the Department of Music. 21. DOI : 10.1017/S0261143002002131.

NEWMAN, George E., & SMITH, Rosanna K. Smith (2016), « Kinds of authenticity », in *Philosophy Compass* 11.10, pp.609-618.

PERRENOUD, Marc (2013), « 5. Prendre au sérieux l'artisanat musical : utilité, reproductibilité, prestation de service », dans Perrenoud Marc (éd.) *Les mondes pluriels de Howard S. Becker*, p. 85-98, La Découverte, URL : <https://doi.org/10.3917/dec.perre.2013.01.0085>.

PETERSON, Richard A. (1992) « La fabrication de l'authenticité », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 93, pp. 3-20, DOI : <https://doi.org/10.3406/arss.1992.3014>.

PORTIS, Larry (1997). « Musique populaire dans le monde capitaliste : vers une sociologie de l'authenticité. », *L'Homme et la société*, N. 126, *Musique et société* pp. 69-86. DOI : 10.3406/homso.1997.2916

POTASH, P., ROMANOV, A., RUMSHISKI, A. (2016), *Evaluating Creative Language Generation: The Case of Rap Lyric Ghostwriting*, University of Massachussets.

PRÉVOS, André J.M. (1996), « The Evolution of French Rap Music and Hip Hop Culture in the 1980s and 1990s. », in *The French Review*, Vol 69 (5), pp. 713-725.

PRÉVOS, André J.M. (2001), « Le Business du Rap en France », in *The French Review*, Vol 74(5), 2001, pp. 900-921.

ROBEHMED, Nathalie (2015), « Phantom Rappers: Inside The Business Of Ghostwriting », pour *Forbes* le 22 septembre 2015 URL : <https://www.forbes.com/sites/natalierobehmed/2015/09/22/phantom-rappers-inside-the-business-of-ghostwriting/>

ROQUEBERT, Corentin (2023), « Le capital social des rappeurs : les featurings entre gains de légitimités et démarche d'authentification professionnelle », dans *Volume !* 17 : 2 DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.8537>.

RUBIN, Christophe (2004), « Le rap est-il soluble dans la chanson française ? », dans *Volume !* [En ligne], 3 : 2, URL : <http://journals.openedition.org.buadistant.univ-angers.fr/volume/1946>.

SECA, Jean-Marie (2009), « LE FIL DE LA DEVISE : LES TROIS DIMENSIONS DE L'AUTHENTICITÉ DANS LES MUSIQUES POPULAIRES *UNDERGROUND* », dans *Sociétés*, n°104, pp. 13-26, DOI: 10.3917/soc.104.0013.

SHUKER, Roy (2005), *Popular Music The Key Concepts*, Second Edition, Routledge Taylor & Francis Group, London and New York.

SMALLEY, Nichola (2012), « Lost in Thought : Authenticity in Rap and Literature- A Swedish Case Study » in *Opticon1826*, 13, p. 33-44, DOI: <http://dx.doi.org/10.5334/opt.ag>.

SWINDLER, Ann (1986), « Culture in Action: Symbols and Strategies. », in *American Sociological Review* 51:2, p. 273–86.

TADDEI-LAWSON, Hélène (2005), « Le mouvement hip-hop », in *Insistance: Art, psychanalyse, politique*, Vol. 1, p.187-193.

VESSELY, Pauline, (2011), « Marie-Christine Bureau, Marc Perrenoud, Roberta Shapiro (éds), *L'artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art Le regard sociologique* », Recension, Presses Universitaires du Septentrion, *Sociologie de l'Art*, OPoS 17(2), p. 103-108. <https://doi.org/10.3917/soart.017.0103>.

WEINER, Hannah (2014), *The Authenticity of a Rapper: The Lyrical Divide Between Personas and Persons*, Bachelor Thesis, Department of English, University of Michigan.

WRIGHT, James (2010), ‘Rapping About Authenticity’: Exploring the Differences in Perceptions of ‘Authenticity’ in Rap Music by Consumers, PhD diss., University of Tennessee [En ligne] URL : https://trace.tennessee.edu/utk_graddiss/760

ZANETTI, Vincent (1990), « Le griot et le pouvoir », in *Cahiers d'ethnomusicologie* (3), mis en ligne le 15 octobre 2011, p. 161-171, [En ligne], URL : <http://journals.openedition.org.buadistant.univ-angers.fr/ethnomusicologie/2392>.

ZEGNANI, Sami, « Le rap comme activité scripturale : l'émergence d'un groupe illégitime de lettrés », *Langage et société*, n° 110, p. 65-84. DOI : 10.3917/ls.110.0065.

Webographie

BOUTIN, Charles (2025), « Jul soupçonné d'avoir utilisé l'intelligence artificielle dans son dernier morceau », sur lefigaro.fr, 4.08.2025. [En ligne] URL : <https://www.lefigaro.fr/musique/le-rappeur-jul-soupconne-d-avoir-utilise-l-intelligence-artificielle-dans-son-dernier-morceau-20250804>.

BENHAMMOUDA, Adam (2019), « ‘Top Liner’ et ‘Ghost Writer’, ces travailleurs dans l'ombre des MCs », dans *Spectre — Rap snitches*, 7.05.2019 [En ligne] URL : <https://spectre.phnmn.fr/top-liner-et-ghost-writer-ces-travailleurs-dans-lombre-des-mcs/>]

CAPRA-BROCARD, Rémi, (2024), « ‘Ghostwriting’ : les rappeurs n'écrivent-ils plus leurs textes ? », dans *Ça m'intéresse - Culture*, 4.12.2024. [En ligne] URL : <https://www.caminteresse.fr/culture/ghostwriting-les-rappeurs-ne-ecrivent-ils-plus-leurs-textes-11198605/>.

CONSTANT, Alain (2010), « SKYROCK A DÉVELOPPÉ UNE CULTURE DE L'AUDITEUR », in *Le Monde*, 13.03.2010, [En ligne] URL : https://www.lemonde.fr/vous/article/2010/03/13/skyrock-a-developpe-une-culture-de-l-auditeur_1318827_3238.html.

DARTIAL, Isadora (2020), « Il était 1988, Grand Master Dee nasty sur les ondes de Radio Nova », sur nova.fr, 27.11.2020, Podcast disponible [En ligne] URL : <https://www.nova.fr/musiques/il-était-1988-grand-master-dee-nasty-sur-les-ondes-de-radio-nova-117115-15-01-2021/>.

DENIS, Jacques (2021), « Avec Sidney, quand le H.I.P. H.O.P. réveillait la France », in *PAM Magazine*, 22.11.2021, [En ligne] URL : <https://pan-african-music.com/avec-sidney-quand-le-hip-hop-reveillait-la-france/>.

DEROO, Louis (2025), « Qu'est-ce que Suno, l'intelligence artificielle que Jul est soupçonné d'avoir utilisée pour son nouveau titre, et qui inquiète l'industrie musicale ? », sur *franceinfo.fr*, le 9.08.2025, [En ligne] URL : https://www.franceinfo.fr/internet/intelligence-artificielle/qu-est-ce-que-suno-l-intelligence-artificielle-que-jul-est-soupconne-d-avoir-utilisee-pour-son-nouveau-titre-et-qui-inquiete-l-industrie-musicale_7420792.html.

GUILBERT, Guillaume, (2023), « Les ghostwriters du rap francophone : sortir du tabou ? », dans *TARMAC, rtbf*, article du 18.01.2023. [En ligne] URL : <https://www.rtbf.be/article/les-ghostwriters-du-rap-francophone-sortir-du-tabou-11137651>.

MORIN, Alex (2025), « Les métiers de l'ombre : plonger dans l'univers des ingénieurs du son, producteurs et bookers », sur *musicexplorer.fr*, [En ligne] URL : <https://musicexplorer.fr/les-metiers-de-lombre-plonger-dans-lunivers-des-ingenieurs-du-son-producteurs-et-bookers/>.

RAMI, Anissa (2025), Payer pour être exposé : dans les médias rap, le fléau de la pub clandestine, dans *médiapart.fr/culture-et-idées*. Consulté le 4/09/2025. URL : <https://www.médiapart.fr/culture-et-idées>

<mediapart-fr.buadistant.univ-angers.fr/journal/culture-et-idees/080225/payer-pour-etre-expose-dans-les-medias-rap-le-fleau-de-la-pub-clandestine>.

REYNAU, Florian (2016), « Comprendre les quotas de chansons francophones à la radio », dans *Le Monde*, 21.04.2016, [En ligne] URL : https://www.lemonde.fr/les-decodeurs/article/2016/04/22/comprendre-les-quotas-de-chansons-francophones-a-la-radio_4907025_4355770.html.

SEB, (2024), « GHOSTWRITERS & GHOSTPRODUCERS », sur Youtube.com, [En ligne] URL : <https://www.youtube.com/watch?v=WS5nJXOgUyo>.

SORBÉ, Leny (2018), « Et si on arrêtait de pourrir les artistes qui n'écrivent pas leurs textes ? », dans *YARD.media*, article du 5 juin 2018. [En ligne] URL : <https://yard.media/drake-push-a-t-clash-ghostwriting-daytona-2018/>.

Hugo Décrypte (2025), “JuL a utilisé une IA pour son dernier morceau ? », Youtube Shorts, 5.08.2025 [En ligne] URL : <https://www.youtube.com/shorts/ZOr58MqqvLM>.

Figures :

Figure 2. Logo et nomenclature de l'association. Capture d'écran du site <https://les-squats.fr/lorigine/>.

Figure 2. Tableau des enquêté·e·s.

Tableau des enquêté·e·s

Num/Pseudonyme	Âge	Sexe	Ville actuelle	Profession principale	Activité dans le monde du rap	Autres activités liées (mix, prod, clip, etc.)	Type d'enquête	Fait par	Lieu de l'entretien	Date	Contact via
Paul	23	Homme	Nogent-Sur-Marne	étudiant en Master Sciences Politique et master en histoire	Rapeur		Entretien	Etienne	Watéphone	14/08/2024	Ami
Kiba	21	Homme	Angers	étudiant en sound design, rappeur	Rapeur / beatmaker / ingénieur	Travail du son, prod	Entretien et observation	Etienne	Appartement Etienne	01/02/2025	Ami
Ryan	20	Homme	Angers	Graphiste indépendant et dans la restauration	Rappeur		Entretien	Etienne	Son appartement	07/12/2024	Ami
Thomas / TH	24	Homme	Angers	Surveillant en lycée et ingénieur son indépendant	Beatmaker / ingénier	Guitare, groupe de punk	Entretien et observation	Etienne	Bar Angers	27/02/2025	Ami
Raf	21	Homme	Havré/Angers	Sans emploi	Rappeur	Mixage, prod, guitare	Entretien	Elise	Bar Angers	04/03/2025	Ami
Guilg	31	Homme	Mulhouse	informatique	Rappeur		Entretien	Etienne	Bar Mulhouse	07/03/2025	Instagram
Arthur	23	Homme	Angers	étudiant en direction de projets et établissements culturels	Auditeur / acteur associatif	Organisation d'événements et concerts, membre d'une association promouvant la culture rap	Entretien	Etienne	Appartement Etienne	10/03/2025	Classe Master
K-Rip	34	Homme	Mulhouse	Salarié	Rappeur	Solfège violon étant jeune un peu de production musicale	Entretien	Elise	Bar Mulhouse	13/03/2025	Instagram
Di Scribe	53	Homme	Mulhouse	menuisier	DJ	Organisation d'événements, transmission de contacts	Entretien	Elise	Bar Mulhouse	25/03/2025	Bandcamp / Instagram
Paulin	22	Homme	Paris	Réalisateur / scénaristes de clips	Réalisateur clips		Entretien	Etienne	Watéphone	06/09/2025	Ami d'am
Paul / XVA	25	Homme	Angers	Ingénieur du son et missions d'intérêt	MAO / rappeur		Entretien et observation	Etienne	Watéphone	06/07/2025	Ami
Narf	38	Homme	Mulhouse	Studio, coach et management sportif	Rappeur / producteur / beatmaker	Création d'un label, membre de l'association Squärt, organisation d'événements	Entretien et observation	Elise	Squärt	29/07/2025	Instagram
Samès	21	Homme	Mulhouse	Comédien au parc du petit prince	Rappeur		Entretien	Elise	Squärt	29/07/2025	Instagram
Kevin	24	Homme	Strasbourg	étudiant en développement informatique en alternance	Rappeur / beatmaker		Entretien	Elise	Bar Strasbourg	13/08/2025	Ami d'am
Jöey	22	Homme	Strasbourg	étudiant en développement informatique en alternance	Rappeur		Entretien	Elise	Bar Strasbourg	01/09/2025	Effet boule de neige
Jeanne	22	Femme	Angers	étudiante en direction de projets et établissements culturels	Auditrice de rap	Réalisation d'un documentaire sur le collectif dans le rap, pratique à main levée du freestyle avec des amis	Entretien	Etienne	Bar Angers	07/09/2025	Classe Master
Yusov	19	Homme	Beaumont	Rappeur	Rappeur		Entretien	Elise	Watéphone	20/09/2025	Instagram
Slyfta	30	Homme	Strasbourg	Cariste	Rappeur / ingénier son / mix	Mixage, topline, écriture, enregistrement	Entretien	Elise	Watéphone	04/10/2025	DNA / Instagram
Observations											
2	23	Homme	Nancy/Reims		Rappeur		Observation	Etienne	Studio Reims	29/08/2024	
G	23	Homme	Nancy/Reims		Rappeur		Observation	Etienne	Studio Reims	29/08/2024	
S	25	Homme	Reims		Ingénieur Son		Observation	Etienne	Studio Reims	29/08/2024	

Figure 3. Tableau des enquêté·e·s.

Grille d'observation en studio d'enregistrement, ou session d'écriture

Contexte : Il s'agit d'observer les dynamiques d'écriture collective lors de sessions studio, entre les rappeur·se·s et le personnel de renfort, afin d'analyser les pratiques d'écriture partagées et leur lien avec la notion d'authenticité dans le rap.

Informations générales sur la session

Date et lieu, cadre matériel et organisationnel : Ambiance du studio, équipements, disponibilité des outils.

Participant·e·s : Nombre, rôle (rappeur·se, beatmaker, ingé-son etc.).

Type de session : Enregistrement, brainstorming, finalisation.

Pratiques d'écriture collective

Identification des acteur·ice·s et leurs rôles respectifs

Écriture : Qui écrit ? → Identifier le(s) participant·e·s actif·ve·s dans l'écriture.

Interventions du personnel de renfort : proposition de mots/rimes, réécriture d'un couplet, suggestion, etc.

Répartition des tâches

Interactions : description des échanges.

Support d'écriture utilisé : papier, tablette, téléphone, orale uniquement.

Niveau de formalisation : Spontanéité versus planification.

Rapport à l'authenticité

Perception des acteur·ice·s et discours des participant·e·s sur leur contribution :

Justification, minimisation, revendication.

Tensions autour de l'authenticité : réactions des rappeur·se·s face aux interventions extérieures : accord, refus, négociation.

Équilibre entre contributions collectives et appropriation individuelle : quels éléments sont explicitement revendiqués par le/la rappeur·se comme personnels/authentiques ?

Interactions Sociales et Dynamiques de Pouvoir

Qui domine la session ? : le/la rappeur·se, le personnel de renfort, un tiers ?

Négociation ou imposition des idées : coopération ou conflit ?

Statut et légitimité des intervenant·e·s : réputation dans le milieu, expérience.

Production Musicale et Performance

Influence du processus collectif sur le produit final : modification substantielle ou marginale ?

Guides d'entretien

A) Rapper·se

Partie Présentation

Tu peux te présenter ?

Âge

D'où iel vient

Etudes / Profession, profession des parents

Partie Trajectoire / Goûts

Comment as-tu commencé à écouter du rap ?

Est ce qu'il y a eu des moments ou t'en écoutais moins ? Pourquoi

Qu'est-ce que t'as aimé dans le rap ?

Qu'est-ce que tu n'aimes pas ?

Tu aimes toujours les mêmes choses ou ça a évolué ?

C'est quoi pour toi les valeurs du rap ? → Enchaîner sur les mots clés : authenticité, crédibilité, écriture

Tu penses que les rappeurs “commerciaux” sont moins authentiques ?

Partie Trajectoire pro

T'as commencé comment la musique / le rap ?

A partir de quand tu t'es considéré rappeur.se ? Tu te considères seulement rappeur.se?

Ça veut dire quoi vraiment “être rappeur.se” pour toi ?

Tu te poses la question de légitimité quand tu écoutes d'autres rappeur.ses ?

Ton public a une influence sur toi ?

Partie Processus d'écriture

Quelles sont tes inspirations ?

C'est quoi ton processus artistique ? (étapes, importance des étapes)

Est-ce qu'il y a une étape plus importante qu'une autre ?

Tes rituels, les étapes par lesquelles tu passes ?

Tu peux me décrire ton processus d'écriture ?

A quoi tu fais attention quand tu écris ?

T'as commencé à écrire tôt ? (Si pas déjà répondu)

Pour toi dans le rap, écrire ses textes, c'est essentiel ?

Partie collaboration

Pour toi le rap c'est plus un travail d'équipe ou solo ?

Est-ce que tu travailles seulement seul ?

T'as pu collaborer avec qui ?

Comment ça s'est passé ?

- Conditions (studio, appart...)

- Tâches partagées

- Chercher les zones de coopération ou de conflit

- Étapes de la coopération

T'as déjà vécu un désaccord lors d'une collaboration ? Tu peux m'en parler ?

Qu'est-ce qui te plaît dans la coopération ?

B) Personnel de renfort

Partie Présentation

Tu peux te présenter ?
Âge
D'où iel vient

Partie pro

Tu peux m'expliquer plus exactement ce que tu fais ?
Comment t'es arrivé dans ce monde du rap ?
Est-ce que tu opères que dans ce genre ? → si non, quelles sont les différences observées → si non est que tu pourrais travailler dans un autre genre ?

Partie Goûts

Tu en écoutes quotidiennement ? Depuis quand ?
Qu'est ce qui te plaît dans le rap ? → chercher la spécificité rap
Y a des choses qui te plaisent moins ? Pourquoi ?
Pour toi il y a des valeurs particulières à respecter dans le rap ? Si oui lesquelles ?
→ rebondir, pourquoi celles-la, etc...
Quand tu travailles avec certain.es rappeur.ses, est-ce que tu te poses la question de leur légitimité ?

Partie processus artistique

Tu peux me parler de ton processus artistique ? (étapes, rituels)
Tu interviens à quel moment ?
Tu partages certaines tâches avec d'autres ?
Tu as remarqué une évolution dans le processus de production depuis que tu y es ?

Partie collaboration

Est-ce que tu travailles plus seul ou en collaboration ? Avec qui ?
Ça se passe comment généralement le travail avec les autres ?
Est-ce que chacun a vraiment sa place et son rôle sur des actions précises ? Ça peut bouger ?
Tu as déjà vécu des moments de désaccord avec les autres participant.es ? Tu peux me raconter ? → voir ce qui est dit, rebondir

C) Public initié

Tu peux te présenter ?

Âge
D'où iel vient
Profession/ études

Partie trajectoire / Gouts

T'as commencé à écouter du rap comment / quand ?
Ça t'a tout de suite plu ? Pourquoi ? C'est toujours ce qui t'y plaît ou tes gouts ont évolué ? Y a des choses que t'aimes pas dans le rap ?
Tu te considères fan de rap ?
Tu t'informes où ?
Tes proches en écoutent aussi ?

Tu écoutes quoi d'autre ?
Comment tu définis le rap que t'écoutes ?
Qui sont tes artistes (rappeur·se·s) préféré·e·s ? Pourquoi ?
D'après toi qu'est-ce qui différencie le rap des autres genres ?
C'est quoi qui dans le rap te touche particulièrement ? Les textes, les prods, les concerts ?
Est ce qu'il y a un truc plus important qu'un autre, genre l'écriture ou la musicalité, le flow ou les textes ?
Tu considères que le rap est porteur de certaines valeurs ?
Lesquelles ?
Tu penses qu'elles changent ?
Comment tu qualifies ta participation au monde du rap ? Tu vas à des concerts, tu achètes des albums ?
Tu hiérarchises les rappeurs que tu écoutes ? Selon quels critères ?
“C'était mieux avant t'en penses quoi”
Y a des débats qui t'agacent ou au contraire qui t'intéressent dans le rap ?
le débat du ghostwriting par exemple t'en penses quoi ?
Si tu découvres que ton rappeur préféré n'a pas écrit un morceau que t'écoutes, ça va changer quelque chose pour toi ?
Un texte écrit a plusieurs a autant de valeur que écrit par une seule ?
Penses-tu que la montée en puissance des plateformes de streaming et des réseaux sociaux a modifié la manière dont les rappeurs écrivent leurs textes ?
Tu trouves que les rappeurs doivent s'adapter à l'industrie ?
T'écoutes du rap fait par des femmes ? Pourquoi ?
Voyez-vous une différence entre les attentes des générations précédentes de fans de rap et celles des auditeurs d'aujourd'hui concernant l'écriture ?
Pensez-vous que les valeurs d'authenticité et de qualité d'écriture sont en déclin ou toujours aussi importantes ?

D) Prescripteur·ice·s de réputation

Partie Présentation

Tu peux te présenter ?
Âge
D'où iel vient

Partie pro

Tu peux m'expliquer plus exactement ce que tu fais ?
Est ce que tu travailles que dans le rap ?
Comment t'es arrivé dans ce monde du rap ?
Il a quoi de différent des autres ? (si tu agis dans d'autres réseaux)

Partie Goûts

Tu en écoutes beaucoup ? Depuis quand ?
Qu'est ce qui te plait dans le rap ? Qu'est ce que tu y trouves de différent d'autres genres ?
Y a des choses qui te plaisent moins ? Lesquelles, pourquoi ?
Qui sont tes artistes préférés ? Pourquoi ?

Dans le rap ce qui te touche plus c'est l'oralité ou le sens des textes, ou même autre chose comme la musicalité?

Pour toi il y a des valeurs particulières à respecter dans le rap ? Si oui lesquelles ?

Partie historique et opinions

Qu'est ce qui a changé selon toi depuis l'intégration massive du rap aux industries ? Les médias jouent quel rôle dans la réputation des rappeurs ? Est-ce que c'est pareil dans les autres genres ?

Comment les rappeurs s'adaptent ?

Y a t-il une évolution de l'importance accordée aux médias et opinions de la part des rappeurs ?

Fiches de lecture

SHUKER, Roy. « Popular music : The key concepts », 2005.

Par Elise Gerrer

“*Popular Music : the key concepts*” de Roy Shuker, ici la deuxième édition de 2005 publiée par la maison Routledge, est structuré comme un dictionnaire, définissant plus de 200 concepts issus de et essentiels à l'étude des musiques populaires. Allant des genres musicaux aux aspects socioculturels, technologiques et économiques, Roy Shuker facilite la compréhension des enjeux liés aux musiques populaires grâce à un travail de définition exemplaire, s'appuyant sur d'autres auteur.ices. Roy Shuker est un universitaire spécialisé dans les médias, avec une spécialisation dans les musiques populaires.

Dans le cadre de notre recherche sur l'authenticité dans le rap et l'influence du monde du rap sur l'écriture de celui-ci, j'ai sélectionné 16 concepts à lire dans l'ouvrage : auteur/auteurship, authenticity, commercialism/commodification, copyright, counter-culture/underground, cultural intermediaries, popular culture, culture industries, hip-hop/rap, identity, language, lyric analysis, popular music, sampling, et singer-songwriters.

Sur l'authenticité, Shuker explique que dans la compréhension commune, l'authenticité d'une musique se trouve notamment dans le texte, écrit par celui qui va l'interpréter. L'œuvre, pour être authentique, doit présenter de l'originalité et de la créativité, mais aussi du sérieux, de la sincérité et une certaine unicité. Il en découle que la participation de tiers doit être reconnue, mais que le rôle de l'artiste doit prévaloir. Pour identifier l'authenticité dans une œuvre, Shuker indique qu'il faut en connaître le contexte commercial dans lequel elle est produite. Il reconnaît le rôle de l'authenticité dans les processus de légitimation ou d'illégitimation d'un.e artiste. S'appuyant sur Friedman, Shuker note que l'authenticité a une fonction idéologique servant à différencier les formes de capital culturel musical. A la fin de cette partie, Shuker note les débats autour de pratiques telles que le sampling dans le rap. Nous voyons qu'en 2005, le débat autour du sampling était encore important. Il serait intéressant de voir si Shuker, dans les éditions les plus récentes (la dernière datant de 2022) nomme encore ce débat qui depuis 2005 n'est plus vraiment présent dans le rap, et voir si le ghostwriting y apparaît à la place.

Sous ‘commercialism’ Shuker évoque l'influence de principes économiques liés au marché sur la vie sociale et les activités et loisirs. Allant plus loin, il parle de “Commodification”, terme utilisé dans les études musicologiques pour analyser les relations entre l'industrie de la musique, le marché et la production même de ladite musique.

Un autre terme important pour notre étude est celle des ‘cultural intermediaries’. Revenant sur leur définition par Bourdieu qui appuie le rôle du personnel dans la création et le maintien de nouveaux genres, Shuker évoque la responsabilité de ces intermédiaires, qui incluent les artistes et le répertoire (A&R), dans la recherche de nouveaux artistes, et le développement de certains morde de production et de diffusion. Il peut s'agir de promoteur.ices, producteur.ices, chargé.es de presse, etc. Ces rouages créés peuvent également ralentir l'émergence et le succès de nouveaux artistes.

Sous rap, Shuker retrace l'historique du genre et plusieurs débats qui ont marqué les études du hip-hop. Listant plusieurs sous-genres de rap des années 90, Shuker parle de “female” rap, on peut se demander ici s'il s'agit vraiment d'un genre. Encore une fois, la lecture de la dernière édition semble nécessaire car le rap, déjà devenu mainstream selon Shuker en 2005, a pris de l'ampleur, développe de nouveaux sous-genres et été au centre de nombreuses recherches en musicologie et sciences sociales et culturelles.

Sous le terme de ‘sampling’ Shuker aborde les débats que le sampling a pu causer, notamment en terme d’authenticité. Si ce débat était d’actualité en 2005, il semble qu’il l’est moins actuellement, tout du moins dans le rap, ou, comme Emanuelle Carinos Vasquez et Maxime Déon l’ont montre, le sampling est l’une des innovations centrales qui a marqué le genre.

Finalement, un terme intéressant dans ce dictionnaire des concepts est celui de ‘singer-songwriter’, c’est à dire d’auteur-interprète. Shuker les définit comme des artistes qui écrivent et performant leurs œuvres, sont capables de performer en solo. Il y décrit l’importance de l’écriture, qui permet d’accorder aux artistes le titre d’auteur.ice, et qui est connoté par une plus grande authenticité qu’un artiste interprète.

Malgré le fait que nous n’ayons eu accès qu’à une édition de 2005, cet ouvrage permet une compréhension des termes et enjeux des musiques populaires plus précise. Nous y avons trouvé des liens entre les termes et les genres, ce qui nous a permis de nous pencher sur d’autres acteur.ices et enjeux auxquels nous n’avions pas encore pensé, tels que la commodification. Toutefois, l’industrie musicale changeante, les nouveaux genres et modes de diffusions laissent penser qu’une étude des éditions plus récentes serait utile, notamment au vu des recherches autour du rap qui ont été menées ces dernières années.

MOORE, Allan « Authenticity as Authentification », 2002.

Par Elise Gerrer

Dans cet article titré « Authenticity as authentification », publié en 2002 dans le volume 21 de la revue *Popular music*, Allan Moore explore le concept d’authenticité dans la musique populaire, non pas comme une qualité intrinsèque des œuvres ou des artistes, mais plutôt comme un processus d’authentification, qui résulte d’une interaction entre l’artiste, l’œuvre et l’auditeur. Moore s’appuie sur d’autres textes et prend comme contexte la musique rock-folk. Des l’introduction, Moore explique que selon lui, l’authenticité n’est pas une combinaison de sons, c’est une question d’interprétation : « It is ascribed, not inscribed. As Sarah Rubidge has it: ‘authenticity is . . . not a property *of*, but something we ascribe *to* a performance’ (Rubidge 1996, p. 219). Whether a performance is authentic, then, depends on who ‘we’ are. However, if this quality that we call ‘authenticity’ does not inhere in the music we hear, where does it lie? It is my second assumption in this article that it is a construction made on the act of listening. »

Il va donc poser la question de *qui* authentifie plutôt que qui est authentifié. Comme chez Peterson, on retrouve l’idée d’un processus d’authentification, d’une authenticité allouée plus qu’inhérente.

Moore soutient le caractère de construction sociale de l’authenticité et le rôle que peuvent jouer les auditeur.ices en accordant l’authenticité aux artistes et leurs œuvres. Il explique qu’il existe trois modes d’authentification :

- Que les artistes disent leur vérité, ce qu’il appelle l’authenticité de la première personne, qui est alors accordée à l’artiste qui est considéré sincère. La distance entre l’origine mentale de la création et son résultat physique est réduite.
- Qu’ils disent la vérité d’une situation des absent.es : c’est ici l’authenticité de la troisième personne, elle se réfère à une communauté, une tradition spécifique, souvent marginalisée
- Qu’ils parlent de leur propre culture, en représentant les autres, présents, et qu’en résulte une empathie, une relation ou connexion émotionnelle entre le public et l’artiste.

Moore critique donc les approches qui considèrent l’authenticité comme une qualité fixe ou préexistante. Il argumente que ces perspectives ne tiennent pas compte du rôle actif de l’auditeur dans le processus d’authentification, ni de la complexité des contextes culturels qui

influencent ces perceptions. L'approche de Moore apporte une nouvelle perspective sur la question de l'authenticité, en insistant sur le caractère interactif et contextuel de ce concept. Plutôt que de chercher des critères fixes pour définir l'authenticité, il propose de comprendre comment celle-ci est construite et négociée entre les artistes, leurs œuvres, et les auditeurs. Les lourdes citations à répétitions peuvent empêcher la compréhension claire du cheminement t'il semble intrant 'analyser ces trois processus en dehors de la musique folk. Aussi, je trouve l'authentification à la troisième personne difficilement compréhensible et applicable. Il s'agit toutefois d'une contribution majeure à la compréhension de l'authenticité dans la musique populaire, que nous voulons utiliser dans le contexte du rap francophone. En plaçant l'accent sur le rôle de l'auditeur et le caractère construit de l'authenticité, Moore ouvre la voie à une analyse plus flexible et contextuelle de ce concept. Ce texte est particulièrement utile pour les chercheurs en musicologie, en études culturelles et en sociologie, qui s'intéressent aux dynamiques d'authentification dans les pratiques culturelles, et donc pour nous, qui voulons analyser les processus d'authentification dans le rap. Nous y avons trouvé de nouvelles définitions de l'authenticité et une approche des processus qui lui incombent. Ce texte nous a amener à nous demander s'il existe, dans le rap, contrairement à la musique folk, qu'un seul mode d'authentification, celui de la première personne, comme il est voulu qu'un rappeur écrive ses propres textes ? Qu'en est-il des personnages dans le rap, comme le Julius de SCH, peut-il être considéré authentique ? Moore signale que dans les musiques populaires, l'authenticité se retrouve souvent posée comme contraire à la commercialité et peut se traduire par l'intimité et l'immédiateté (dans le sens de non-médiation). Pourtant, nous savons que l'authenticité est primordiale dans le rap, qui est devenu mainstream. Le rap à succès, donc commercial, peut-il être authentique ? S'il ne l'est pas, est-ce encore du rap ?

PETERSON, Richard A. « La fabrication de l'authenticité », 1992.

Par Elise Gerrer

Publié en 1992 dans la revue Actes de recherches en science sociales et écrit par Richard A. Peterson, sociologue spécialisé en musiques populaires, cet article propose une nouvelle (à l'époque) vision de l'authenticité, contraire à l'imaginaire collectif romantique dans lequel l'authenticité est inhérente à une personne ou une œuvre.

C'est en retracant l'histoire de la musique country, ses succès et défaites, que Peterson va démontrer que l'authenticité est une construction sociale, enclenchée ou non par divers acteurs.ices, et reposant sur de nombreux aspects, dont peuvent se servir les acteur.ices de l'industrie musicale pour construire un.e artiste authentique. Cette histoire commence donc par un succès insoupçonné d'artistes allant à l'encontre des conventions de l'époque : musique simple, thématiques de la famille et de la vie de ferme, et mode de vie traditionnel. L'industrie du disque pense alors trouver une formule de succès et les producteur.ices s'attellent à la recherche d'artistes correspondants à ces critères. Cette recherche est pour Peterson le parfait exemple d'un processus de fabrication de l'authenticité : « Les promoteurs de la culture populaire proposent des images (par le biais de disques, de films, de cassettes vidéo, de magazines) et un public en choisit certaines et rejette les autres ». En effet cette fabrication est le résultat d'une série de négociations, et de réflexions des industries pour comprendre ce qui fait qu'un produit (artiste ou morceau) va marcher ou non. Peterson parle ici aussi du décalage entre les industries du disque, dont les dirigeant.es et employé.es étaient des citadins avec les auditeur.ices de country music et leurs artistes, qui vivent alors dans les campagnes. Ce décalage, pourvu en plus d'un certain mépris de la part des producteur.ices se voit au travers de la compréhension du succès de la country par ces dernier.es : « leur hypothèse spontanée était que les gens réagissaient positivement à ce qui évoquait des survivances du passé ». Le mépris est palpable notamment au travers des noms donnés

progressivement aux artistes du genre comme « hillbilly ». Avec l'exemple de certains violonistes country et de l'intervention de Henry Ford pour ressusciter des valeurs traditionnelles qui ne rencontraient pas ou peu de succès auprès des vrais auditeurs de country, Peterson nous explique que le public n'attribuait pas automatiquement l'authenticité aux artistes. Ensuite, Peterson, en prenant comme exemple des émissions radios prétendument authentiques et « rétro », montre que « l'authenticité telle que l'entendaient les adeptes de la country music ne signifiait pas une adhésion stricte à une musique traditionnelle idéale », qu'il n'y avait pas de musique « pure » pour les américains. Au travers des personnages « hillbilly » et « cowboys chantants » cités plus haut, Peterson livre une présentation du rôle des médias dans la construction des artistes. Les émissions radios permettant de n'entendre que le son, beaucoup d'artistes s'inventèrent toute une vie rurale alors qu'ils étaient des citadins n'ayant aucune connaissance de la ruralité. L'exemple de groupes entiers de hillbillies qui une fois leur intervention sur scène n'avaient qu'à « enlever leur costume de plouc » pour ne pas être reconnus montre bien que ces personnages se construisaient et se déconstruisent aussitôt. Le genre de la country ayant évolué et devenu commercial, ces supercheries étaient possibles surtout en ville où le public à la recherche d'une telle authenticité croyait en cette une ruralité inventée par des citadins. Pourtant les cowboys chantants, que l'on voyait aussi au cinéma sont des figures qui rencontraient du succès au cinéma mais pas dans la musique. Pour clore cet article, Peterson insiste encore une fois sur le rôle des industries et du public, et le dialogue entre eux dans la construction de l'authenticité. Si cette étude se concentre sur la country music, il est évident que le processus identifié se retrouve dans toutes les musiques populaires, d'abord méprisées puis reprises par les industries du disque, sans que le public n'adhère forcément à cette reprise. Au fil du temps, on peut observer une certaine convergence, qui cause alors peut-être un éloignement de l'authenticité telle qu'elle est au début du genre. L'authenticité est donc le résultat de stratégies, de choix, de conventions auxquelles le public décide d'adhérer ou non. Ce processus est aussi catalyseur de nouveaux genres, qui peuvent plaire à des catégories de public non-concerné auparavant. Pour notre étude, cet article est déterminant tant il introduit l'authenticité comme le résultat d'un processus de fabrication. Il démontre notamment le rôle des industries et des médias dans cette authentification et comment la réception du public peut différer selon les classes et la géographie, les menant et accorder à des artistes différents le caractère authentique. Nous voulons interroger la place de l'authenticité dans le rap, quelles en sont les origines, et comment celle-ci évolue, au gré des interventions médiatiques et commerciales, mais aussi aux yeux (et oreilles) des publics. Cet article nous offre des outils pour analyser d'autres genres et formes culturelles, dans notre cas le rap francophone, en montrant que ce qui est perçu comme authentique est souvent le résultat d'un processus de fabrication complexe. Si l'on y observe un certain cynisme qui déconstruit finalement l'idée d'une véritable authenticité possible après les débuts d'un genre, ce cynisme est appuyé par de nombreux exemples décrits de façon complète mais aussi très compréhensible.

CARINOS-V ASQUEZ, Emmanuelle et DÉON Maxence « Innovations esthétiques des musiques hip-hop », 2022.

Par Elise Gerrer

Ce chapitre est le premier de l'ouvrage « 40 ans de musiques hip-hop en France », dirigé par Karim Hammou et Marie Sonnette-Manouguian, publié en 2022 par le Ministère de la Culture dans la collection Questions de culture. Il est écrit par Emmanuelle Carinos Vazquez, doctorante en sciences sociales à l'Université Paris 8 et Maxence Déon, professeur agrégé en musique.

Ce premier chapitre a pour objectif de présenter les esthétiques évolutives du hip-hop au travers de l'analyse du son, puis de la voix et de l'écrit. Les auteur.ices font des analyses qualitatives musicales de morceaux et de paroles, et s'appuient sur d'autres recherches.

Les auteur.ices commencent par décrire l'évolution du hip-hop en termes de techniques de production. Ils introduisent la place de la production dans l'esthétique du hip-hop et notamment celle du producteur. La production hip-hop est marquée par les innovations techniques dès ses débuts, avec pour exemple le sampling qui correspond à une esthétique sonore artificielle, électronique plus qu'instrumentale, dans lequel on joue avec un sample de telle sorte qu'il ne puisse être joué par des musicien.nes. Ils interrogent ainsi le créditage des morceaux samplés, la signification intertextuelle des samples et leur compréhension par les auditeur.ices. Les auteur.ices s'appuient pour ce faire sur un morceau produit par Myth Syzer. La trajectoire de celui-ci, passant de producteur à interprète, est symptomatique des frontières étanches du hip-hop, que ce soit en termes de styles, de professionnalisation ou d'inspirations. Il y a donc une hybridation et un dialogue entre les gares, et il est difficile de dire qu'il n'y a qu'une esthétique du hip-hop mais on peut dire qu'elle évolue, depuis ses débuts avec les innovations techniques de production.

Suite à cela, les auteur.ices se penche sur la voix et l'écrit, qui occupent également une place centrale et tout comme le son, sont symptomatiques du caractère innovateur et technique du hip-hop. Ils avertissent d'abord sur les dangers de se baser seulement sur une analyse lyrique. Ils décrivent les musiques hip-hop comme « un laboratoire pour les nouveaux usages de la voix », s'appuyant sur les inspirations rage, la top line, les backs et l'autotune, devenue un véritable instrument qui « élargit ce que la vox ne peut pas faire ». Ici aussi, on retrouve l'esthétique artificielle mais aussi l'étanchéité des frontières, cette fois entre le chant et le rap. En termes d'écriture, s'appuyant sur les analyses de Bettina Ghio, les auteur.ices, les auteur.ices affirment que celle-ci prend place entre culture légitime et paroles propres à la place publique. Allant plus loin dans l'analyse littéraire et poétiques tels remarquent que dans le rap particulièrement, « la phonétique l'emporte sur la graphie », le son l'emporte sur l'écrit : effectivement souvent les figures de styles sont plus vocales que littéraires et il en apparaît même des nouvelles, au point que certain.es chercheur.euses parlent de « révolution dans l'élocution ». À cela s'ajoutent les inspirations de musiques et langues étrangères ou justement très localisées, selon les parcours des artistes. Il existe un impératif de l'oralité qui est essentielle au rap, qui se retrouve donc dans l'écrit et l'interprétation vocale.

Le chapitre "Innovations esthétiques des musiques hip-hop" de Emmanuelle Carinos Vasquez et Maxence Déon est une contribution à la compréhension de l'évolution de l'esthétique des musiques hip-hop par les dynamiques d'innovations techniques et graphiques. En se concentrant sur les aspects esthétiques du son, de la voix et de l'écriture, les auteur.ices démontrent comment le hip-hop, à travers une hybridation continue, une utilisation et la contribution au développement des nouvelles technologies, peut continuellement se renouveler tout en s'imposant comme genre principal en terme d'audience. Le jeu entre son, et voix se caractérise dans le hip-hop par la centralité rythme. Par l'analyse de morceaux en termes de production, de paroles et de poésie tout en s'appuyant sur des résultats de différentes analyses, les auteur.ices réussissent aisément à donner au lecteur.ice une introduction à l'évolution de l'esthétique des musiques hip-hop, soutenue par des connaissances techniques et théoriques.

Dans le cadre d'une recherche sur le rap et son désir d'authenticité, cette lecture est intéressante car elle donne une idée de ce qu'est une musique hip-hop, d'où elle vient et comment elle peut évoluer. On y comprend que les innovations techniques jouent un rôle, et que les frontières sont floues. Cela nous permet de nous demander si les frontières entre un rappeur qui écrit et un rappeur interprète peuvent tomber.

On pourrait ajouter à cette analyse des questionnements en termes de succès commercial, à quel point celui-ci peut-il contribuer à l'évolution des esthétiques au sein des musiques hip-hop.

ZEGNANI Sami, « Le rap comme activité scripturale : l'émergence d'un groupe illégitime de lettrés », 2004.

Par Elise Gerrer

Il s'agit d'un article de Sami Zegnani, chercheur au CNRS et Maitre de Conférences en sociologie à l'Université Rennes 2, écrit dans le cadre d'une enquête collective sur les stratégies des familles issues des milieux populaires face à la précarité. L'article de 19 pages, est publié dans le cent-dixième numéro de la revue *Langage et Société* en 2004, éditée par les Editions de la Maison de l'Homme. L'auteur mène des recherches sur les processus de socialisation des jeunes adultes issus de quartiers populaires.

J'ai choisi cet article car il fournit une démonstration de méthodologie d'ethnographie dans le monde du rap, ce que je vais devoir faire aussi dans le cadre de mon mémoire. De plus, le thème abordé s'apparente à mon sujet -l'authenticité et le ghostwriting dans le monde du rap- car Sami Zegnani, dès l'introduction, souligne l'importance de la paternité des textes dans le monde du rap et se questionne sur la production de ces textes ainsi que plus généralement sur le rapport des rappeurs à l'écrit.

L'article débute par une définition du rap, soulignant une particularité par rapport aux autres genres musicaux : la paternité des paroles, qui doivent être écrites par les rappeurs, sous peine de blâme du monde du rap. L'auteur va entreprendre d'analyser les conditions de production de textes. Il procède d'abord par un court état de l'art autour du rap, qui est soumis à 3 circonstances façonnant un écart entre la production des textes et ce qu'en savent les auditeurs : la circulation, la compréhension, et les conditions de production. L'auteur appelle à ne pas réduire le rap à ses matérialités (scripturale et orale), ainsi qu'à ne pas penser que le rap usant d'un langage non-standardisé n'est pas soumis à des relations scripturales. La question posée par l'auteur est : « Comment se construit le rapport à l'écrit des rappeurs dans le cadre des relations sociales permettant leur activité ? » (p.69), l'hypothèse faite étant que le rap est davantage une forme scripturale qu'orale.

Pour répondre à sa problématique, Zegnani va analyser « les processus de socialisation engageant la subjectivité et le rapport à l'écrit d'individus particuliers » (*ibid*) : Une approche ethnographique de 2 ans ainsi que de rappeurs « apprentis » est présentée, montrant comment l'écriture des textes de rap est enseignée et pratiquée au sein du groupe de rap toulousain Cercle Fermé, qui anime des ateliers d'écritures gratuits, que ces rappeurs « maîtres » considèrent comme un « préalable indispensable » (p.70). L'article explore les implications sociales et identitaires de cette activité, mettant en lumière l'importance de l'engagement personnel et collectif des rappeurs: des liens sont montrés entre ce que l'on a à dire et ceux que l'on côtoie, et l'influence d'événements sur l'écriture y est évidente. L'auteur conclut en défendant l'idée que les rappeurs, bien qu'ils ne soient pas traditionnellement considérés comme des lettrés, développent un rapport lettré grâce à leur activité scripturale et réflexive favorisant l'apprentissage, et qui se fait dans un cadre de relations socialisantes, contribuant ainsi à une sphère publique propre au mouvement rap. Pour analyser les processus de socialisation engageant la subjectivité et le rapport à l'écrit d'individus, l'auteur présente une approche ethnographique du groupe de rap toulousain Cercle Fermé, complétée par des récits de rappeurs « apprentis », qu'il va comparer avec les textes des rappeurs « apprentis » et « maîtres », précisant bien que le chercheur ne peut vérifier la véracité de ce qui est dit, mais va pouvoir appréhender le processus de subjectivation du vécu en côtoyant les rappeurs (Cf. *Ibid*, p. 78).

Il a donc suivi le groupe Cercle Fermé, qu'il connaissait avant l'enquête, pendant 2 ans, dans le cadre d'une enquête collective plus large sur les processus de socialisation.

Cette approche est complétée par la participation à des ateliers d'écriture. Il n'est pas clair au début de l'article que ces ateliers sont organisés par le groupe de rap observé, et Sami Zegnani ne précise pas si son observation est réellement participante.

Le cas du Cercle Fermé étant particulier, et les ateliers étant liés au groupe, l'angle adopté pour l'analyse des ateliers laisse place, à mon sens, à une question relationnelle : en effet les « apprentis » rappeurs ne sont-ils pas limités par leurs « maîtres » qui freineraient la créativité ? J'ai trouvé la relation entre les rappeurs dits « maîtres » et « apprentis » problématique et ce n'est pas abordé par l'auteur.

Zegnani ne précise à aucun moment son propre rôle, ne dit pas comment il s'est présenté aux « apprentis » rappeurs, on ne sait pas s'il a réellement participé aux ateliers, il ne donne aucune indication sur la façon dont il a été perçu.

SONNETTE-MANOUGIAN Marie et GUILLARD Séverin, « Légitimité et authenticité du hip-hop : rapports sociaux, espaces et temporalités de musiques en recompilation », 2020.

Par Elise Gerrer

« Légitimité et authenticité du hip-hop : rapports sociaux, espaces et temporalités de musiques en recompilation» écrit par Marie Sonnette-Manouguian, maîtresse de conférence à l'Université et le géographe Séverin Guillard, sert d'introduction au numéro 17 de la revue Volume!, spécialisée en musiques populaires. Ce numéro est titré « le monde ou rien », référence au duo PNL et est le résultat d'un colloque sur les musiques hip-hop. Publié en 2020 à l'édition Melanie Seteun, les interventions compilées dans ce numéro veulent répondre à des questionnements sur les processus d'(il)légitimation des musiques hip-hop, de l'authenticité et ses conséquences sur la production ou la réception des dites musiques. Les auteur.ices de ce numéro veulent documenter comment s'affrontent ou coopèrent différents acteur.ices pour positionner les musiques hip-hop sur des échelles de valeurs dans une articulation des angles de la légitimité et de l'authenticité. En effet ces deux registres sont intéressants à analyser ensemble tant l'un peut influer sur l'autre, et ce de manière favorable ou défavorable. Marie Sonnette-Manouguian et Séverin Guillard se posent plusieurs questions, à l'articulation entre légitimité et authenticité : le défaut de légitimation culturelle d'un genre peut-il renforcer son authentification auprès de ses publics ? Cette authentification populaire empêche-t-elle la reconnaissance progressive du genre par les mondes culturels dominants ? Ou, à l'inverse, les processus d'authentification du genre peuvent-ils intervenir comme étape de sa légitimation ? Plus largement comment expliquer les décalages qui semblent particulièrement marqués dans le rap entre la revendication d'une authenticité propre au genre et le processus de légitimation ambivalent qu'il connaît par ailleurs ? Les deux auteur.ices livrent donc d'abord une présentation de ces deux approches scientifiques : La légitimité de Weber et Bourdieu, appliquée en sociologie critique de la culture est dans le rap paradoxale d'après Karim Hammou : en effet il observe un décalage entre les valeurs de légitimité interne et externe : parce qu'un artiste ou une œuvre connaît un grand succès commercial, il ne sera pas forcément adoubé par les instances de légitimation culturelle. Dans le rap même, lorsque morceau connaît beaucoup de succès il est possible que son authenticité soit de suite remise en question. Aussi, le rap devenant de plus en plus mainstream est également de plus en plus attaqué par les classes politiques dirigeantes. L'authenticité, fréquemment abordée lors de recherches sur les musiques populaires, correspond à ce qui est « vrai » « sincère » « original ». Les auteur.ices montrent comment ce terme, d'abord souvent approché de façon à voir en une personne, un.e artiste un caractère

d'authenticité qui serait alors inné, fait place maintenant à une approche beaucoup plus interactive. Plusieurs auteur.ices ont déjà démontré que l'authenticité est plutôt attribuée, disputée, négociée par plusieurs acteur.ices du monde de l'art dont il s'agit mais aussi par les auditeur.ices, dans le cas des musiques populaires. Les auteur.ices observent que ces deux angles sont soumis aux rapports de domination, souvent de classe et de race, mais aussi qu'ils dépendent de la période et le lieu dont les musiques hip-hop émanent : Par exemple un morceau de rap actuel qualifie d'oldschool car correspondant à une certaine esthétique peut être soumis à un processus de légitimation plus rapide. Les auteur.ices appuient le fait qu'une glorification d'un âge d'or du rap contribue à légitimer le genre dans son ensemble. En abordant la question la spatialité, les auteur.ices écument les recherches déjà construites à ce sujet et observent que « Au fil de sa diffusion dans le monde, l'authenticité associée au hip-hop s'est ainsi reconstruite en lien avec sa réinscription dans des référentiels culturels propres à l'histoire musicale d'un pays ».

Pour clore cette introduction les auteur.ices rappellent la tâche principale du numéro : « comprendre les évolutions historiques et les différenciations spatiales de la légitimation et de l'authentification de musiques populaires bénéficiant à la fin des années 2010 d'une audience prédominante » et font le sommaire des articles à venir.

Cette introduction, appuyée en tous point par les lectures des auteur.ices offre un aperçu des toutes les implications des questionnements sur l'authenticité et la légitimité dans les musiques hip-hop. On est donc très rapidement éclairés sur les points principaux, les définitions de ces termes qui s'articulent ensemble, sans perdre de vue l'objectif de remise en question de ceux-ci. L'état de l'art qui est fait dans cette introduction nous a été particulièrement utile dans notre travail de mémoire car il répond à nombreux questionnements et a confirmé notre envie de nous préoccuper et de l'authenticité et de la légitimité dans le rap francophone, et de voir comment ces deux aspects peuvent s'articuler ou faire barrage, par exemple, au ghostwriting dans un genre musical où l'écriture est très présente.

DALIBERT, Marion « Du « bon » et du « mauvais » rap ? Les processus médiatiques de hiérarchisation artistique », 2020.

Par Étienne Vanderheeren

Il s'agit d'un extrait de 13 pages sorti de la revue « *Le Monde ou rien* » codirigée par Karim Hammou, écrit par Marion Dalibert, Maîtresse de conférence en science de l'information et de communications à l'université de Lille, sur Les processus médiatiques de hiérarchisation artistique et les notions de « bon » et de « mauvais » rap.

Nous avons choisi cet article car les processus médiatiques et le traitement du rap par ceux-ci, notamment la hiérarchisation du rap ou des différents genres de rap, et également voir comment cette catégorisation médiatique pourrait rentrer en conflit avec l'authenticité de certains rappeurs. La notion de légitimité médiatique est également un élément important pour le développement de notre mémoire. L'article débute par un état de l'art : les médias participent à la valorisation et à la reconnaissance des biens artistiques, et celles-ci sont inégales. C'est encore plus vrai avec les grands médias, même si des groupes alternatifs existent, ils participent à la légitimité artistique. Lorsque le rap apparaît dans les médias dans les années 1980, il subit un lynchage médiatique et est vite associé au « jeune de banlieue » source de problèmes et « à la figure racialisé ». Depuis son arrivée, le rap c'est installé progressivement dans les médias Français. Alors l'autrice se pose la question : « Qu'en est-il dans les années 2000 et 2010 ? Est-ce que le rap (a) fait l'objet de reconnaissance médiatique ? », elle cherchera à y répondre en interrogeant la légitimité artistique accordée au rap de janvier 2000 à décembre 2018 dans quatre titres de presse nationale dite généraliste

et culturelle de référence : Le Monde, Libération, Le figaro et Télérama. Il y a une volonté d'analyser des médias, des discours et des représentations. Pour découvrir la façon dont la presse de référence traite de ce genre musical par des « biais de processus de catégorisation qui sont articulés à des rapports sociaux de race de genre et de classe ». Le genre ayant évolué, la médiatisation de ce genre a connu des évolutions, et a connu une reconnaissance de plus en plus significative. Son exposition reste souvent reliée à des scandales. Le traitement n'est pas le même entre ces 4 médias, Le Figaro, donnant moins d'importance à l'urbain que ses trois autres confrères. Il est intéressant de noter que Libération s'est « servi » du rap pour affirmer sa ligne éditoriale plus proche des jeunes dans les années 2000. Stéphanie Binet, journaliste spécialiste a grandement participé à l'exposition du rap dans les médias, d'abord chez Libération puis au Monde. L'article se base sur un corpus de 757 articles. Les artistes et les œuvres ont une place centrale dans la représentation médiatique du rap, mais le deuxième cadre le plus représenté est « le rap désigné comme posant un problème à la société », associant toujours le rap comme problème public, passant devant la production culturelle ou les analyses de genre ou encore devant l'utilisation du rap pour « le développement de la citoyenneté et/ou d'une opposition politique ». Le rap continue d'être relié à des problématiques sociales et politiques. Même si de 2000 à 2018, c'est de moins en moins le cas, au contraire, la reconnaissance du genre comme un genre à l'esthétique spécifique ». L'autrice va décrire la scène rap comme de plus en plus diversifiée, qu'il y a eu une lente progression médiatique autour du lien entre rap et problème public ainsi que la manière dont les journalistes rendent compte de la scène rap. La blanchité n'est dorénavant plus invoquée par les médias. Mais l'inverse existe toujours. L'importance des femmes sur la scène rap a également pris de l'ampleur dans les médias. Il y a un grand lieu dans la presse de référence entre productions musicales et valeurs morales. Les journalistes déprécient les rappeurs par leur apparence et créent deux types de rap affiliés aux masculinités non blanche : le rap « bling-bling et gangsta rap » décrivant une virilité exacerbée, profondément homophobe et sexiste. A contrario, le rap valorisé se veut plein de qualités artistiques : « En rupture avec les clichés de genre », plus associé à la douceur.

La légitimation artistique du rap est ambivalente, les rappeurs légitimés sont souvent présentés comme des « contre-exemples », laissant donc une porte ouverte à l'association du rap à la violence, au sexism, à la démonstration de richesses. Les artistes légitimés sont « mis en scène comme ayant une performance de genre modèle et respectueuse des minorités, qui caractérise habituellement la blanchité et les classes supérieures ».

BRESSAUD, Garance « Portrait de l'artiste en rappeur. Parler de soi dans un morceau de rap », 2022.

Par Étienne Vanderheeren

Il s'agit d'un article de Garance Bressaud, doctorante en Arts et langages à l'EHESS. Il s'agit d'un article sur l'expression de soi dans le rap amateur et présente l'analyse de certains résultats d'une enquête de terrain portant sur l'expression de soi dans les morceaux de rap. C'est un extrait de 14 pages de la revue « *Le Temps des médias* », éditée par Nouveau Monde Éditions. L'autrice mène des enquêtes auprès de rappeur amateurs sur leur rapport à eux-mêmes et à leur écriture. Nous avons choisi cet article car il permet d'avoir la vision de plusieurs rappeurs sur le « je » et l'expression de soi dans leur écriture. Le format d'entretien est également intéressant puisque nous souhaitons en faire pour notre mémoire. Cet extrait de la revue « le Temps des Médias » ne parle pas directement de ghostwriting mais évoque, via les entretiens, les notions d'authenticité et de légitimité, sans forcément les nommer. Dès le début de l'article, Garance Bressaud évoque la « centralité du « je » ». L'article débute par une référence au livre de Karim Hammou une histoire de rap en France, et l'évocation de

la nécessité de démythifier l'assimilation des instances entre le rap et la banlieue ainsi que du rappeur et du « jeune-de-banlieue », L'autrice fait d'abord un court état de l'art en évoquant cette assimilation et le texte de rap, centré autour du « je » et de l'égocentricité, souvent autobiographique. L'autrice présente l'analyse de résultats d'une enquête de terrain composé de 8 entretiens de rappeurs amateurs sur l'expression de soi dans les morceaux de rap. Elle se pose la question suivante : « Comment les rappeurs parviennent-ils à tenir ensemble l'exigence éthique de transparence à soi et l'exigence esthétique de cohérence avec l'univers associés à ce genre musical, en fonction des représentations qu'ils se font de celui-ci, d'eux-mêmes et des attentes des auditeurs ? ».

L'article fait état de la parole de soi dans le rap, de l'importance qu'elle a dans le milieu hip-hop et de son rapport avec l'authenticité, pour répondre à cette problématique, l'autrice va analyser le « décalage entre leur profil sociologique réel et les stéréotypes sociologiques associés au rap » ou comment le rappeur recherche une parole de soi « authentique », sous le prisme de la crédibilité et de la sincérité : une approche qui permettra de mettre en parallèle de traitement des médias et des instances et la réalité des pratiquants. Puis, comment les rappeurs amateurs négocient les conventions artistiques et idéologiques supposées, souvent erronées, selon leurs propres valeurs et idées pour chercher une parole de soi « à l'esthétique rap ». Et enfin, que le rap amateur participe d'une forme d'« individualisme expressif », selon une « horizon sociale spécifique », où les rappeurs parlent d'eux-mêmes à d'autres.

L'autrice conclue en soulignant le travail des médias sur l'individualisme, illustré par l'expression de soi dans le rap amateur. Pour analyser cette exigence esthétique, Garance Bressaud va s'entretenir avec différents rappeurs issus de différents milieux, mais globalement d'un milieu plutôt privilégié. L'analyse se tourne autour de différents termes comme la crédibilité, la sincérité, les conventions ou l'individualisme expressif. Il y a une volonté de faire évoluer les stéréotypes de genre dans le style du rap. Et même plus globalement, une volonté globale de changer les représentations du rap dans les médias et institutions. Cette sincérité et cette crédibilité sont mise en jeu dans l'espace où elle prend sens, celui du rap. L'essentiel est l'identification, qu'il importe le genre. L'expression d'un soi authentique peut également être écartée au profit d'une recherche d'effets esthétiques, « chaque individu ou petit groupe agit pour soi, conscient que sa façon d'agir dit quelque chose aux autres » cette identité, sera importante que si elle est reconnue par les pairs. Cette enquête n'a pas pour but d'être représentative, si elle l'était, et représentait toutes les couches sociétales et impliquait des rappeurs de différents milieux sociaux, il serait intéressant de voir où le rapport à l'expression de soi diffère et où il se rejoint.

BEAUGÉ, Julien Recension de « Les voix du rap » d'Anthony Pecqueux, 2003.

Par Elise Gerrer

Comme l'ouvrage d'Anthony Pecqueux nous a été conseillé par notre tutrice de stage mais que la bibliothèque de l'université ne nous a pas accordé l'achat d'un exemplaire, nous avons voulu tout de même nous rapprocher des thématiques de ce texte. Il s'agit d'une recension des analyses d'Anthony Pecqueux suite à sa thèse en 2003 qui éclairait les différentes postures du rappeur, ses aspects littéraires et langagiers, mais aussi les postures réciproques des auteurs-auditeurs, et les techniques d'interprétations vocales. Il nous semble effectivement utile de lire cet ouvrage car il paraît mettre en lumière les spécificités du rap notamment vis-à-vis de la question de l'authenticité et du dialogue avec les auditeurs.ices.

SONNETTE-MANOUGUIAN Marie et HAMMOU Karim « Mesurer les processus d'(il)légitimation des musiques hip-hop en France. Méthodologie et premiers résultats d'une recherche en cours sur la période 1990-2019 », 2020.

Par Étienne Vanderheeren

Il s'agit d'un extrait de 27 pages de "*Le Monde ou rien*" écrit par Karim Hammou, sociologue et chercheur au CNRS, l'auteur et Marie Sonnette sociologue et maîtresse de conférences à l'université d'Angers. Ce passage aborde la mesure des processus d'(il)légitimation des musiques hip-hop en France via la méthodologie, ainsi que les premiers résultats d'une recherche en cours, sur la période de 1990 à 2019.

Nous avons choisi ce texte car il nous permet de quantifier et prendre compte de la légitimation de la musique Hip-Hop en France. Également de voir comment cette légitimation a pu évoluer, notamment comment celle-ci a connu une avancée significative depuis les années 2010. Dans cet extrait, l'évolution de la présence du rap à la télévision et à la radio est abordée et comparée à l'évolution du marché de la musique enregistré en France. Ces évolutions sont pertinentes pour notre mémoire, notamment sur les questions d'authenticité et de consommation musicale. Et nous permettra de comprendre comment objectiver le genre musical en sciences sociales. L'article débute par une description du sujet et un état de l'art, abordant le processus de légitimité via la reconnaissance d'un objet artistique par sa forme esthétique et non pas pour ses fonctions sociales. Comparant cette étude à des travaux sociologiques sur le Jazz, style musical beaucoup comparé au Hip-Hop. Le traitement médiatique du rap reste paradoxal avec son succès commercial et ses innovations. Les auteurs se posent ces questions : « le genre rap connaît-il un processus de légitimation en tant que forme esthétique ? Est-il toujours aussi souvent convoqué pour sa fonction de porte-parole des banlieues plutôt que comme objet esthétique ? Enfin, les autres genres associés au rap au sein du « hip-hop » ou des « musiques urbaines », et notamment le RnB, suivent-ils le même chemin ? ». Les auteurs livrent les questionnements méthodologiques liés au travail visant à mesurer l'évolution du rap et des musiques hip-hop et décrivent la construction de leur protocole. Ils décrivent tout d'abord leur programme de recherche puis proposent quelques résultats permettant de renseigner l'augmentation de la présence des artistes hip-hop au sein des médias audiovisuels et des prix musicaux. Permettant donc de témoigner de l'évolution de cette légitimité du genre musical. Les auteurs décrivent comment le rap s'est professionnalisé malgré la crise du disque et s'est développé dans les années 2010. Ils utilisent des indicateurs pour rendre compte des évolutions quantitatives et qualitatives de la réception du rap au sein des instances de légitimités artistiques en France. Chez France Inter par exemple, la représentation urbaine est centrale puisque son auditoire est jeune, et depuis les années 1990. Ils décident de choisir des récompenses différentes : les prix musicaux (victoire de la musique, MTV EMA, NRJ Music Awards et Globes de cristal) et les dispositifs d'accompagnement d'artistes en voie de développement (Les Inouïs du Printemps de Bourg ou le Fair). Les deux cas servent à récompenser des artistes qui « méritent » un soutien pour le début de carrière. La légitimité de ses récompenses repose sur leurs jurys et le processus d'attribution. Les dispositifs d'accompagnement sont décernés par des professionnels tandis que les MTV EMA sont décernés par le public en grande partie. L'analyse de données sur l'évolution des instances de légitimation paraît également déterminante.

Le rap subit des traitements médiatiques injustes illégitimants depuis la création de son genre. Les changements des habitudes de consommation et la transformation des instances ont aidé à la légitimation du hip hop en France. Le poids économique du rap s'accompagne maintenant pour la première fois d'un traitement médiatique globalement positif. Même si sa légitimation est grandissante, elle reste fragile. Certains artistes rap sont aujourd'hui porté comme star et donc comme légitime sans pour autant porter du genre et de sa légitimation, souvent porté comme exceptions du genre.

BUSCATTO, Marie « Quoi de neuf chez les artistes ? Les mondes de l'art à l'épreuve du travail artistique », 2013.

Par Elise Gerrer

Marie Buscatto, sociologue à l'université de Paris Panthéon-Sorbonne, analyse dans le sixième chapitre de l'ouvrage « Les Mondes pluriels de Howard S. Becker » comment la théorie des mondes de l'art de Becker a traversé les 30 années depuis son écriture mais aussi les frontières géographiques et artistiques. Buscatto va tout d'abord rappeler trois dimensions importantes d'un monde de l'art : « les trois principales dimensions du concept de monde de l'art: l'art comme travail collectif; la capacité de reproduction et de transformation des mondes de l'art; la hiérarchisation des mondes de l'art ». Elle indique que les chercheur·e·s ont réussi à prolonger usages méthodiques de Becker pour les appliquer à de nouveaux contenus (tels que l'analyse esthétique). L'interactionnisme de Becker a été confirmé par la propension des chercheur·se·s à considérer et observer les moments où « se fait l'art ». L'analyse des recherches récentes sur les mondes de l'art lui permet d'affirmer que le travail artistique est un travail « éminemment collectif », fait par des acteurs et actrices qui cherchent à stabiliser leur profession, leurs actions dans le monde donné. Buscatto remarque les difficultés d'analyser un monde de l'art aux conventions changeantes, le tout dans un contexte de légitimation ou non par les institutions. Finalement, pour Buscatto, appliquer la théorie des mondes de l'art aux arts actuels c'est permettre « à ces chercheurs de définir la hiérarchie artistique au regard des critères présents dans les mondes étudiés et d'en identifier alors les processus sociaux de production et de légitimation de manière empirique ». Pour notre étude, il est intéressant de voir que Buscatto s'est posé la question de l'actualité et la pertinence actuelle de la théorie de Becker en analysant différents travaux empiriques. La réponse à ce questionnement fut de dire que bien que soumis à des évolutions constants, ceux-ci restent un moyen d'observer la hiérarchisation des actions et les relations des acteur·ice·s participant.e.s aux interactions dans une logique de chaînes de coopération.

VESSELY, Pauline, « Démultiplier l'activité pour vivre de son art », 2009.

Par Étienne Vanderheeren

Il s'agit d'une recension du chapitre de Marie-Christine Bureau, Marc Perrenoud et Roberta Shapiro sur l'artiste pluriel et la démultiplication de l'activité pour vivre de son art. C'est un extrait de sept pages issues des presses universitaires du Septentrion, datant de 2009, il a pour but de soulever et de remettre en question la “redéfinition sociologique, politique et juridique du statut des artistes”. Cet article est pensé dans l'idée d'une continuité théorique. Nous avons sélectionné cet article car il nous permettait de voir la place de l'artiste et notamment par quoi pouvait passer ce statut, comment de la pluriactivité devenait parfois obligatoire dans différents domaines artistiques et comment cela pouvait changer jusqu'à l'identité de l'artiste, soumis aux règles des marchés de l'art. L'article évoque un rassemblement autour de la notion de “pluriactivité”, Janine Rannou et Ionela Roharik proposent trois termes pour décrire le statut actuel particulier de l'artiste : la “polyvalence”, la “polyactivité” et la “pluriactivité”. Il y a un phénomène de “diversification” auquel les artistes sont contraints pour assurer leur “survie et à la diffusion de leurs œuvres”. La polyvalence désigne la capacité à faire plusieurs métiers dans le même collectif de travail, la polyactivité, quant à elle, décrit le cumul d'activités que les artistes doivent vivre, dans un domaine tout autre de leur champ artistique. Puis la pluriactivité, exercer plusieurs métiers différents, comme un chanteur solo pourrait jouer guitariste dans un groupe à côté de son activité dite principale. L'artiste pluriel comme preuve que la pluriactivité est devenue obligatoire au statut d'artiste. Même si au départ cette diversification est une obligation pour vivre, elle devient souvent un choix de carrière comme

un autre. Pourtant selon Passeron il faut distinguer les “partisans de “l’art pour l’art” de ceux qui prônent un art engagé dans des revendications sociales et politiques”. Certains artistes peuvent même participer à la médiation de leur art, c’est le statut “d’artiste intervenant”, faisant de l’artiste pluridisciplinaire une activité valorisée. Il ne faut cependant pas confondre la pluriactivité voulu et la pluriactivité nécessaire à la survie de certaines pratiques artistiques ou à certains artistes. Il y a également une multiplication des canaux de diffusion, permettant à bon nombre d’artistes de vivre de leur art en vendant leurs œuvres, la dimension de réseau est encore plus essentielle. La visibilité de l’artiste devient plus importante que son œuvre, c’est une raison de cette pluriactivité. elle devient nécessaire, la ou l’art primait avant, pour vendre ses œuvres au public. le personnage également. Cette diversification des activités peut être liée à l’aspect juridique du statut de l’artiste. L’État est responsable de la multiplication des activités comme nécessité, par manque de reconnaissance et de revenus. L’état a ensuite compris la place de l’artiste dans le lien social c’est pourquoi de plus en plus de subventions ou de dispositifs existent. Cette diversité de l’activité dans l’art a été poussée par des facteurs divers, on peut toujours voir dans le monde professionnel qu’elle existe également via notamment des chanteurs ou rappeurs cumulant parfois plusieurs rôles : beatmaker, ingénieur, direction artistique, d’autres artistes. Il peut également être poussé à toucher à plusieurs styles de musiques pour toucher un public plus large et donc cumuler les activités artistiques dans le même domaine. Cette recension nous a amené à lire le chapitre dont il est question, qui a appuyé nos résultats quant à la diversification des activités de nos enquêté·e·s.

BUCH, Esteban, « A propos d’un certain jargon de l’authenticité musicale », 2014.
Par Elise Gerrer

Dans cet article paru en 2014 dans la revue Noesis, éditée par le Centre de recherche d’histoire des idées, Esteban Buch va interroger l’usage et les significations du terme « authenticité » dans la musique en s’appuyant sur la notion d’authenticité telle que vue dans *Le jargon de l’authenticité* d’Adorno. C’est en analysant différents univers et périodes musicales et les débats d’authenticité qui les caractérisent que l’auteur mettra en avant la conceptualité et l’importance du contexte du terme.

Tout d’abord, Buch revient sur la théorie d’Adorno, qui était une critique du concept d’« *Eigentlichkeit* » d’Heidegger. Il note que le terme authenticité est souvent flou mais toujours normatif. Il constate une opposition de la pop au rock, une musique jugée authentique, sincère, liée à la révolte. Dans le rap, il observe également que l’authenticité peut être vue comme une résistance au système. Il s’appuie pour cela notamment sur le morceau « *Authentik* » de NTM. Dans les musiques dites traditionnelles telles que la folk, il observe que celles-ci sont jugées en fonction de leur « pureté », autre terme qui se trouve entre l’objectivité et la subjectivité. Lors de l’analyse des musiques anciennes, notamment du mouvement « baroque », qui voulait recréer l’authenticité des morceaux classiques en étant fidèles à leur interprétation par les notes, Adorno évoque l’impossibilité d’une « vérité » de la musique. Prenant lui aussi appui sur Moore, que nous avons lu également, Buch constate que l’authenticité est souvent vue comme une construction sociale, et indique qu’il vaut mieux se concentrer sur l’analyse des processus d’authentification, car sa définition varie en fonction des genres et des époques. Cet article est donc tout à fait utile à notre recherche, car il résume plusieurs débats autour de l’authenticité musicale, tout en différenciant selon les genres et les périodes, et en prenant appui sur des écrits philosophiques importants. Néanmoins il semble qu’il manque des analyses actuelles autour de l’industrie musicale et des musiques contemporaines, qui auraient pu être développées. Aussi, nous n’avons pas trouvé l’explication des théories d’Adorno et de Heidegger assez simple, pour qu’elles soient comprises sans se pencher véritablement sur les écrits originaux.

McLeod, Kembrew « Authenticity within hip-hop and other cultures threatened with assimilation », 1999.

Par Elise Gerrer

Kembrew Mc Leod publie cet article dans le *Journal of Communication* en 1999. Il y traite de la notion d'authenticité dans le hip-hop et plus largement dans les communautés menacées par l'assimilation et la récupération commerciale, comme peut l'être le rap. L'article est écrit dans un contexte d'ascendance mainstream du rap : les fans et artistes sont dans une culture mainstream alors que c'est ce qu'ils critiquaient au départ. McLeod va s'intéresser ici à la définition de l'authenticité, selon plusieurs dimensions et oppositions. Pour ce faire il va tenter de répondre à plusieurs questions, tout en considérant l'authenticité comme une construction discursive.

- What do authenticity claims mean to people within the hip-hop community and how does the invocation of authenticity function ?
- Does the invocation of authenticity make appeals to solidarity across racial, gender, class or cultural identity formations ?
- What are the contexts in which authenticity is invoked ?
- How do the community members that use these terms resolve the apparent contradiction between being both outside mainstream US culture and very much inside it as well ?

Finalement, la problématique de l'article consiste à se demander comment la communauté hip-hop maintient le principe d'authenticité dans un contexte de marchandisation et au sein d'une industrie musicale forte ?

McLeod codifie l'authenticité selon plusieurs dimensions : socio-psychologique, raciale, politico-économique, socio-géographique et culturelle. Il observe que celles-ci sont interconnectées et produisent une façon d'apprehender et comprendre l'authenticité comme un discours riche. Il y lie à chaque fois deux caractéristiques prétendument opposées, comme « stay true to yourself » (rester vrai) et « following mass trends » (suivre les modes) dans la catégorie socio psychologique. La dimension socio-psychologique est caractérisée par l'opposition underground / commercial, l'authenticité étant largement attribuée à l'underground. La dimension géographique oppose le local au global, l'authenticité étant perçue chez les rappeur.ses ancrées dans un lieu précis. La dimension raciale oppose le noir au blanc, le rap étant né dans les communautés afro-américaines. McLeod observe que la participation d'artistes blanc peut parfois être perçue comme une forme d'appropriation. La dimension politico-économique oppose le militant à l'hédonisme, on peut ici faire le lien avec le rap conscient et le gangsta rap. La dimension culturelle oppose le rap old school au mainstream, l'original au fake. Ici il s'agit de connaître l'histoire, d'innover mais tout en gardant une inspiration, une connaissance de ce qui a précédé.

Finalement, l'auteur explique donc que ces dimensions sont profondément liées. L'authenticité ici aussi n'est pas « essentielle » mais le fruit d'un enjeu et de débats, donc constamment redéfinie par les acteurs qui s'en emparent. Elle sert de résistance identitaire dans un marché où cela devient de plus en plus difficile.

Une limite de l'article est constituée par son ancienneté, il est donc utile de se demander si l'authenticité a effectivement pu être conservée au sein du rap. Nous pouvons cependant nous appuyer sur ce texte pour notre définition et catégorisation de l'authenticité.

Portis, Larry, « Musique populaire dans le monde capitaliste : vers une sociologie de l'authenticité », 1997.

Par Elise Gerrer

Larry Portis était un historien et sociologue américain ayant enseigné en France. L'article présenté ici a été publié en 1997 dans un numéro consacré à la musique et société de la revue « L'Homme et la société ». Il relate de la centralité du concept d'authenticité dans les musiques populaires, au sein de sociétés capitalistes. Portis y montre l'intrication des tensions sociales politiques et esthétiques sous le prisme de la musique populaire. Considerant cela, l'auteur va analyser l'authenticité d'un point de vue politique et esthétique, afin de répondre à plusieurs questions : « Pourquoi la musique américaine-africaine a-t-elle une telle influence sur la musique populaire en général ? Pourquoi certaines cultures sont-elles plus ouvertes que d'autres à cette influence ? Quels rôles jouent les classes sociales et le genre dans la formation de l'expression musicale et du goût ? Pourquoi les Français ont-ils été relativement peu réceptifs à certaines formes d'expression musicale, privilégiées par l'industrie du disque, le rock and roll par exemple, et pourquoi se sont-ils adaptés plus facilement à d'autres formes, comme le rap ? », prenant comme témoin des changements et évolution de la société capitaliste la musique. Portis analyse d'abord les rapports sociaux, en qualifiant la musique populaire, opposée notamment au folk, de produit industriel, puis en interrogeant les mécaniques de marketing qui imposent aux consommateurs certains de ces produits, tout en se reapropriant certaines cultures. Il remet en question la dichotomie Elitaire-populaire de la musique, considérant que celle-ci n'a plus forcément sa place et interroge la capacité de la musique à porter une révolte dès lors qu'elle doit se plier au marché capitaliste. Il revoit ensuite les positions d'Adornos et Marcuse, et prend en considération les contextes de genre et de classe dans la réception musicale, mais insiste quand même sur une standardisation progressive des goûts dictés par l'industrie. Ensuite, l'auteur se penche sur les rapports entre ethnicité et musiques populaires et se pose la question de la grande influence des africains-américains dans la musique alors qu'ils représentent la minorité la plus fortement réprimée et exclue en Europe. D'après lui l'évolution des musiques populaires correspond aux mécanismes par lesquelles les goûts européens se sont imprégnés de la musique africaine, avec notamment la notion d'authenticité émotionnelle, liée aux populations opprimées. Considérée comme un contrepoint dans les sociétés capitalistes européennes d'abord, Portis observe que les musiques africaines et leurs influences dans la musique populaire faiblissent et s'adaptent elles aussi au marché et à la société dans laquelle elles évoluent, imprégnées pour la plupart de racisme. On peut prendre ici le cas du rap qui a longtemps été décrié en France. La dernière partie de l'article « le problème de l'authenticité », l'auteur discute des différentes positions d'Adorno, Heidegger, Gilroy et Grossberg sur la question d'authenticité, et conclut en expliquant que les musiques populaires constituent un exemple d'une dialectique entre la subordination, l'intégration au marché et la révolte.

Finalement, cet article expose les liens inextricables entre les musiques populaires et le capitalisme et met en lumière les rapports de classe, genre et ethnicité dans la réception. Une limite de cet article est bien sur son ancienneté et le faible nombre d'exemples concrets d'artistes ou de morceaux. Les sociétés capitalistes s'étant encore développées, on peut se demander quels évolutions ce texte pourrait comporter si l'on considère l'ère post-internet. Pour notre mémoire, cet article est intéressant car il met en relation la société capitaliste et l'authenticité musical, et est ancré dans les musiques populaires, dont fait partie le rap.