

Quand le marginal rencontre le pouvoir : création artistique et confrontation sociale du rap marocain

When the Marginal Meets Power: Artistic Creation and Social Confrontation in Moroccan Rap

Sara CHERQAoui

Docteure chercheure

FLSH Ain Chock de Casablanca - Maroc

Abstract

Moroccan rap is rooted in a cultural lineage shaped by American and French hip-hop. At the same time, it reflects a distinct local cultural and linguistic identity. This research examines how Moroccan rappers stage the notion of “encounter”: both as a confrontation with social and political norms, and as a space of artistic fusion between local and global references. From this perspective, we propose to approach the encounter as a central sociological experience within Moroccan rap. Drawing on a sociological framework that combines Pierre Bourdieu’s work on cultural hierarchies with Erving Goffman’s theories of interaction and social recognition, the analysis is based on a qualitative field study conducted with artists from various urban scenes. The aim is to understand how rap becomes a space for identity expression, protest, and creativity in the face of marginalization. The study reveals the cultural and social recomposition dynamics at play in contemporary Moroccan rap.

La sociologie de l’art et de la musique s’intéresse à la manière dont les œuvres artistiques sont produites, diffusées et reçues dans des contextes sociaux donnés. Elle éclaire les relations entre la création et la société et entre l’esthétique et le pouvoir (Bourdieu, 1992). Loin d’être de simples divertissements, les productions artistiques sont des formes d’action sociale, des prises de position, des façons d’exister dans un monde hiérarchisé et structuré par des rapports de domination (Becker, 1982). La musique, en particulier, a toujours été un langage symbolique fort, capable de solidariser des groupes, d’exprimer des revendications ou/et de mettre en question l’ordre établi (Roy, 2010). Le rap occupe une place singulière. Depuis ses origines dans les marges urbaines nord-américaines, spécialement dans les quartiers défavorisés du Bronx, le rap s’est imposé comme un genre musical porteur de revendications sociales, identitaires et politiques. Au Maroc, le rap a évolué dans un contexte sociopolitique particulier marqué par des tensions entre tradition et modernité, autorité et subversion, conformisme et transgression.

Dans les sciences sociales, la notion de « rencontre » désigne bien plus qu’un simple contact : elle constitue un moment où s’expriment les tensions, et les reconfigurations des identités

individuelles et collectives. Chez Simmel (1908), la rencontre s'entend comme l'un des points de départ des formes de socialisation : c'est par le croisement des cercles sociaux, par l'échange, le conflit ou/et la coopération, que se construit le lien social. Goffman (1973), quant à lui, met en évidence la rencontre comme un face-à-face ritualisé, une scène où chacun joue un rôle et négocie son image devant autrui. C'est dans cette perspective que nous proposons ici de penser la rencontre comme expérience sociologique centrale du rap marocain.

L'originalité de cette recherche réside dans l'attention portée à la façon dont les artistes du rap marocain mettent en scène et incarnent ces rencontres. Les débuts du hip-hop et des arts urbains au Maroc sont généralement situés dans les années 80 mais. C'est grâce aux jeunes marocains issus de l'immigration vivant en Europe qu'il pénètre véritablement sur le territoire lorsqu'ils retournent temporairement au pays. C'est pourquoi les artistes marocains ont mis plusieurs années à transformer ce style musical occidental en rap marocain, en fusionnant les musiques traditionnelles du pays avec le rap occidental et en adoptant un phrasé adéquat mêlant l'arabe marocain (dit darija), le français et l'anglais. Ce qui nous ramène à dire que le rap est un espace de rencontre permanente entre des langues et des références de plusieurs cultures. A travers les textes, les chansons, et les performances scéniques, les rappeurs marocains utilisent des formes de narration où la rencontre avec leurs mots devient une revendication, confrontation ou une tentative de reconnaissance, dans une société qui les a souvent marginalisés.

Dès lors, la problématique centrale de cet article s'articule autour de la question suivante : comment les rappeurs marocains représentent-ils la rencontre entre des univers sociaux opposés ? Il s'agira aussi de montrer comment ils transforment cette rencontre en un espace de créativité et de recomposition identitaire. Nous analyserons donc comment les rappeurs marocains construisent, à travers leurs textes, leurs clips, leurs performances scéniques et numériques, une représentation dynamique de la rencontre.

Afin de garantir l'anonymat des rappeurs interrogés dans le cadre de cette recherche et conformément aux principes éthiques des sciences sociales (Beaud & Weber, 2010), les artistes sont désignés non par leur nom, mais par un code composé du nom de leur ville d'origine suivi d'un numéro. Ce numéro permet de distinguer les différents rappeurs issus d'une même ville. Par exemple : « Casa, 1 » et « Casa, 2 » renvoient à deux artistes distincts de Casablanca. Ce choix vise à protéger l'identité des participants tout en permettant de situer sociologiquement leurs propos dans un environnement urbain donné.

1. La rencontre comme confrontation avec l'ordre social

D'après Olivier Schwartz¹, sociologue spécialisé dans l'étude du rap, ce genre musical présente une image contrastée et des discours variés sur les quartiers populaires. Bien que cette représentation puisse être réductrice, elle impose néanmoins aux artistes de s'y conformer. Cela veut dire que, la pression sociale et médiatique les pousse à représenter les quartiers populaires, parce que c'est ce que le public, ou l'industrie attendent d'eux, même si cela ne reflète pas toute la diversité de leurs vécus ou de leurs ambitions artistiques. Quels que soient les thèmes abordés, les esthétiques développées ou encore les techniques utilisées par ces rappeurs ainsi que le moyen de diffusion qu'ils empruntent pour leurs œuvres musicales, ils sont souvent contraints d'avoir

¹Olivier Schwartz : Peut-on parler des classes populaires ? (2011) Dossier : Classes sociales et inégalités : portrait d'une France éclatée)

quelque chose à dire sur la réalité des quartiers populaires ou « *la banlieue* », entre autres aspects liés au mode de vie de ses habitants.

Dans le contexte marocain, les jeunes rappers sont souvent issus de milieux populaires ou de quartiers défavorisés. Leur quotidien est marqué par une forte présence de l'ordre institutionnel : contrôles policiers, difficultés d'accès à l'emploi, stigmatisation médiatique. Leurs paroles deviennent alors des lieux d'expression d'une expérience commune : celle d'une jeunesse marginalisée, en quête de reconnaissance et de dignité. Cette expérience est celle de la confrontation avec les institutions étatiques et sociales, mais aussi celle de la résistance symbolique.

« À travers mes textes audacieux et incisifs, je me positionne face aux injustices structurelles qui traversent notre société. Mon objectif n'est pas seulement de sensibiliser, mais de confronter directement l'ordre établi en révélant ses failles et ses contradictions. En collaborant avec d'autres artistes engagés et des associations militantes, j'inscris mon travail dans une dynamique collective de résistance, où la rencontre avec l'institution se transforme en affrontement symbolique. Je m'investis pleinement dans mes projets musicaux et sociaux en utilisant ma voix et ma notoriété pour transmettre des messages forts et inspirants. Je suis pleinement conscient de la responsabilité qui incombe aux artistes de s'engager pour un monde meilleur, et c'est avec détermination que je poursuis mon combat pour promouvoir des valeurs de justice et d'équité à travers mon art, coûte que coûte. (Casablanca, 1)

« Absolument pas ! Mon parcours scolaire est assez limité. J'ai grandi au sein d'une famille extrêmement modeste et je n'ai pas pu achever mes études. Déjà enfant, je travaillais les week-ends après l'école, vendant des sacs en plastique sur les marchés locaux. Une fois au collège, je passais mes étés à travailler chez un menuisier, un mécanicien ou un commerçant. Ce qui comptait le plus pour moi, c'était juste de survivre et de subvenir à mes besoins, ainsi qu'à ceux de ma famille. C'est à ce moment-là que j'ai commencé à prendre conscience, progressivement, de la dure réalité de la vie des familles défavorisées, comme la mienne, et des difficultés liées au coût de la vie. Ainsi, mes sources d'inspiration premières sont mon propre vécu, celui de mes amis, mes voisins, mes camarades de quartier... C'est de là qu'est né mon engagement qui a marqué chacune de mes chansons, de la première à la dernière. » (Salé, 1)

« Lors de mon procès devant le tribunal de Salé, j'ai été condamné à un an de prison pour outrage à fonctionnaire public. Cette condamnation faisait suite à une altercation avec la police et à la diffusion d'une vidéo virulente sur Instagram dans laquelle j'insultais les forces de l'ordre. Je n'ai pas nié avoir proféré ces insultes lors de l'audience, mais j'ai expliqué que cette vidéo avait été enregistrée après avoir subi une humiliation lors d'un contrôle policier. Cet incident n'était en réalité qu'un prétexte pour dissimuler le véritable motif de ma condamnation, à savoir ma chanson qui avait été publiée la veille de mon arrestation. Lors du procès, cette chanson n'a pas été évoquée. Le procureur a toutefois exhibé un CD contenant une de mes chansons qui critiquait fortement la police, datant de 2014, afin de prouver que j'avais un historique de provocations. L'absence de lien direct entre ma chanson et les accusations portées à mon encontre soulèvent des questions quant à la véritable nature des motifs de ma condamnation. C'est clair que la procédure judiciaire a été influencée par des éléments extérieurs à l'affaire initiale, mettant en doute la légitimité et la justesse de ma peine d'un an de prison. Je pense que cette situation démontre clairement les dérives potentielles du système judiciaire lorsqu'il est influencé par des considérations politiques ou idéologiques. Cette affaire soulève des interrogations essentielles sur la protection des droits fondamentaux, la liberté artistique et la nécessité de prévenir toute forme d'abus ou de manipulation de la justice. » (Salé, 1)

La rencontre entre l'artiste rappeur, le public et l'ordre établi peut être analysée comme une forme de confrontation permanente. Selon Goffman (1973), chaque interaction publique constitue une scène où se joue une performance destinée à produire une impression sur autrui.

Dans le cas du rap, l'artiste met en scène un rôle de porte-voix des marges face à un ordre social qui, selon Bourdieu (1992), tend à préserver ses positions dominantes. Le public, souvent issu des mêmes milieux populaires, se reconnaît dans ces performances, prolongeant ainsi ce que Honneth (1995) décrit comme une quête de reconnaissance nécessaire à la dignité sociale. La

rencontre devient dès lors un espace où se croisent et s'opposent les attentes du public, les stratégies de l'artiste et les tentatives de contrôle de l'institution. Le stigmaté devient ici performance, comme le souligne aussi Howard Becker (1963), pour qui les outsiders redéfinissent les normes depuis les marges.

Ce que montre le rap, c'est que la rencontre entre ces jeunes et les institutions ne se fait pas sur un pied d'égalité. Elle est marquée par la violence symbolique (Bourdieu, 1992) : les jeunes doivent sans cesse se justifier, être "respectables", maîtriser des codes qu'ils n'ont pas choisis. Mais à travers la musique, ils répondent, contestent, reconstruisent. Ils dénoncent l'injustice, mais aussi l'hypocrisie des institutions. La rencontre est donc ici un affrontement. Mais un affrontement mis en mots (paroles), en rythmes, en images. Elle devient création, narration, stratégie. Le rap ne se contente pas de dire la marginalité : il l'interprète et la rend lisible dans l'espace public. C'est ce qui fait du rap un outil de revendication sociale, mais aussi une forme d'art engagé.

2. La rencontre comme espace de création identitaire et esthétique

Si la rencontre est d'abord un affrontement, elle est aussi un lieu de recomposition. Le rap marocain ne se résume pas à une simple dénonciation ; il propose des formes innovantes et des mélanges qui transforment la marginalité en force créatrice. Les artistes mêlent darija, français, anglais, et parfois même espagnol dans leurs paroles. Cette fusion linguistique, loin d'être un simple effet de style, est le résultat d'une rencontre entre des référents culturels hétérogènes.

« Nous soulignons l'importance de rester fidèles à nos racines et de respecter les valeurs locales dans notre démarche artistique. Nous sommes convaincus que le hip-hop marocain authentique ne doit pas perdre son essence en essayant de séduire un public plus large ou en se conformant aveuglément aux tendances internationales. Pour nous, la force de notre musique réside justement dans la rencontre entre les traditions marocaines et les sonorités contemporaines. Cette rencontre nous permet de créer une identité singulière, où les rythmes du passé dialoguent avec les styles modernes. Nous nous efforçons d'intégrer des éléments culturels locaux — que ce soit dans nos paroles, nos instruments ou nos visuels en explorant de nouvelles esthétiques, afin de bâtir un pont entre l'héritage et innovation. C'est ce qui donne naissance à une musique qui parle autant aux amateurs de hip-hop qu'à ceux qui veulent découvrir la richesse et la diversité culturelle du Maroc. » (Marrakech)

On retrouve ici la théorie de Stuart Hall (1996) qui définit l'identité comme une "production" toujours inachevée, qui dépend du contexte culturel et historique. Le rappeur marocain ne se présente pas comme un individu figé, mais comme un sujet en devenir, qui navigue entre plusieurs références et qui construit son "je" dans la rencontre avec les autres, les normes, et les images de soi renvoyées par la société. Cette dynamique rejoint les analyses de Paul Gilroy (1993) dans "The Black Atlantic", pour qui la culture noire diasporique se construit dans l'hybridation, entre les continents, les langues et les histoires. De même, la culture urbaine marocaine puise à la fois dans la mémoire coloniale, les références occidentales, et les traditions locales. L'identité du rappeur devient mouvante, fluide, réactive.

L'utilisation spécifique de la gestuelle dans le rap marocain témoigne également d'une certaine forme d'appropriation culturelle. Les artistes s'inspirent non seulement des codes propres au hip-hop international mais aussi des traditions corporelles ancestrales présentes dans leur propre culture. Cela crée un dialogue interculturel riche où différentes influences se rencontrent pour donner naissance à quelque chose de nouveau et unique. Et l'on peut affirmer que l'utilisation intensive de la gestuelle expressive contribue grandement à renforcer l'impact du rap en tant qu'instrument puissant pour véhiculer des messages politiques forts au Maroc. Par exemple le

poing levé en signe de résistance, les bras ouverts pour interpeller directement le public, ou encore le doigt pointé pour désigner les responsables de l'injustice sociale. Ces gestes, souvent accompagnés d'un regard fixe vers la caméra ou la foule, amplifient la portée des paroles en leur donnant une dimension visuelle de dénonciation et de défi. Cette expressivité corporelle, qui emprunte parfois aux codes du théâtre ou du mime, permet ainsi de rendre visible la colère, la frustration ou l'espoir, et transforme le corps du rappeur en outil de communication politique à part entière.

Ce processus de création identitaire s'opère aussi dans les clips et les performances scéniques. Les lieux de tournage (quartiers populaires, toits d'immeubles, sites industriels abandonnés), les vêtements (entre sportswear, accessoires berbères et mode de luxe contrefaite), les gestes (danse, postures de défi, invocation de la rue) participent à cette mise en scène d'une identité plurielle.

L'image du rappeur qui prend la plume pour écrire sa propre histoire est puissante : elle marque la capacité à se définir soi-même, à sortir du rôle que la société veut lui assigner. En somme, la rencontre, dans cette deuxième dimension, n'est plus seulement conflictuelle. Elle est aussi créatrice. Elle permet de sortir des oppositions binaires (centre/périphérie, tradition/modernité, Maroc/Occident) pour inventer de nouvelles formes d'expression. Le rap marocain devient alors un laboratoire d'identités hybrides et une scène de réinvention culturelle.

Pendant plusieurs années, l'évolution du rap a été conditionnée par sa fusion avec d'autres genres musicaux locaux tels que le Chaâbi ou encore le Raï ainsi qu'avec certains styles occidentaux comme la Soul, le Funk, le Reggae, le Hard Rock, la musique folklorique ou encore le Jazz. Cette fusion a permis au rap de s'adapter et de se diversifier, donnant naissance à des sous-genres tels que le rap Conscient, le rap gangster, le rap Metal appelé aussi le rap-Core ou encore le rap Festif.

« J'écoute de tout, du chaâbi, du reggae, de la trap américaine... et ça se ressent forcément dans ce que je crée. Quand j'écris un son, je ne me pose pas la question de séparer les genres ou de rester dans un seul style. Ce que je cherche, c'est justement à faire se rencontrer ces univers musicaux différents. Pour moi, le rap c'est un espace où je peux mélanger les influences de chez moi avec celles que j'ai découvertes ailleurs, et ça me permet de proposer quelque chose qui me ressemble vraiment. Chaque morceau devient un pont entre les cultures, un moyen d'unir des sonorités qui viennent de mondes différents mais qui, ensemble racontent mon histoire et celle de ma génération » (Casablanca, 2)

Cet extrait montre que la démarche du rappeur comme un acte conscient de fusion des cultures et des styles musicaux. Le choix assumé de mélanger chaâbi, reggae et trap américaine illustre ce que Simon Frith (1996) décrit comme un processus où la musique populaire devient un espace de négociation identitaire : l'artiste se situe entre différentes références culturelles pour construire une expression singulière qui parle à la fois du local et du global.

« À l'époque, il n'y avait pas Internet pour accéder facilement à la musique ou aux cultures extérieures. Nos sources d'inspiration venaient surtout de ce que rapportaient nos amis ou nos voisins qui vivaient à l'étranger. On attendait qu'ils nous ramènent des CD ou des cassettes vidéo, et c'était eux qui nous expliquaient, avec leurs mots, ce que disaient ces artistes et ce que ça signifiait dans un autre langage. » (Meknès)

Ce passage, attire l'attention sur une forme particulière de rencontre culturelle, propre à l'époque pré-numérique : une rencontre médiatisée par les réseaux humains. En l'absence d'Internet, l'accès aux musiques et aux cultures extérieures passait par des tiers amis, voisins, proches vivant à l'étranger qui jouaient le rôle de médiateurs culturels. Ces intermédiaires

apportaient non seulement les supports matériels (CD, cassettes), mais aussi des explications, des interprétations, traduisant dans leurs propres mots les messages des artistes étrangers.

Cette rencontre n'était pas immédiate ni un simple face-à-face avec l'autre culturel : elle était reconstruite collectivement. Ce processus rejoint ce que Simmel (1908) évoque à propos des formes de socialisation : la rencontre, même indirecte, est un moment où se croisent des cercles sociaux distincts, où naissent de nouveaux liens symboliques entre des univers éloignés.

En ce sens, la musique rap, telle qu'elle circulait alors, était déjà un lieu de rencontre des mondes sociaux : l'ici et l'ailleurs, le connu et l'inconnu. Ces rencontres, même différées, participaient à la création d'un imaginaire collectif où les influences extérieures étaient transformées au prisme des réalités locales. La lenteur de ces échanges renforçait sans doute leur intensité et leur valeur symbolique : chaque cassette, chaque récit transmis représentait une porte d'entrée vers un ailleurs que le groupe s'appropriait à travers ses propres codes et attentes.

3. La rencontre comme performance publique et processus de reconnaissance

La rencontre ne se joue pas uniquement dans les marges ou dans l'intime ; elle prend également forme sur la scène publique, là où se jouent la visibilité, la reconnaissance, l'acceptation ou le rejet. Les rappeurs marocains, en exposant leur identité, en mettant en avant leurs récits et en prenant la parole dans l'espace médiatique et numérique, s'inscrivent dans une stratégie de performance sociale qui interroge profondément les normes établies.

« Lorsque je passe en revue sur scène que ce soit au Maroc ou en France, le public répètent en chœur mes chansons, comme des hymnes de stades, parce que mes paroles audacieuses et très révolutionnaires les touchent. Ils y trouvent leurs repères. Le public devient mon aide-vocale comme si nous étions une seule équipe. Quand j'évoque Mehdi Ben Barka, les forces de l'ordre, l'histoire du Maroc telle que je l'interprète... tous ces thèmes, ils les ressentent fort. Et cela confirme qu'ils ressentent la vérité qui découle de mes textes. » (Salé,2)

Erving Goffman (1973) évoque la mise en scène de soi comme une interaction régie par des codes. Les artistes du rap marocain jouent avec ces codes, les détournent, les subvertissent. En se réappropriant les espaces publics (réseaux sociaux, concerts, vidéos YouTube), ils imposent leur présence là où ils étaient absents ou représentés de manière stéréotypée.

« Je n'ai rien à cacher, je représente ma génération, qu'on le veuille ou non » (Casablanca,2)

La performance rap devient alors un acte de reconnaissance : reconnaissance de soi (se dire, se nommer, se revendiquer), mais aussi quête de reconnaissance sociale (obtenir une légitimité artistique et citoyenne). Axel Honneth (1995), dans sa théorie de la reconnaissance, insiste sur la nécessité d'être vu et entendu comme condition de dignité. Les rappeurs réclament cette dignité à travers leurs œuvres.

« Les retours positifs et les encouragements de mes abonnés m'ont donné la confiance nécessaire pour persévérer dans cette voie et me tourner vers de nouveaux horizons créatifs. Cette évolution a non seulement transformé ma passion en métier, mais a également bouleversé ma vie de manière surprenante. Je me suis retrouvé propulsé au cœur d'une communauté en ligne bienveillante et supportrice. Ce qui m'a finalement permis de dépasser les barrières que fixait mon passé et de construire un avenir au beau fixe » (Salé)

Les battles de rap, les freestyles publics, les vidéos virales participent de cette stratégie : ce sont des formes de reconnaissance horizontale (entre pairs, au sein de la communauté) et verticale (vers les institutions culturelles, les médias, le public large). Cette reconnaissance n'est pas donnée d'avance : elle se défend, parfois se perd. En ce sens, la rencontre devient performance

au sens plein : elle est acte d'apparition, moment de rupture, mais aussi tentative de s'inscrire dans un espace symbolique commun. Le rappeur n'est pas seulement un témoin, il est un acteur de cette reconfiguration des normes sociales et culturelles.

La scène rap devient donc un théâtre du social où se rejoue sans cesse la tension entre visibilité et marginalité, acceptation et rejet, expression libre et régulation. Elle concrétise les débats contemporains sur la jeunesse, l'identité, la nation, et ouvre des pistes pour penser autrement la rencontre dans un pays traversé par des inégalités profondes et des aspirations multiples.

Cette étude a permis d'évaluer la manière dont les rappeurs marocains transforment la rencontre entre des univers sociaux opposés en un espace à la fois de confrontation, de création et de reconnaissance. À travers leurs textes, leurs choix esthétiques et leurs performances publiques, ces artistes expriment les tensions vécues entre les marges et le centre, entre les traditions locales et les influences globales. Le rap devient ainsi un laboratoire identitaire où s'élaborent des formes nouvelles de narration de soi et de résistance symbolique.

L'analyse a montré que la rencontre, loin d'être un simple face-à-face, constitue un processus dynamique au cœur de la production artistique. Elle permet aux rappeurs d'affirmer leur singularité tout en participant à des dialogues complexes avec l'ordre social, les institutions et le public. Ce faisant, ces artistes contribuent à redéfinir les frontières de l'expression culturelle dans un Maroc en mutation.

Enfin, cette recherche invite à poursuivre la réflexion sur les interactions entre art, pouvoir et société, notamment en explorant les effets de la médiatisation numérique sur ces rencontres et sur la manière dont elles sont perçues par différents publics.

BIBLIOGRAPHIE

- APPADURAI Arjun, *Modernity at Large : Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.
- BEAUD Stéphane et WEBER Florence, *Guide de l'enquête de terrain*, Paris, La Découverte, 2010.
- BECKER Howard Saul, *Outsiders : Studies in the Sociology of Deviance*, New York, Free Press, 1963.
- *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1982.
- BHABHA Homi K. (Homi Kharshedji), *The Location of Culture*, London, Routledge, 1994.
- BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.
- DURKHEIM Émile, *De la division du travail social*, Paris, Alcan, 1893.
- FRITH Simon, *Performing Rites : On the Value of Popular Music*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1996.
- GILROY Paul, *The Black Atlantic : Modernity and Double Consciousness*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1993.
- GOFFMAN Erving, *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York, Anchor Books, 1959.
- *La mise en scène de la vie quotidienne : tome 1, La présentation de soi*, Paris, Minit, 1973.
- HALL Stuart, « Who Needs Identity ? », dans Stuart HALL et Paul du GAY (dir.), *Questions of Cultural Identity*, London, Sage, 1996, p. 1-17.

HONNETH Axel, *The Struggle for Recognition : The Moral Grammar of Social Conflicts*, Cambridge, Polity Press, 1995.

LÉVINAS Emmanuel, *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1971.

MARTIN Denis-Constant, *La musique dans les sociétés africaines*, Paris, Karthala, 2002.

MITCHELL Tony, *Global Noise : Rap and Hip-Hop Outside the USA*, Middletown, Wesleyan University Press, 2001.

ROY William G., *Reds, Whites, and Blues : Social Movements, Folk Music, and Race in the United States*, Princeton, Princeton University Press, 2010.

SIMMEL Georg, *Sociologie : Études sur les formes de la socialisation*, trad. A. Dorna, Paris, PUF, 1999 [1908].

NOTICE BIO-BIBLIOGRAPHIQUE DE L'AUTEURE

Sara CHERQAOUI est docteure chercheuse en sociologie à la FLSH Ain Chock de Casablanca au Maroc. Elle travaille dans le cadre du Laboratoire de Recherche sur les Différenciations Socio-anthropologiques et les Identités Sociales.