

**Des raps en français au “ rap français ”. Une analyse  
structurale de l’émergence d’un monde social  
professionnel**

Karim Hammou

► **To cite this version:**

Karim Hammou. Des raps en français au “ rap français ”. Une analyse structurale de l’émergence d’un monde social professionnel. Histoire et Mesure, EHESS, 2009, XXIV (1), pp.73-108. halshs-00471785

**HAL Id: halshs-00471785**

**<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00471785>**

Submitted on 8 Apr 2010

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Karim Hammou

Doctorant au SHADYC (Sociologie, histoire, anthropologie des dynamiques culturelles), EHESS  
Centre de la Vieille Charité, 2 rue de la Charité, 13 002 – Marseille. Courriel : karim.hammou@gmail.com

## **Des raps en français au « rap français ». Une analyse structurale de l'émergence d'un monde social professionnel**

Résumé. La pratique du rap en France s'organise autour d'un petit nombre d'interprètes professionnels. Une analyse structurale du réseau formé par les invitations (*featurings*) des uns et des autres sur leurs albums respectifs témoigne de la forte inter-reconnaissance entre ces artistes, indice de l'existence d'un monde social professionnel du « rap français ». En proposant l'analyse de ces relations et en les rapprochant de données documentaires sur l'histoire de la pratique du rap en France depuis 1990, l'article tente de décrire l'émergence de ce monde social de 1996 à 1998, puis sa stabilisation sous une forme relativement institutionnalisée de 1999 à 2004.

Abstract. From French rapping to « French rap ». A structural analysis of a professional social world's birth.

French rapping revolves around a small number of professional artists. A structural analysis of their *featurings*' network illustrates the strength of their mutual acknowledgment, which indicates the existence of a professional social world of French rap. By using a diachronic network analysis crossed with other documents on the history of rapping in France since 1990, the paper attempts to describe the birth of this social world from 1996 to 1998, then its stabilisation in a relatively institutionalized form from 1999 to 2004.

La sociologie des pratiques artistiques se heurte depuis de nombreuses années au problème de la définition de la population des artistes<sup>1</sup>. La multiplication depuis les années 1990 de travaux empiriques fouillés, souvent en partie inspirés de la tradition de Chicago<sup>2</sup>, a déplacé le problème, sans toutefois le résoudre. L'exploration des univers artistiques se fait de façon inductive et souple, à la faveur d'une démarche interactionniste qui ne considère plus le flou des univers et la porosité des frontières comme des obstacles à l'analyse. L'enquête ethnographique et les discours publics des acteurs portent souvent l'idée que l'univers considéré est un monde « tout le monde se connaît ». On comprend l'intérêt qu'il y a pour le chercheur à reprendre cette représentation répandue en parlant, par analogie, de monde social. Mais un usage fort de la notion de monde social, adossé par exemple au travail de clarification conceptuelle initié par Tamotsu Shibutani<sup>3</sup>, a aussi des vertus. Appliquée au rap, style musical auquel on prête généralement une grande cohérence, la notion de monde social offre notamment une voie féconde pour penser le changement social<sup>4</sup>. Car comme d'autres labels mobilisés dans les univers artistiques<sup>5</sup>, le rap est un terme dont le sens et l'attribution font débat. Il a également connu des évolutions importantes au cours de l'histoire, à la fois produites par et productrices de ces débats.

À une perspective en termes de monde social, j'aimerais adjoindre une méthode rarement associée, dans son versant formalisé, à l'investigation ethnographique des univers artistiques : l'analyse de réseaux. Un grand nombre de recherches en analyse de réseaux partage l'interrogation sur la formation et la cohésion des groupes que Shibutani et Strauss affrontent au moyen de la notion de monde social<sup>6</sup>. Instruite par l'enquête<sup>7</sup>, l'analyse de réseaux arme celle-ci en retour d'une possibilité d'exploration systématique et de mise à l'épreuve des observations de l'ethnographe. Les outils et les raisonnements de l'analyse de réseaux offrent des moyens pour dépasser des constats aussi fondés qu'imprécis autour de l'existence d'un milieu « dans lequel tout le monde se connaît ». En outre, l'analyse de réseaux permet, dans le cas du rap, d'éprouver des segmentations ou des solidarités en deçà et au-delà des frontières officialisées par des effets d'étiquetage de « genre », de « style » ou de « label » musicaux par exemple.

Tamotsu Shibutani conceptualise la notion de monde social en vue de comprendre comment des acteurs font groupe. Les mondes sociaux, précise-t-il, naissent lorsque des individus en viennent à endosser une perspective commune sur leur environnement. Pour Shibutani, c'est donc moins l'éventuelle interconnaissance entre les membres d'un monde social qui importe que la culture qu'ils ont en partage parce qu'elle circule dans des canaux de communication communs. Ces

---

1 Singly, F., 1986 ; Moulin, R., 1997.

2 Unruh, D. R., 1980, p. 273.

3 Shibutani, T., 1955.

4 Strauss, A., 1992.

5 Moulin, R., 1997, p. 10.

6 Freeman, L. C., 1992 ; Moody, J. & White, D. R., 2003.

7 Sans y faire référence directement, l'analyse présentée dans cet article fait fond sur quatre ans d'enquête ethnographique dans les milieux semi-professionnels du rap parisien et marseillais.

canaux peuvent d'ailleurs permettre une communication efficace entre des individus si nombreux que leur interconnaissance généralisée et effective est pratiquement impossible<sup>8</sup>. Soucieux de ne pas cantonner l'observation et l'analyse à « des univers de discours »<sup>9</sup>, Anselm Strauss infléchit la démarche de Shibutani. Il souhaite que la recherche sur les mondes sociaux ne néglige pas les « faits palpables comme des activités, des appartenances, des sites, des technologies et des organisations spécifiques »<sup>10</sup>. Un monde social, rappelle Strauss en citant Shibutani, est « un univers de réponse réciproque régularisée »<sup>11</sup>, ainsi qu'« une arène dans laquelle existe une sorte d'organisation »<sup>12</sup>. Mais surtout, un monde social se distingue d'autres formes d'organisations des activités humaines en ce qu'elle est « une 'aire culturelle' dont les frontières ne sont délimitées ni par un territoire, ni par une appartenance formelle mais par les limites d'une communication efficace »<sup>13</sup>.

Si l'on considère le rap comme une pratique musicale professionnelle d'interprétation, alors c'est du côté de l'industrie de la musique et des performances d'artistes sur scène ou sur disque que l'on est susceptible de trouver certaines des productions caractéristiques du cœur d'un éventuel monde social du rap – monde social que l'on qualifiera de professionnel pour le distinguer d'autres mondes sociaux éventuels, noués autour de l'écoute ou de la pratique du rap en amateur. Si quelque chose comme un monde social professionnel du rap français existe, alors il tend probablement à modeler les pratiques des rappeurs amateurs et des auditeurs de rap. En revanche, si la pratique professionnelle du rap n'est pas organisée en un monde social ou que cette pratique professionnelle n'existe pas, il peut être utile d'explorer l'existence hypothétique de mondes sociaux associés à la pratique du rap en amateur ou à l'écoute de ce style musical.

L'organisation et le chiffre d'affaire de l'industrie de la musique reposent sur les marchés du disque et dans une moindre mesure du spectacle vivant<sup>14</sup>. On peut procéder à une investigation de ce qu'est – ou plus exactement de ce que fut – le rap en français en se tournant vers les premières productions discographiques de ce qui s'affirme alors, a minima, comme un style d'interprétation neuf<sup>15</sup>. De 1990 à 1992, on peut relever une dizaine d'albums francophones dont les artistes affirment explicitement « ceci est du rap ». Suprême NTM interprète par exemple « le rap n'est pas un kit que l'on monte à l'envers »<sup>16</sup>, tandis qu'IAM chante « avec le rap j'opresse »<sup>17</sup> et que MC

8 Moulin, R., 1997, p. 567.

9 Strauss, A., 1992, p. 272.

10 Strauss, A., 1992, p. 272.

11 Je reprends ici la traduction proposée par Isabelle Baszanger (A. Strauss, 1992).

12 Strauss, A., 1992, p. 272.

13 Strauss, A., 1992, p. 272.

14 Angelo, M., 1997, p.164 ; Beuscart, J.-S., 2008, p.65.

15 C'est pour rappeler ce sens faible de style musical que je privilégie, de façon purement conventionnelle, l'emploi de l'expression « rap en français » à celle de « rap français », réservée au sens fort de monde social. Évidemment, on fait du rap en français dans le monde social du rap français. Mais on ne le fait pas n'importe comment, on ne fait pas que cela, et ce n'est pas le seul endroit où l'on en fait.

16 Suprême NTM, 1991, Authentik, « Authentik ».

17 IAM, 1991, De la planète Mars..., « Planète Mars ».

Solaar avance « il y a eu les Césars il y a eu les Oscars / pour les très bons rappers je crois que je donnerais des Solaars »<sup>18</sup>. À côté de ces artistes devenus célèbres, d'autres procèdent au même type d'auto-définition sur leurs albums : Sens Unik, Ministère AMER, Benny B, Little MC, Timide et Sans Complexe, Saliha, Destroy Man, Lionel D, Bouducon Production. Que ces artistes revendiquent tous pour eux-mêmes un type d'interprétation spécifique constitue une nouveauté, et indique l'existence en France, au début des années 1990, de ce style musical. Cette situation ne signifie pas pour autant que ces artistes soient d'accord sur la définition du rap, ni qu'une majorité d'entre eux s'accorde sur la prétention de leurs homologues.

Dès le début des années 1990, la réalisation, la promotion et la commercialisation de ces albums présentés par leurs auteurs comme « rap » suivent les chaînes de coopération conventionnelles<sup>19</sup> de l'industrie du disque. L'une des principales nouveautés vient de l'interprétation rappée elle-même, portée par de nouveaux artistes alors qu'au cours des années 1980, les rares interprètes qui l'ont utilisée sur des productions discographiques françaises étaient également chanteurs au sens traditionnel du terme, que ce soit de rock ou de variétés. La dizaine d'albums qui paraît de 1990 à 1992 rassemble les premiers disques long format de ces nouveaux artistes qui revendiquent la qualité de « rappeur ».

Pour explorer la question de l'existence d'un monde social professionnel du rap en France, cet article se propose d'analyser la pratique du *featuring* (ou *feat.*) dans l'exercice conventionnel du rap au début des années 2000. Les *featurings* pourraient se définir comme des invitations formulées par des artistes à ce que d'autres artistes participent à l'une de leurs chansons. Le terme *featuring* est un anglicisme emprunté au milieu du cinéma qui signifie littéralement « mettant en vedette ». Dans l'industrie du disque (et pas seulement dans le rap), on parle ainsi d'une chanson de tel groupe (hôte) en *featuring* avec tel autre (invité). L'intérêt du *featuring* n'est pas seulement de repérer des relations. Il est surtout de mettre à jour une pratique objective publiquement une relation artistique, nouant une coopération pertinente par rapport à l'activité d'un rappeur qu'illustrent les propos de l'un d'entre eux en interview promotionnelle :

« Le rap français, y a des trucs bien, des trucs moins bien, on sait ce qui est bon et ce qui est pas bon. [...] On va pas commencer à énumérer tout le monde. Mais bon [...], on a bossé avec certaines personnes, donc tu sais avec qui on a des affinités »<sup>20</sup>.

Un *featuring* entre rappers, au début des années 2000, peut ainsi s'interpréter comme le signe d'une communication dont l'efficacité minimale est attestée par la reconnaissance d'une chanson revendiquée en commun<sup>21</sup>.

18 MC Solaar, 1992, Qui sème le vent récolte le tempo, « Histoire de l'art ».

19 Becker, H. S., 1988, p. 43 et suiv.

20 Lino (Årsenik), propos recueillis le 17 avril 2002 par Niccobl pour le site <http://www.abcdrduson.com>, document consulté le 28 février 2009, <http://www.abcdrduson.com/interviews/feature.php?id=18&p=2>.

21 Cette interprétation du *featuring* entre rappers comme inter-reconnaissance du partenaire ignore volontairement la

Adéquate par son contenu pour éprouver la question de la communication entre artistes, la relation nouée par *featuring* interposé est également adéquate sur le plan méthodologique. Du point de vue d'une analyse de réseaux, les *featurings* constituent des traces discographiques de coopérations ayant l'avantage d'être disponible non seulement sur la période récente au cours de laquelle j'ai mené mon travail ethnographique (2000-2004), mais aussi sur les dix ans qui précèdent<sup>22</sup>. On est ainsi en mesure d'opérer une comparaison systématique des relations nouées entre artistes sur une quinzaine d'années et d'analyser la dynamique d'institutionnalisation d'une pratique émergeant publiquement et commercialement dans les années 1990.

Au terme de différentes opérations<sup>23</sup>, j'ai recensé environ 450 albums de rap interprétés en français et distribués sur le territoire français de 1990 à 2004<sup>24</sup>. Les auteurs de ces 450 albums sont variés du point de vue de leur statut. On y rencontre en effet des artistes, mais aussi des groupes, et parfois des collectifs. L'auteur d'un album n'est donc pas nécessairement un individu, mais ce que j'appellerai une « unité artistique »<sup>25</sup>. Sur les 450 albums pris en compte, j'ai pu en étudier 385. Sur ces albums, près du quart des titres sont des *featurings*, soit plus de 1300 morceaux. Le matériau obtenu par cette méthode ne peut être exploité de façon exhaustive dans le cadre de cet article. Je me contenterai donc de travailler deux questions. Existe-t-il un ensemble d'artistes étroitement liés au sein de la population délimitée de façon artificielle pour les besoins de l'analyse ? Autrement dit, peut-on identifier le noyau de ce qui serait un « monde social professionnel du rap » en France ? A l'aide d'un raisonnement sur les composants du réseau étudié, je montrerai que l'analyse des *featurings* témoigne de l'existence d'un monde social commun à une majorité d'artistes ayant publié un album de rap en français de 1990 à 2004 (1). Quelle dynamique générale s'esquisse de 1990 à 2004 à partir de l'examen de la structure relationnelle construite ? Après la mise en lumière de la date charnière de 1997-1998 (2), il s'agira de préciser le premier résultat en décrivant la genèse et le renouvellement (3) de ce monde social commun des années 1990 au début des années 2000.

---

question de qui invite et de qui est invité. Il faut toutefois souligner que le sens que l'on peut accorder à cette reconnaissance varie selon que l'on invite ou que l'on est invité. Le *featuring* constitue donc, pour l'invité et l'hôte, une relation orientée. Je ferai abstraction de cette dimension dans cet article, et traiterai le *featuring* comme une relation symétrique entre hôte et invité, dans la mesure où je m'intéresse moins aux contraintes et opportunités qu'une configuration relationnelle offre à un artiste qu'à la figure qui se dégage de l'ensemble des invitations reçues et données. On trouvera une première analyse du *featuring* comme relation orientée dans K. Hammou, à paraître 2009.

22 Rien ne garantit, cependant, que le sens du *featuring* soit stable sur la période étudiée. C'est l'une des limites de ce travail, dont on tentera de tirer toutes les conséquences dans l'interprétation, de façon à contrôler l'appui sur le présent ethnographique mobilisé pour éclairer « à rebours » les pratiques passées.

23 Cf. l'annexe mise sur le site de la revue.

24 Ont été sélectionnés les albums comportant au moins huit titres dont quatre chansons présentent une interprétation rappée en français.

25 Pour les difficultés de comparaison dans le temps d'unités artistiques parfois à géométrie variable (groupes qui se séparent, artistes publiant des albums en solo parallèlement à des albums avec leur groupe, etc.), cf. supra I.3.

## 1. La trace d'un monde commun ?

### Des coopérations se nouant en un composant unique

Le réseau<sup>26</sup> qui émerge de ces *featurings* est peu dense puisque les 208 unités artistiques étudiées n'ont noué que 408 relations entre elles. Mais leurs *featurings* mobilisent également 891 autres *nœuds*. Certains ont été réalisés avec des artistes qui rappent eux aussi, mais n'avaient pas (fin 2004) réalisé d'album. D'autres l'ont été avec des DJs ou des artistes traditionnellement associés à d'autres étiquettes stylistiques : ragga, reggae, R&B, rap américain, rock, variété française, raï, zouk...<sup>27</sup> On trouve également quelques personnalités qui ne sont pas musiciens – acteurs, animateurs, humoristes... Dans cette vaste population de 1099 unités artistiques, certains noms reviennent bien plus souvent que d'autres. Moins de 10 % des *nœuds* du corpus (93) ont noué plus de 4 liens distincts par le biais des *featurings*. Ils polarisent ainsi 1 115 liens, soit plus des deux tiers des relations. Inversement, 70 % des unités artistiques (775) ont participé à moins de 2 *featurings*<sup>28</sup>

Le fait de rapper et d'avoir publié au moins un album d'une part, celui d'avoir noué un nombre important de liens par le biais de *featurings* de l'autre, dessinent deux ensembles qui ne se superposent pas strictement. Un certain nombre de rappers dont les albums avaient été pris en compte a priori entretient moins de deux liens au sein du corpus (21 unités artistiques). Inversement, une quinzaine d'unités artistiques qui n'avaient pas été prises en compte s'avère entretenir plus de 4 liens avec la population de départ. Non seulement un grand nombre d'artistes n'ayant pas publié d'album de rap font partie du réseau, mais certains entretiennent des liens multiples avec les unités artistiques dont les albums sont pris en compte, et apparaissent aussi intégrés que la frange la plus intégrée des artistes ayant publié un album formellement rap. Parmi les 15 *nœuds* participant fréquemment à des *featurings* avec des rappers ayant publié au moins un album, on trouve d'autres rappers qui, eux, n'avaient pas publié d'album en 2004. Mais on trouve aussi des chanteurs associés à d'autres styles musicaux (11). Une dizaine d'artistes qui ne

---

26 Cet article emprunte les outils et le vocabulaire de la théorie des graphes comme de l'analyse matricielle.

« Sommet » est le terme qui désigne, dans la théorie des graphes, les unités dont on étudie les relations. Une « arête » est une relation entre deux sommets, que l'on qualifiera d'« arc » si cette relation est orientée, c'est-à-dire si elle correspond à une relation non symétrique entre deux sommets. En s'appuyant sur l'analyse matricielle de réseau plutôt que sur la théorie des graphes, on parle aussi de « *nœuds* » entretenant des « liens ». Sommet et *nœud* d'une part, arête et lien d'autre part seront utilisés comme synonymes. Lorsque deux *nœuds* sont liés directement ou indirectement par l'intermédiaire d'autres *nœuds*, on peut les décrire comme possédant un chemin de l'un vers l'autre. Un chemin géodésique est le chemin le plus court entre deux *nœuds*.

27 Si on laisse de côté la large majorité d'artistes qui n'ont été invités qu'une seule et unique fois sur un album du corpus, la répartition par styles musicaux des 137 invités qui ont participé au moins deux fois à un *featuring* sur l'album d'un rappeur apparaît particulièrement contrastée. Pour près de 40 % d'entre eux, ces invités sont eux-mêmes rappers francophones. Les rappers interprétant leurs chansons dans d'autres langues – principalement l'anglais – ne représentent que 5 % des invités. Parmi les artistes non rap, deux styles musicaux se distinguent : le R&B (14 % des invités) et le reggae / ragga (9 %).

28 Dont un petit nombre, 10, strictement aucun – il s'agit d'artistes qui apparaissent dans le réseau au titre de la publication d'au moins un album formellement rap de 1990 à 2004.

se définissent pas comme rappers réalisent ainsi régulièrement des chansons avec des artistes de rap en français. Ils ont accepté des invitations sur les albums de 5 à 13 unités artistiques différentes.

Les conséquences de l'omission d'un acteur clé peuvent être considérables dans l'interprétation proposée dans le cadre d'une approche par réseau complet<sup>29</sup>. En effet, si un tel acteur intervient comme point d'articulation entre des ensembles qui seraient déconnectés sans lui, une analyse structurale qui l'ignorerait risquerait de multiplier les contresens. Le danger d'inclure des acteurs non pertinents pour l'analyse<sup>30</sup> est toujours moins grand, pour le type de démonstration présenté ici, que ceux associés à l'omission d'un acteur clé<sup>31</sup>. Il a donc paru opportun de recomposer le corpus étudié. Parmi les artistes qui, sans rapper eux-même, participent toutefois régulièrement à des *featurings* avec des rappers (au moins 5 relations nouées avec des unités artistiques distinctes), 8 ont réalisé des albums, et peuvent être intégrés à la base étudiée. On aboutit donc à un nouveau corpus, associant aux 208 rappers ou groupes de rap les 8 artistes ou groupes relevant d'autres styles musicaux mais néanmoins étroitement liés aux premiers.

La suite du raisonnement développé dans cet article se bornera à prendre en compte les relations au sein de cette population de 216 artistes. Si peu denses que soit le réseau que leurs *featurings* forment, ce réseau se caractérise pourtant par une chaîne continue. Une analyse des composants du réseau<sup>32</sup> indique en effet l'existence d'un seul et unique composant comprenant plus d'un *nœud*. Il rassemble 181 des 216 unités artistiques ayant publié au moins un album formellement rap, soit plus de 80 % d'entre elles. Les 35 autres nœuds n'entretiennent aucun lien identifiable par l'examen des *featurings* avec ce composant principal. Ces artistes exclus du composant principal n'entretiennent pas de liens entre eux, et ne sont donc inclus dans aucun composant concurrent. On constate donc l'existence, au sein du réseau restreint aux relations entre les 216 unités artistiques étudié, d'un composant non seulement principal mais unique.

L'hypothèse de l'existence d'un monde social professionnel du rap sort renforcée de ce premier examen. Le choix du *featuring* induit une sélectivité considérable dans le type de relation susceptible d'être saisie. Cette sélectivité limite toute interprétation sur les « non-liens ». Que A et

---

29 À l'inverse de l'analyse de réseaux personnels, qui construit ses données relationnelles par capillarité à partir d'une unité précise, l'analyse de réseaux complets repose sur une délicate opération préalable de définition de la population au sein de laquelle des données relationnelles vont être systématiquement recueillies puis analysées (sur ce point voir par exemple P. Mercklé, 2004, p. 33-34).

30 La définition du *featuring* ayant été avancée pour les cas où il associe deux rappers, on ne peut supposer qu'elle est aussi adéquate pour décrire un *featuring* noué entre un rapper et un artiste qui ne se définit pas comme tel.

31 Eve, M., 2002, p. 200 ; Laumann, E. O. & al., 1983, p. 19.

32 Au sein d'un réseau dont tous les *nœuds* ne sont pas reliés, un composant est une partie de réseau pour laquelle il existe une chaîne entre chacun de ses *nœuds*. Pour éviter les confusions, malgré les lourdeurs de style, je ferai dans cet article un usage fort des notions de réseau et de composant. Par réseau, je qualifierai l'ensemble des unités artistiques étudiées, qu'elles soient ou non liées les unes aux autres, et je n'appellerai donc « composant » ou « sous-graphe connecté » ce dont on parlerait volontiers, en un sens plus lâche, comme d'un « réseau », c'est-à-dire d'acteurs ayant tous des liens directs ou indirects les uns avec les autres.



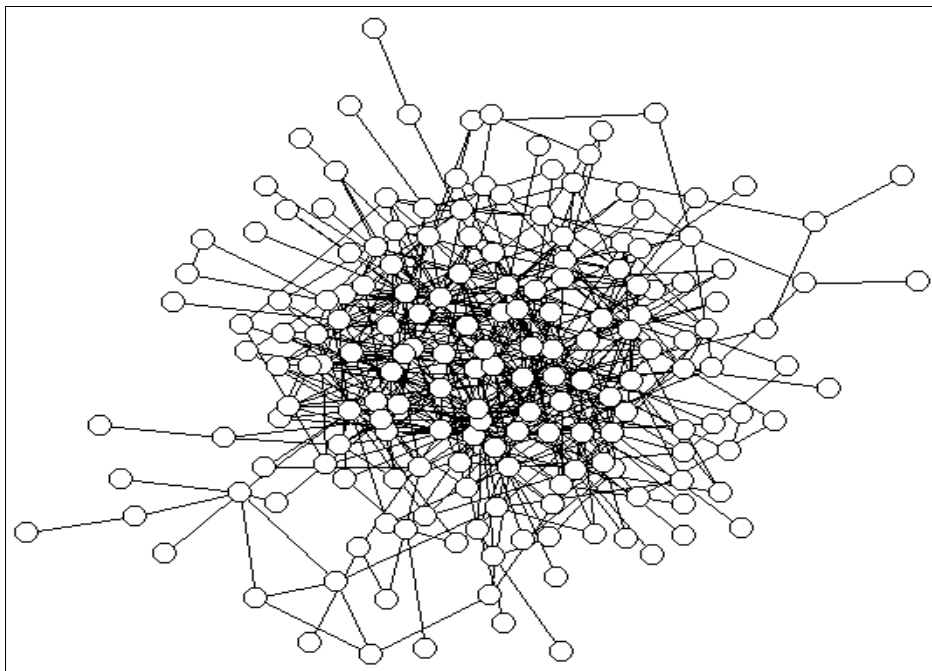
B n'aient pas réalisé ensemble un *featuring* publié sur l'album de l'un des deux ne nous dit pas qu'A et B n'ont aucune relation. En retour, cette sélectivité renforce la valeur du résultat positif auquel ce premier traitement aboutit. Si, par le biais d'une relation aussi spécifique que le *featuring* sur album, un réseau partagé par plus de 80 % des artistes ayant publié un album formellement rap de 1990 à 2004 émerge, il est peu probable que ce phénomène puisse exister sans s'appuyer sur une organisation collective informelle passant, notamment, par des canaux de communication communs entre artistes. Cette organisation collective, toutefois, semble ne pas intégrer tous les artistes qui rappent en français, tandis qu'elle intègre étroitement des artistes qui ne rappent pas. Ce composant unique peut être représenté sous la forme d'un graphe, formant la première image d'un *cœur* du monde social professionnel du rap français (Figure 1).

Cette première image reste très insatisfaisante. Si l'on discerne intuitivement une périphérie, l'amas de sommets faiblement hiérarchisé au centre du graphe est illisible. Une méthode pour préciser la description de ce *cœur* de la pratique du *featuring* consiste à mobiliser le calcul du *k-core* du composant<sup>33</sup>.

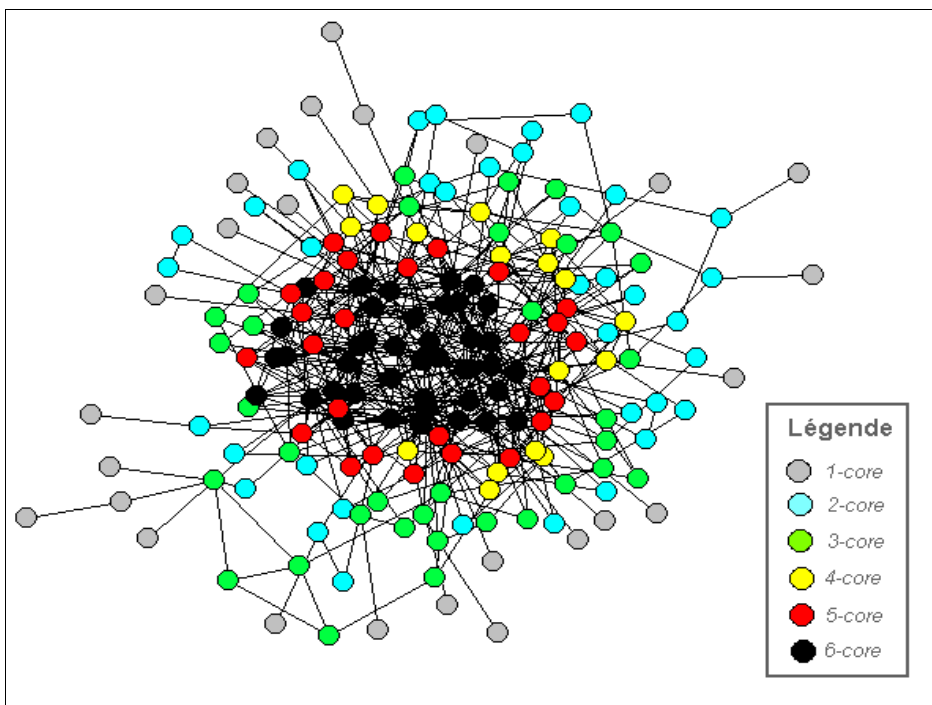
---

33 Seidman, S., 1983. Le *k-core* d'un graphe correspond à la portion de ce graphe composé de sommets dont le degré minimal est supérieur ou égal à  $k$ . Au sein d'un *k-core*, chaque sommet est relié à au moins  $k$  autres sommets de ce même core. La technique des *k-cores* est utile pour amorcer l'analyse d'un graphe contenant un grand nombre de sommets et d'arêtes. Elle opère une simplification pour faire ressortir, par une ou plusieurs série(s) de cercles concentriques, des zones du graphe à la densité de plus en plus grande (Everett, M. G. & Borgatti, S. P., 2000).

**Figure 1. Relations nouées par featuring entre 181 unités artistiques de 1990 à 2004\***



**Figure 2. Les k-cores du composant noué par featuring entre les 181 artistes (1990-2004)\***



\*Graphe construit avec NetDraw en fonction de la répulsion entre les nœuds.

## L'examen des *k-cores*

La figure 2 permet ainsi de repérer la structure concentrique relativement différenciée du composant considéré (on trouve jusqu'à un *6-core*), son organisation autour d'un noyau unique (le réseau n'est pas polycentrique) et large (il semble comprendre une minorité importante de *nœuds*). L'examen des effectifs de chaque *k-core* confirme cette dernière impression. Le *6-core* rassemble 40 artistes sur les 181 du réseau continu, soit plus qu'aucun des autres *k-cores*. Le *5-core* et le *4-core*, gravitant directement autour du *6-core*, forment une périphérie rapprochée de respectivement 27 et 17 *nœuds*. Le *3-core* comprend 34 *nœuds* ; le *2-core*, 37 ; le *1-core*, 26. Non seulement il n'existe qu'un composant principal mais cette portion du réseau ne possède qu'un sous-graphe fortement dense : tous les artistes appartenant au *6-core* sont en effet étroitement liés les uns aux autres, formant un sous-graphe à la densité de 46,66 %.

Ce résultat tend à accréditer l'idée la pratique professionnelle du rap s'organise en un monde social commun. Mais l'examen d'un ensemble d'invitations entre artistes publiées au cours d'une quinzaine d'année se caractérise par un point aveugle important. Que IAM et Sens Unik aient collaboré à une chanson commune en 1992 ne nous dit pas grand chose des relations entre ces deux groupes dix ans plus tard. De ce point de vue, il n'est pas possible, à ce stade de l'analyse, d'écarter l'hypothèse d'un composant principal artificiellement unifié par le basculement éventuel, au cours de la période étudiée, de quelques artistes d'un composant à un autre. Le même soupçon pèse sur le dense noyau d'artistes appartenant au *6-core* du réseau. Il paraît donc utile de ne pas s'en tenir à une approche synchronique mais de préciser l'origine de ce noyau ce noyau, au moyen d'une analyse de réseaux diachronique aussi systématique que possible.

## Inscrire une analyse de réseau dans le temps

Saisir le processus historique susceptible d'expliquer l'existence du noyau identifié par l'examen des *featurings* exige une formalisation des données qui ne soit pas statique. Ce travail supplémentaire doit permettre de répondre à une objection rarement prise en compte dans les analyses de réseaux sur les collaborations entre artistes<sup>34</sup> : le caractère non nécessairement pérenne d'une relation nouée à un moment donné. David Grandadam<sup>35</sup>, étudiant le label Blue Note de 1939 à 1979, propose une analyse de l'évolution des collaborations entre jazzmen. Il ajoute chaque année les collaborations nouées à l'occasion de nouvelles sessions d'enregistrement, et montre l'émergence progressive d'une structure de type « small world »<sup>36</sup>. Si convaincante que paraisse l'analyse de l'auteur, on ne peut transposer cette méthode sans précaution. Elle repose en effet sur l'assomption contestable qu'une collaboration entre artistes en 1939 conserve son

34 Gleiser & P., Danon, L., 2003 ; Smith, R. D., 2006.

35 Grandadam, D., 2008.

36 Watts, D. J. & Strogatz, S. H., 1998.

sens (le partage de goûts stylistiques) 40 ans plus tard. Il paraît préférable d'imaginer que, non seulement certaines relations se nouent, mais que d'autres se dénouent et ainsi disparaissent.

Sans aller jusqu'à la proposition qu'un lien, une fois noué, est définitif, il semble adéquat d'accorder une certaine pérennité à un lien en fonction du sens et des usages sociaux qui le caractérisent. Dans la mesure où il s'écoule en moyenne une année complète entre deux apparitions discographiques d'une unité artistique dans le corpus, j'observerai des périodes successives de deux ans pour tenter une analyse diachronique de la constitution d'un monde social du rap français. En outre, je propose de privilégier des périodes de deux ans se chevauchant les unes les autres, plutôt que des séquences de deux ans successives coupées les unes des autres. De cette façon, j'espère limiter, dans l'analyse, les effets de seuils trop tranchés qu'induiraient des tableaux statiques et cloisonnés les uns par rapport aux autres. Par « année 1998 », j'entendrai donc l'ensemble des *featurings* réalisés en 1997 et 1998 ; sous l'intitulé « année 1999 », il sera question de l'ensemble des *featurings* réalisés en 1998 et 1999, etc<sup>37</sup>. Le chevauchement des périodes qu'entraîne ce mode d'examen des *featurings* permet une saisie plus nuancée des processus d'intégration et de marginalisation<sup>38</sup>.

## **2. Un premier découpage de l'histoire du rap en France**

### **Chronologie de la naissance d'un composant dominant**

Pour saisir comment émerge le composant principal identifié sur l'ensemble de la période 1990-2004, j'ai relevé un certain nombre d'indicateurs pour chaque année : le nombre de composants, le nombre de *nœuds* du composant principal, ainsi que la taille de chacun des deux composants les plus importants rapportée au nombre total de *nœuds* du réseau de l'année considérée.

---

37 Parce qu'elles se caractérisent par un très petit nombre de *featurings*, les années 1990 à 1993 font exception, et ont été rassemblées toutes les quatre en une seule période : « année 1993 ». L'ensemble des calculs réalisés à partir de l'hypothèse par périodes de deux ans se superposant ont été également faites avec des périodes de quatre ans (qui prenaient en compte le caractère orienté de la relation de *featuring*). Les résultats, tout en étant beaucoup plus imprécis sur la question de l'émergence d'un monde social commun, étaient convergents avec ceux que la périodisation plus courte privilégiée ici permet d'avancer.

38 L'effet des nouveaux liens créés lors de l'année T+1 est pondéré par la disparition des liens noués lors de l'année T-1. D'un autre côté, la persistance à l'année T+1 des liens de l'année T limite la volatilité du réseau.

**Tableau 1. Évolution des composants du réseau**

	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004
Nombre de composants	3	3	5	4	2	3	3	6	5	3	2	6
Nœuds du composant principal	6	10	12	26	66	78	86	76	87	99	102	89
Nombre de nœuds du composant principal (%) du nombre de nœuds du réseau	30	50	40	45	79	83	81	74	75	76	86	80
2 <sup>e</sup> composant (%)	20	10	10	19	4	3	2	3	3	5	3	3

Ces premières données infirment l'hypothèse de l'existence de plusieurs composants importants et distincts qui seraient artificiellement connectés, à l'échelle de la période 1990-2004, par le basculement de quelques artistes de l'un à l'autre. Si, à l'inverse de la période 1990-2004, le composant principal n'est jamais unique lorsqu'on prend en compte la chronologie des *featurings*, ce composant principal atteint une taille en 1996-1997 qui le place en situation d'être sans rival. Il rassemble alors près de 80 % des unités artistiques étudiées. À partir de 1997, on remarque également, à côté de ce composant principal, l'existence de plusieurs composants de faible taille. Le fait qu'ils soient invisibles sur la période 1990-2004 indique que les *nœuds* de ces composants ont entretenus ou vont entretenir des liens avec le composant principal. Il semble donc qu'il ne s'agisse pas de composants isolés, mais d'une sorte de périphérie temporaire du composant principal.

Le réseau d'ensemble dans lequel s'insèrent ces composants se caractérise par un nombre total de *nœuds* et de liens très variable. Une première période, de 1990 à 1995, se caractérise par un nombre peu important de nœuds et un nombre moins important encore de liens entre eux. Une deuxième période, de 1995 à 1999, correspond à une croissance importante du nombre de *nœuds* qui triple, tandis que le nombre de liens noués par *featuring* croît plus rapidement encore – il est multiplié par dix. À partir de 2000 et jusqu'en 2004, une stabilisation relative intervient, légèrement inférieure au niveau atteint en 1999 pour le nombre de liens, et légèrement supérieure pour le nombre de nœuds.

Ce que les représentations graphiques de l'ensemble des relations nouées par *featuring* de 1990-2004 condensaient en une seule figure renvoie donc à au moins trois états différents de la structure des relations entre artistes, qui sont probablement autant d'états différents de l'organisation de la pratique du rap en France.

**Tableau 2. Évolution du nombre de nœuds et de liens du réseau**

	1990-93	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004
Nombre de nœuds	20	20	30	57	84	94	106	103	116	130	119	112
Nombre de liens	10	11	23	43	90	175	225	180	166	184	202	189

### 1997-1998, date charnière de la production d'un monde commun

Pour préciser l'analyse, on peut se tourner vers trois indicateurs. La croissance du nombre de nœuds dans le réseau, tout d'abord, exprimée en pourcentage de hausse par rapport à l'année précédente ; le degré moyen, ensuite, qui correspond au nombre moyen de *featuring* auquel chaque unité artistique participe ; la densité de degré enfin, qui exprime en pourcentage la chance que deux unités artistiques prises au hasard aient réalisé un *featuring* commun.

**Tableau 3. Évolution de la densité du réseau**

	1990-93	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004
Croissance du nombre de nœuds dans le réseau (%)		0	+50	+90	+47	+12	+13	-3	+13	+12	-8	-6
Degré moyen	1	1,1	1,5	1,5	2,1	3,7	4,2	3,5	2,9	2,8	3,4	3,4
Densité de degré (%)	5,3	5,8	5,2	2,7	2,6	4,0	4,0	3,4	2,5	2,2	2,9	3

Logiquement, à mesure que le réseau et son composant principal s'accroissent, la densité tend à diminuer. L'activité relationnelle qu'un individu peut déployer est limitée (ne serait-ce que par le temps), et la croissance des liens possibles tend mécaniquement à faire diminuer la proportion de ces liens potentiels<sup>39</sup>. Les évolutions qui traduisent une situation contre-intuitive, de ce point de vue, méritent l'attention. De 1990 à 1996, la densité évolue de façon prévisible par rapport à la transformation morphologique du réseau. En 1997, une évolution surprenante intervient, puisque dans un réseau dont le nombre de *nœud* croît considérablement (+47 %), la densité de degré diminue à peine (elle passe de 2,7 à 2,6 %). L'année 1998 renforce la tendance : au sein d'un réseau qui continue de croître (faiblement), la densité croît considérablement (de 2,6 à 4 %). L'année 2000 apporte un résultat contre-intuitif inverse, avec un réseau en légère diminution (de 106 à 103 *nœuds*), et une densité elle aussi en baisse (de 4 % à 3,4 %). À partir de 2001, la densité du réseau se stabilise autour d'un seuil proche de celui de 1996. Les évolutions de la densité sont alors à nouveau cohérentes avec la logique des transformations morphologiques du

<sup>39</sup> Faust, K., 2006, p. 204

réseau : diminution de la densité lorsque le réseau croît en 2002, augmentation de la densité lorsque le réseau se réduit en 2003 et 2004.

L'évolution irrégulière du nombre de *nœuds* dans le réseau permettait de distinguer trois périodes. Le rapprochement entre la croissance des *nœuds* du réseau et l'évolution de sa densité<sup>40</sup> permet d'isoler, au sein de la période charnière, une date précise à laquelle semble s'opérer le basculement d'un état du réseau à un autre : 1997-1998, où se déroule une intense activité relationnelle entre artistes.

L'examen de l'évolution de deux indicateurs de centralisation de 1993 à 2004 apporte quelques informations supplémentaires. La notion de centralité permet de donner un contenu formel à la tentative de penser les liens entre « monde » et « hors monde » non plus en termes catégoriques sur le modèle juridique<sup>41</sup> (on appartient ou pas à un monde), mais en termes continus (on appartient plus ou moins à un monde). La notion de centralité connaît un grand nombre d'usages différents<sup>42</sup>, dont deux sont susceptibles d'apporter des données significatives dans le cas étudié ici, la centralité de degré<sup>43</sup> et la centralité d'intermédialité (*betweenness*)<sup>44</sup>.

Plus la centralisation est forte, et plus un seul *nœud* – une seule unité artistique – tend à jouer un rôle dominant dans la reconnaissance des autres *nœuds* (centralisation de degré) ou dans la généralité de l'inter-reconnaissance entre *nœuds* (centralisation d'intermédialité). La centralisation témoigne donc du degré de hiérarchisation du réseau considéré. À une centralisation faible correspond un réseau plutôt horizontal et décentralisé, à une centralisation forte un réseau plus vertical et différencié. Mais ces indicateurs structuraux reposent, par définition, sur un *nœud* particulier : celui dont la centralité est la plus élevée. La place accordée à ce *nœud* dans le calcul de la centralisation peut tout aussi bien traduire le rôle prépondérant d'un acteur qu'un effet de construction – en masquant par exemple le rôle tout aussi notable d'un second *nœud*<sup>45</sup>. Il faudra donc être attentif à la distribution des indices de centralité des *nœuds* qui suivent le *nœud* le plus

---

40 C'est-à-dire la proportion de liens potentiels qui sont effectifs au sein du réseau.

41 Héran, F., 1984, p. 29.

42 Freeman, L. C., 1979.

43 La centralité de degré d'un *nœud* est égale au nombre de liens qu'elle possède. La centralité de degré est un indice de l'intensité d'une activité – activité de communication dans les exemples présentés par Freeman, activité de reconnaissance dans le cas étudié ici.

44 La centralité d'intermédialité d'un *nœud* correspond au nombre de chemins géodésiques (cf. note 24) qui passent par ce *nœud*. Freeman souligne que la centralité d'intermédialité témoigne de la capacité d'un point à contrôler l'information au sein d'un réseau – la transmettre, la déformer, la retenir. Appliquée au *featuring*, la notion d'intermédialité a l'intérêt de décrire quels *nœuds* contribuent à susciter une inter-reconnaissance généralisée au sein d'une vaste portion du réseau plutôt qu'un ensemble de multiples petits sous-graphes d'inter-reconnaissance forte n'entretenant que peu de liens entre eux, ne se reconnaissant donc mutuellement que faiblement. D'un autre point de vue, la centralité d'intermédialité constitue l'indice d'un pouvoir : perdre la reconnaissance d'un *nœud* fragilise d'autant la reconnaissance collective du statut d'une unité artistique que la centralité d'intermédialité de ce *nœud* est forte.

45 Cette situation théorique est illustrée par l'année 1995 pour la centralisation d'intermédialité : si Democrates D semble être le *nœud* le plus central, et si la centralisation du réseau est calculée à partir de son intermédialité, un autre *nœud* est exactement aussi central : Sléo.

central, et aux éventuels effets de seuil que l'on peut y relever.

**Tableau 4a. Évolution de la centralisation d'intermédiation du réseau**

	1990-93	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004
Centralisation d'intermédiation (%)	3,6	14,2	5,7	9,9	29,2	14,1	12,9	15,5	25,8	17,6	15,0	15,5

L'examen de la centralisation d'intermédiation des graphes met en valeur trois années pour lesquelles l'indice est particulièrement élevé si on le rapporte aux années la suivant et la précédent immédiatement : 1994, d'abord, mais surtout 1997 et 2001. Il met également en valeur une progression importante de 1993 à 1998, puis une stabilisation relative de 1998 à 2004. Les deux dates de 1994 et de 1997, qui balisent la progression, indiquent l'activité apparemment décisive dans la généralisation de l'inter-reconnaissance entre unités artistiques d'un nœud particulier. Pour l'année 1994, il s'agit de MC Solaar. En réalité, en 1994, un autre nœud possède une centralité d'intermédiation presque aussi forte que MC Solaar, et plus de trois fois supérieure à celle des autres nœuds : Sens Unik. Pour l'année 1997, le nœud le plus central du point de vue de l'intermédiation est IAM. À cette date, aucun autre nœud ne rivalise avec IAM sous ce rapport.

Contrastant avec ces deux années, 1995, 1996, 1998, 1999 et 2000 se caractérisent par une centralisation d'intermédiation peu élevée. Le rôle d'intermédiaire majeur que certains groupes jouent à un moment donné (MC Solaar et Sens Unik en 1994, IAM en 1997) se révèle ainsi temporaire. Leur rôle dans la généralisation d'une inter-reconnaissance entre rappers à une année précise est rapidement relayé et redoublé par de nouveaux *featurings* entre d'autres artistes, limitant leur position d'intermédiaire incontournable au sein du réseau.

Si les deux pics de 1994 et 1997 dans la centralisation du réseau caractérisent une période dans laquelle la centralisation d'intermédiation a tendance à croître (de 3 à 14 %), celui de 2001 s'inscrit dans une période de centralisation constante (autour de 15 %). Mr R possède, à cette date, une centralité d'intermédiation deux fois plus importante que le plus central des autres nœuds du réseau. De 1998-2004, la différenciation interne au sein du réseau étudié ne semble plus s'approfondir, sans que cette stabilité n'implique l'immobilité de la hiérarchie au sein du réseau. En revanche, le rôle central de Mr R dans la centralisation d'intermédiation du réseau en 2001 indique que, derrière la stabilité structurale du réseau, de profondes transformations des acteurs assurant la généralité de l'inter-reconnaissance interviennent.

L'examen de la centralisation de degré permet de compléter l'analyse.



**Tableau 4b. Évolution de la centralisation de degré du réseau**

Tableau 4b. Évolution de la centralisation de degré du réseau

	1990-93	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004
Centralisation de degré (%)	11,7	22,8	16,8	8,4	8,6	8,7	9,4	13,0	11,8	7,4	12,1	12,0

Les deux pics dans la centralisation d'intermédiarité de 1994 et 2001 apparaissent en effet associés à une activité de reconnaissance intense des mêmes acteurs qui assuraient la généralité de l'inter-reconnaissance : MC Solaar et Sens Unik réalisent chacun des *featurings* avec 4 unités artistiques distinctes en 1994 ; Mr R en réalise avec 16 unités artistiques en 2000 et 2001. C'est en multipliant les *featurings* que ces artistes ont contribué à la généralité de l'inter-reconnaissance entre unités artistiques. En revanche, IAM semble avoir contribué en priorité à l'inter-reconnaissance généralisé des unités artistiques en 1997 sans privilégier une activité de *featurings* massive. Autour de cette date, de 1996 à 1999, le travail d'inter-reconnaissance (tel qu'en témoigne la centralisation d'intermédiarité) apparaît en revanche particulièrement décentralisé, et IAM n'arrive qu'en 7e position des unités artistiques possédant la centralité de degré la plus importante. Acteur mineur en termes d'activité quantitative de reconnaissance d'autres *nœuds*, mais acteur majeur de la généralité de l'inter-reconnaissance du réseau, IAM apparaît comme l'unité artistique contribuant le plus nettement, en 1997, à une transformation structurale du réseau en liant des portions de réseau n'échangeant que peu ou pas de reconnaissance sans son entremise.

### 3. Émergence et renouvellement d'un monde social du rap français

Pour procéder à une description plus précise, il faut multiplier les unités artistiques prises en compte, tout en maintenant une réflexion sur la forme de la structuration des liens d'inter-reconnaissance entre elles. C'est chose possible si l'on reprend l'analyse non plus à partir d'indicateurs structuraux, mais à partir des graphes des périodes successives<sup>46</sup>. J'y adjoindrai des

<sup>46</sup> Les graphes présentés dans cette partie ont été générés selon la même procédure, en fonction de la répulsion des nœuds, à partir de la fonction « spring embedding » de NetDraw. Pour faciliter leur lisibilité, le minimum de noms d'unités artistiques nécessaire a été mentionné sur chaque graphe et quelques sommets ont été déplacés à la main. J'ai en particulier rapproché les nœuds de degré 1 (feuilles ou pendants) du nœud auquel ils sont liés, puis j'ai réduit leur taille pour que ces nœuds, souvent secondaires pour l'analyse structurale, ne surchargent pas l'image. Chaque graphe offre donc une représentation possible, mais pas la représentation unique ou optimale des données relationnelles qu'il synthétise. À gauche de chaque graphe ont été rassemblés les nœuds isolés dont le nombre varie de 6 (en 1994) à 22 (en 2002).

connaissances documentaires sur les unités artistiques concernées, qui seront mises à profit à chaque étape de l'analyse historique, mais dans un temps distinct de la description formelle des graphes. Je serai en particulier attentif au rôle joué par les labels indépendants spécialisés dans la publication d'œuvre de rap qui se multiplient à partir de 1994, afin de sonder le rôle que ces structures ont pu jouer dans la production d'un monde social commun.

En outre, je serai amené en cours d'analyse à étoffer l'outillage conceptuel pour pallier certaines limites inhérentes à l'usage des *k-cores*. Utile en première approche et de nature à faciliter la lecture de graphes très riches en nœuds et/ou en liens, la technique des *k-cores* n'en porte pas moins des limites importantes. L'une d'entre elles est que cet outil incite à penser un *k-core* indépendamment des  $(k+n)$  et des  $(k-n)$ -cores, ce qui peut conduire à de véritables contre-sens. Les nœuds compris dans tel ou tel *k-core* peuvent en effet entretenir des liens déterminants pour la structure d'ensemble du réseau avec des nœuds appartenant à d'autres *k-cores*. Une autre limite réside dans le fait qu'un *k-core* n'est pas nécessairement un sous-graphe caractérisé par une forte cohésion<sup>47</sup>. C'est évident des *k-cores* pour lesquels

$k$  est faible, mais c'est aussi le cas de ceux dont  $k$  est plus élevé. White et Harary explicitent la difficulté que pose ici la technique des *k-cores* : ce calcul est insensible aux points d'articulation (cut-nodes), c'est-à-dire aux nœuds susceptibles de faire pont entre des sous-graphes du *k-core* à la forte cohésion interne, mais à la faible cohésion commune<sup>48</sup>. En d'autres termes, deux ensembles d'unités artistiques peuvent n'être liés l'un à l'autre que par une seule relation, et pourtant appartenir à un même *k-core* élevé. Une analyse qui se cantonnerait à l'étude des *k-cores* ferait ainsi l'impasse sur une caractéristique importante de ce réseau : l'existence de deux noyaux relativement cloisonnés l'un par rapport à l'autre, et dont la cohésion commune est donc faible. On verra que c'est en partie le cas du composant principal des réseaux étudiés, ce qui me conduira, pour comprendre les graphes à partir de l'année 1995, à mobiliser la notion de cohésion structurale<sup>49</sup>.

---

47 À l'exception, toutefois, dans un graphe de  $n$  nœuds, d'un hypothétique «  $n-1$  »-core, qui correspond à une structure de clique, cf. S. P. Borgatti, M. G. Everett & L. C. Freeman, 2002.

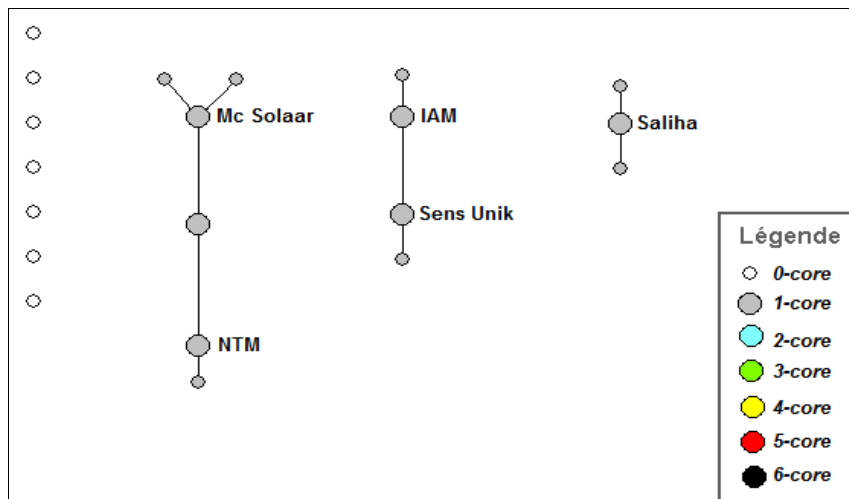
48 White, D. R. & Harary, F., 2001, p. 327. Une des caractéristiques essentielles d'un cut-node est que, sans lui, les sous-graphes qu'il relie ne font plus partie d'un composant commun.

49 La cohésion a trouvé une définition stimulante en analyse de réseaux dans plusieurs articles récents de Douglas White. La cohésion structurale correspond, selon White et Harary, à la propension du graphe modélisant un collectif à demeurer connecté lorsqu'on en supprime un nœud. J. Moody & D. R. White, 2003, distinguent en particulier deux seuils. Le premier seuil est celui où il est possible de parler de cohésion, même faible. Il correspond à un collectif dans lequel il faut supprimer au moins un nœud pour déconnecter le graphe, ce qui correspond au degré de cohésion structurale minimal. Le second seuil correspond à la nécessité de supprimer au moins 2 nœuds pour déconnecter le graphe, et permet de distinguer un collectif faiblement cohésif d'un collectif à la cohésion forte – éventuellement jusqu'à cette figure de cohésion structurale maximale : la clique (graphe ou sous-graphe dont chaque nœud possède un lien direct avec tous les autres).

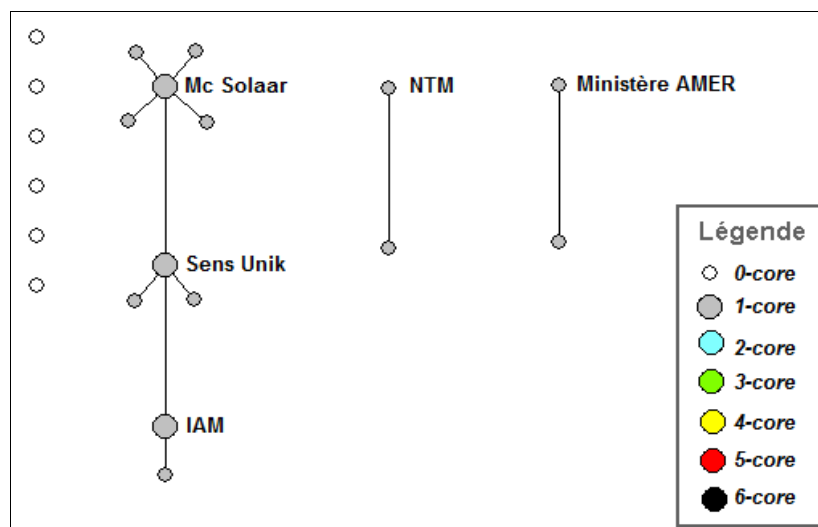
## Le rôle des labels indépendants dans l'apparition d'un composant dominant (1990-1995)

Les graphes des années 1990-93 et 1994 offrent les images convergentes d'un ensemble d'unités artistiques faiblement cohésives.

**Figure 3. Graphe des relations nouées par featuring de 1990 à 1993**



**Figure 4. Graphe des relations nouées par featuring en 1994**

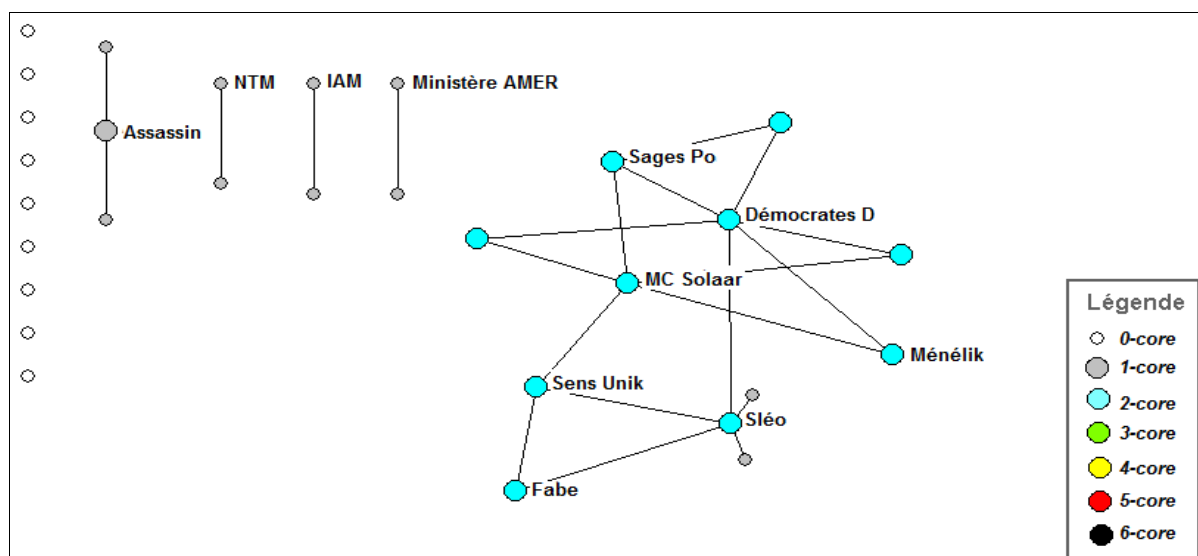


Dans le tableau 1, les composants, sur cette période, rassemblent à peine la moitié des *nœuds* du réseau. La représentation graphique permet de mettre en évidence la forme structurale dominante de la chaîne, dont le composant IAM / Sens Unik en 1993 est emblématique : au-delà des feuilles (pendants), il suffit de supprimer n'importe quel lien pour rompre le composant. Les modifications de 1990-93 à 1994 témoignent d'une instabilité importante. Lié à MC Solaar par un intermédiaire en

1990-1993, NTM forme en 1994 un composant séparé, tandis qu'IAM et Sens Unik connaissent l'évolution inverse entre les deux périodes, à la faveur d'un *featuring* entre MC Solaar et Sens Unik en 1994. Dès l'année 1995, cependant, IAM ne fait à nouveau plus partie du composant principal, qui gravite toujours autour de MC Solaar.

La transitivité<sup>50</sup> des relations d'inter-reconnaissance nouée par *featuring* interposé est faible, ce qui peut s'interpréter de deux façons différentes. Soit les artistes se préoccupent peu de reconnaître leurs « pairs » (ou ne les reconnaissent pas), soit le *featuring* n'est pas, à cette date, un indicateur fiable d'inter-reconnaissance entre artistes. Dans les deux cas, les années 1990-93 et 1994 contrastent avec les années suivantes. S'il n'existe jusqu'en 1994 aucun *k-core* de plus de 1, à partir de 1995 en revanche, un *2-core* émerge, et avec lui naît l'intérêt d'une interrogation sur la cohésion structurale de composants au sein desquels les actes d'inter-reconnaissance se systématisent.

**Figure 5. Graphe des relations nouées par featuring en 1995**



En 1995, le réseau des *featurings* offre une représentation qui contraste avec celles produites en 1993 et 1994, mais aussi avec celle que tissent les relations sur l'ensemble de la période 1990-2004 (cf. figure 1a). Si un premier composant nettement dominant apparaît, il est accompagné de 4 autres composants. Ensemble, ces 4 composants concurrents comprennent 9 sommets, presque autant que le composant principal (12 sommets). Le composant principal est compact et peu différencié : seuls 2 sommets sont des feuilles, les 9 autres appartenant à un *2-core* polarisé autour de Sens Unik et Démocrates D. Ce composant à la cohésion forte (puisque de degré 2) se présente comme un renforcement du composant faiblement cohésif liant Sens Unik à MC Solaar

50 C'est-à-dire la tendance, pour une triade A, B, C, à ce que A et C établissent un lien lorsqu'au préalable A entretient un lien avec B, et B un lien avec C.

en 1994.

L'émergence de ce composant peut s'interpréter comme un échange d'inter-reconnaissance non plus entre deux unités artistiques (MC Solaar et Sens Unik), mais entre deux acteurs collectifs. Les Sages Poètes de la Rue (Sages Po), Ménélik, Démocrates D et Sléo sont liés au label français Jimmy Jay Productions, tandis que Fabe est affilié au label suisse Unik Records. Ces deux labels sont les premiers labels indépendants spécialisés dans le rap francophone, et émergent à l'initiative d'artistes issus de la première génération de rappeurs : Sens Unik d'une part, Jimmy Jay – DJ de MC Solaar – d'autre part.

L'appui mutuel que s'offrent ces deux labels se confirme lorsque l'on élargit l'enquête pour prendre en compte d'autres enregistrements que les albums. Les premiers maxis vinyles de Sléo, Sages Po et Démocrates D en 1994, sont ainsi produits par Unik Records, avant que Jimmy Jay Productions assure l'année suivante la réalisation des albums de ces groupes. Fabe, quant à lui, publie ses premiers disques avec Unik Records, tout en créant un nouveau label avec le groupe Sléo, Alabaz Records.

Si l'émergence d'un premier composant dominant au sein du réseau se joue dans le rapprochement de deux (voire trois) labels indépendants, une telle dynamique a-t-elle conduit à l'agrégation d'une part plus grande encore des artistes de rap ? C'est la question à laquelle les graphes des années 1996 et 1997 devraient permettre de répondre.

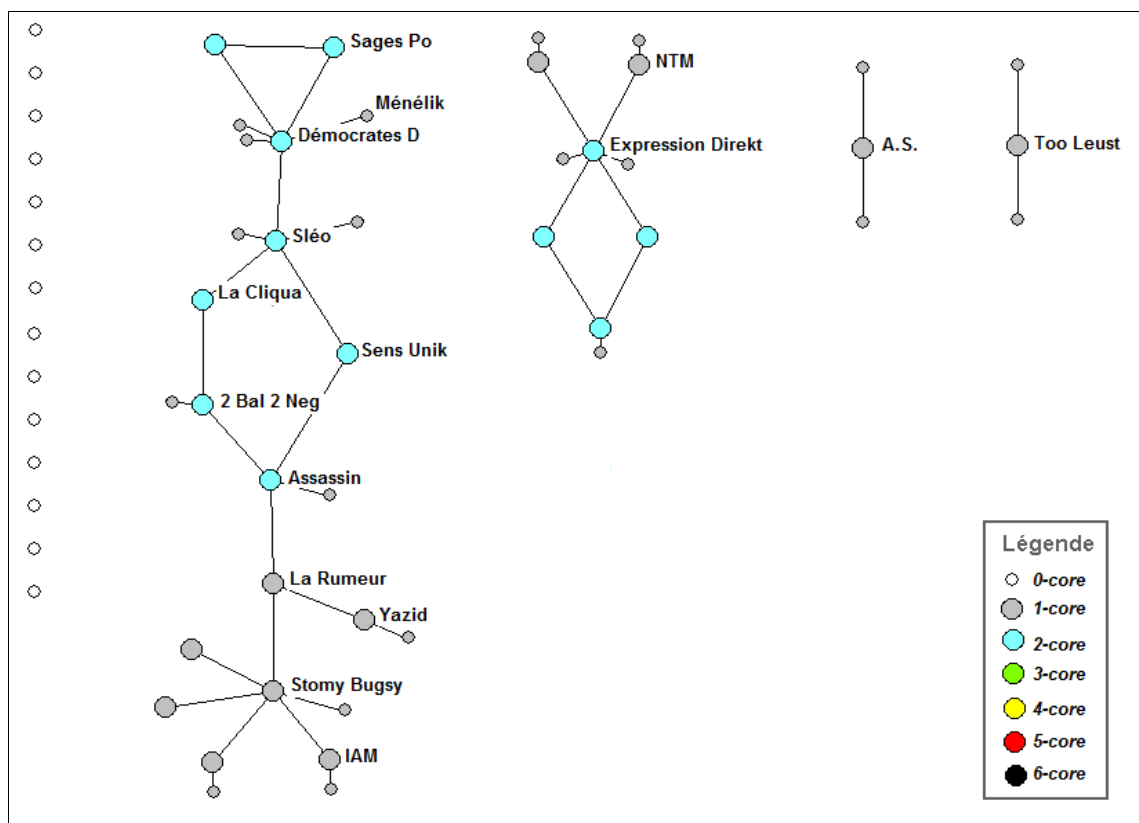
### **Le rôle des passeurs dans la généralisation d'une validation collective des prétentions à rapper (1996-1998)**

En 1996, le composant principal noué par le rapprochement entre Jimmy Jay Productions et Unik Records connaît une croissance considérable. Le nombre de sommets qui en font partie fait plus que doubler, évolution qui s'accompagne d'une diversification des relations entre les unités artistiques du composant. Au sein d'une structure globale se rapprochant d'une chaîne, on distingue à la fois une structure de clique (autour de Démocrates D), une structure de cycle (de Sléo à Assassin) et une arborescence multiple dont les feuilles les plus nombreuses s'agencent autour de Stomy Bugsy. Cette nouvelle structure émerge de l'appariement de 3 des 4 composants mineurs de la période antérieure, que l'on retrouve ici liés les uns à la suite des autres. Cet appariement successif donne la forme générale de chaîne au composant : les artistes de Jimmy Jay Production sont toujours liés à ceux d'Unik Records. Le groupe Sens Unik lui-même noue une relation avec le groupe Assassin, lié à son tour, par l'intermédiaire de La Rumeur, à Stomy Bugsy, lié enfin à IAM.

Dans la mesure où le composant principal a la forme générale d'une chaîne, le graphe de l'année 1996 se caractérise par un affaiblissement de sa cohésion structurale par rapport à l'année 1995. Il

suffit de la suppression d'un seul *nœud* pour le déconnecter. Mais cette cohésion plus faible s'accompagne d'un changement d'échelle : elle ne caractérise plus deux acteurs collectifs structurés en labels indépendants, mais la majorité de la scène rap professionnelle du moment.

**Figure 6. Graphe des relations nouées par featuring en 1996**

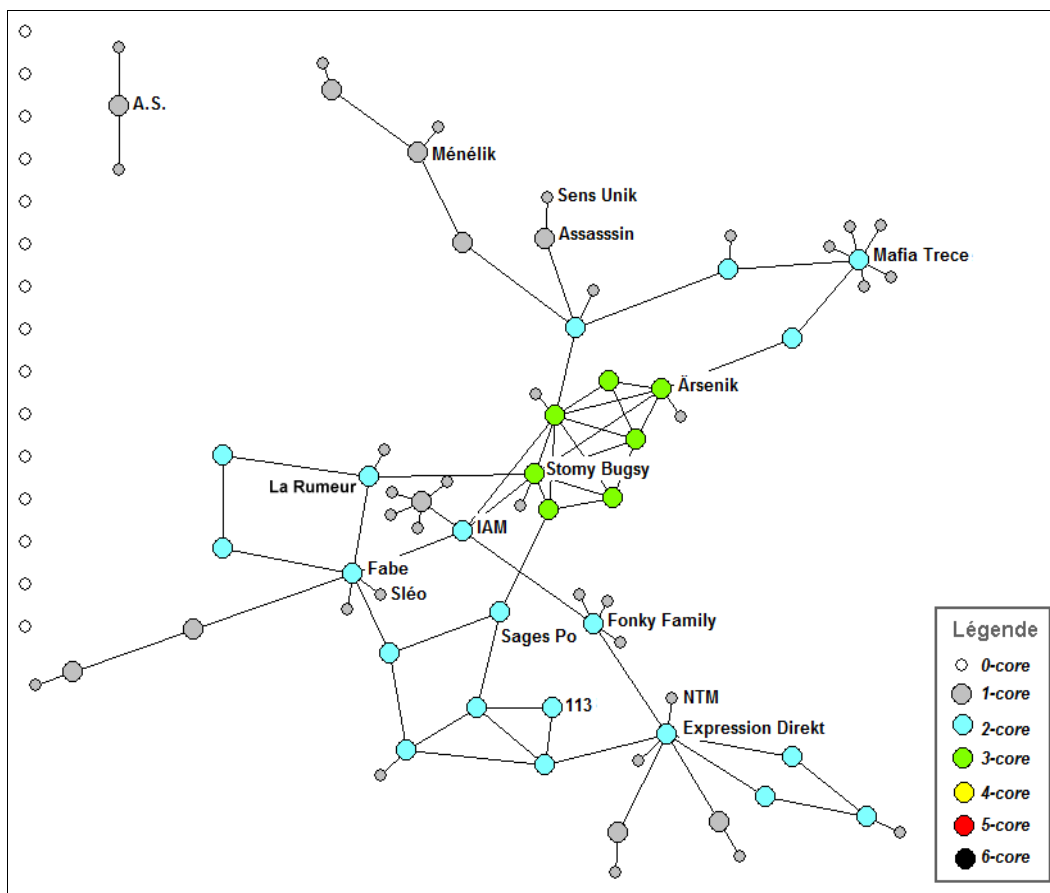


Ce tournant, il faut y insister, n'est saisi dans cet article qu'au travers de la partie la plus visible d'une activité foisonnante de collaborations qui déborde largement les *featurings* sur albums. Cette remarque permet de rappeler que si la présence d'un lien entre deux *nœuds* est un indicateur fiable d'inter-reconnaissance entre artistes, l'absence d'un lien ne peut pas s'interpréter mécaniquement comme non-reconnaissance entre les unités artistiques concernées. Pour comprendre l'absence de lien entre deux *nœuds*, le recours à des données complémentaires de l'analyse de réseaux s'avère nécessaire.

Dans le graphe de 1996, l'absence d'un lien est particulièrement remarquable : celle qui conduit au maintien de NTM dans un composant secondaire – composant qui connaît lui-même une évolution comparable au composant principal en termes de croissance du nombre de *nœuds*. Une scission du groupe NTM intervient en effet qui se concrétise, en 1996, par la publication de l'album solo d'un ancien danseur et choriste du groupe, Yazid. Ce dernier invite sur son album *Ekoué*, membre du groupe La Rumeur, rejoignant ainsi le composant principal tandis que ses anciens partenaires du groupe NTM restent séparés. Le cas des dissensions entre NTM et Yazid fait apparaître un tournant qui se joue de 1994 à 1997. L'émergence progressive d'un large composant commun

aboutit à ce que l'appartenance à ce composant repose de moins en moins sur un lien particulier. On s'éloigne donc de la figure de la chaîne, dans laquelle la disparition du moindre maillon isole une partie du composant. Si l'on revient à l'interprétation du *featuring* comme signe d'inter-reconnaissance, cela signifie que la reconnaissance du statut de rappeur dont dispose un artiste est de moins en moins vulnérable à la rupture avec un autre artiste précis. C'est ainsi une dynamique de validation collective des prétentions à rapper, échappant en partie à la volonté particulière de tel ou tel artiste et dépassant les conflits de personne, qui se dégage. Cette tendance à une inter-reconnaissance dépersonnalisée au sein d'une vaste part de la scène rap du moment témoigne d'une communication efficace entre les artistes concernés. C'est un premier signe de l'existence d'un monde social commun.

**Figure 7. Graphe des relations nouées par featuring en 1997**



Le changement d'échelle perceptible en 1996 s'approfondit en 1997, puisque le composant passe de 26 à 66 *nœuds* (cf. tableau 1). Le dernier composant mineur de l'année 1995, celui dont faisait partie NTM, est désormais connecté au composant principal, ne laissant déconnecté qu'un petit composant de 3 *nœuds* organisé autour de A.S. Le 2-core de 1997 n'a toujours qu'une cohésion de 1, notamment due au rôle d'Expression Direkt, point d'articulation à la périphérie du composant. Mais à la différence de ce qui a été observé en 1996, le composant principal tend à multiplier les boucles, donc à se rapprocher d'une cohésion structurale forte.

Dans cette période de formation d'un composant large et complexe rassemblant la majorité de la scène rap du moment, les cliques qui ont donné naissance au premier embryon de ce composant commun se sont dissoutes. De 1995 à 1997, la majorité des artistes de Jimmy Jay Productions et Sens Unik Records s'éloignent du *cœur* du composant principal, à l'image de Ménélik. Après un début de marginalisation en 1996, Sens Unik disparaîtra même totalement du graphe de 1997. Seuls font exception Fabe et Sages Po, ces derniers nouant des relations avec des artistes différents de ceux de 1995. L'émergence d'un large composant à la cohésion structurale forte s'accompagne ainsi d'un renouvellement important des unités artistiques impliquées dans la structuration du réseau. Elle donne l'occasion de revenir sur le rôle des labels indépendants dans la structuration d'un monde social commun.

Le *cœur* le plus dense du graphe, un *3-core*, est composé d'un ensemble de cliques qui correspond à l'association étroite entre une unité artistique ancienne (Ministère AMER) dont les membres, tel Stomy Bugsy, font désormais carrière en solo, et un nouveau label indépendant qui émerge dans le sillage de ces artistes et produit notamment le groupe Ärsenik. Comme Jimmy Jay Productions ou Unik Records, ce nouveau label – Secteur Ä – se manifeste par la multiplication de cliques générant un sous-graphe particulièrement dense. De même on observe, autour de 113, une clique à laquelle est également associé un label indépendant, Alariana, qui appuie la production des disques de la clique. Mais ces cliques ne suffisent pas à expliquer l'articulation d'une inter-reconnaissance à l'échelle de l'ensemble d'une scène rap pourtant morcelée en labels différents. Producteurs de liens et de cohésion locale, ces labels indépendants ne sont pas producteurs de la cohésion structurale croissante de l'ensemble des nœuds. Cette généralisation est le fait de *nœuds* précis qui font office de ponts, de passeurs entre fractions du composant qui en facilitent les recompositions.

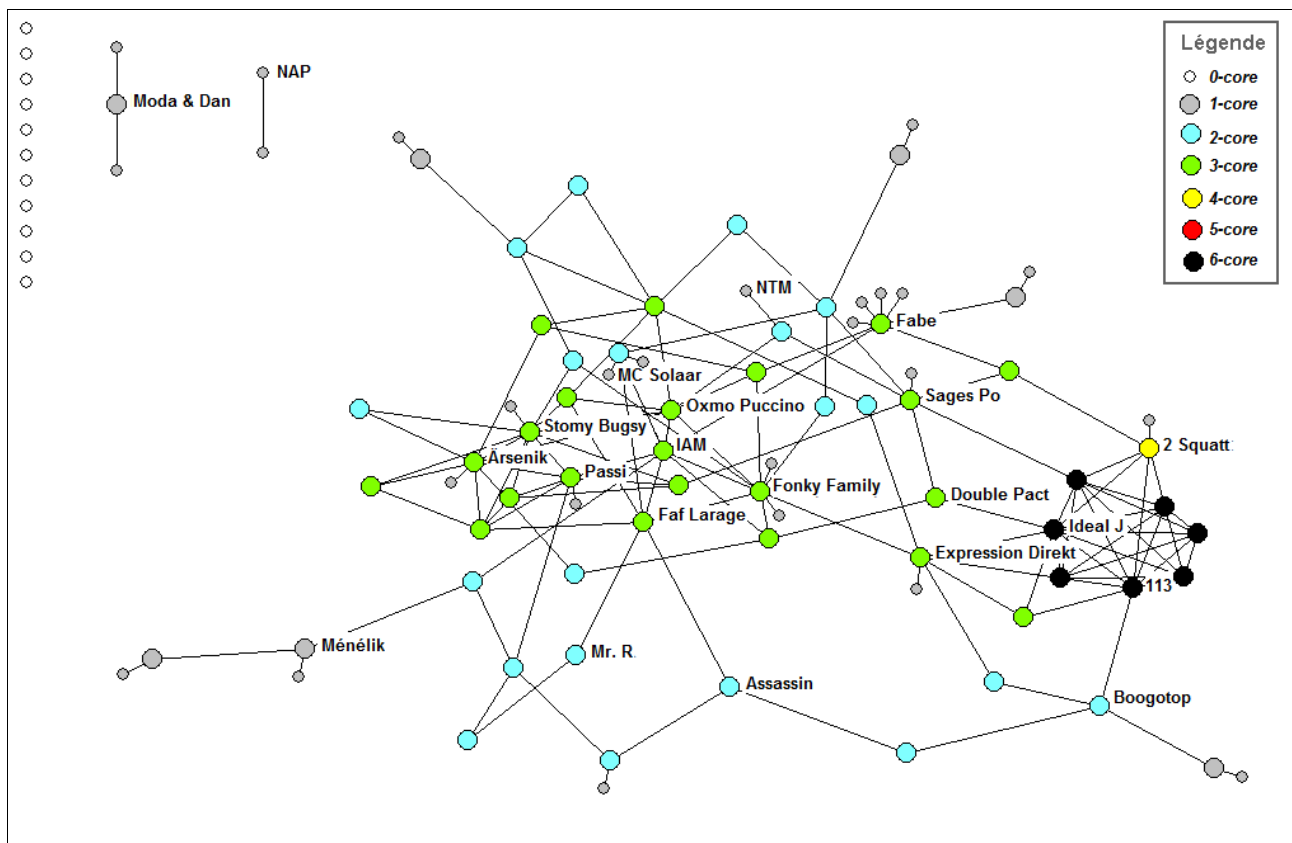
Il apparaît ainsi que la production et la cohésion du composant principal ne sont pas, en priorité, le fait des mêmes acteurs. L'intensification de l'inter-reconnaissance par *featuring* tend à redoubler les proximités professionnelles reposant sur l'appartenance à un label indépendant commun, tandis que la généralisation de l'inter-reconnaissance est le fait de passeurs qui transcendent ces découpages. IAM illustre ce rôle de passeur. Comme l'examen des tableaux 4 l'a mis en évidence, cette unité artistique joue un rôle d'intermédiaire décisif dans la cohésion nouvelle du composant en 1997. Directement et étroitement liée aux cliques du *3-core* (Secteur Ä/Ministère AMER), elle est également proche de cette nouvelle portion du composant dont Expression Direkt fait partie, par l'entremise du groupe Fonky Family dont IAM produit le premier album cette même année 1997 (via le label indépendant Côté Obscur). IAM noue enfin un lien direct avec des artistes appartenant au *cœur* du composant des années précédentes tel Fabe, membre du premier composant fortement cohésif qui apparaît en 1995. Sans être un point d'articulation, IAM assure plusieurs court-circuits au sein du composant principal et associe étroitement par ses *featurings*



des membres de l'ancien *cœur* du composant principal à des membres du nouveau *cœur*, ainsi qu'à des membres d'un composant important nouvellement intégré au composant principal désormais dominant (cf. tableau 1). Le groupe apporte ainsi une contribution significative à la cohésion structurale du composant et semble jouer un rôle décisif à cette date dans la production d'un monde social commun.

En 1998, l'évolution amorcée en 1996 vers un renforcement de la cohésion structurale à l'échelle de la majorité des artistes de rap francophone se poursuit. La majeure partie du composant principal se caractérise par une cohésion structurale forte. On n'y observe plus que des points d'articulation marginaux, à l'image de Boogotop ou Fabe, tandis que les structures en cycle s'y multiplient. L'ensemble du 2-core du composant possède une cohésion structurale supérieure à 2.

**Figure 8. Graphe des relations nouées par *featuring* en 1998**



Le seul sous-graphe qui se distingue nettement de l'entrelacement de relations des 2- et 3-cores est le 6-core dont 113 et Ideal J font partie. Cette clique correspond à un collectif d'artistes appelé Mafia K'1 Fry qui publie en 1998 un album commun. J'ai considéré chaque membre participant à cet album collectif comme « en *featuring* avec » chacun des autres, plutôt que de les fondre en une seule unité artistique. Ce choix entraîne une multiplication artificielle des liens. Cette clique d'unités artistiques n'est toutefois pas isolée au sein du composant principal. Elle n'est dépendante, pour sa connection au reste du graphe, d'aucun *nœud* unique et il faudrait supprimer pas moins de 5

*nœuds* pour que le graphe fasse de la Mafia K'1 Fry un composant indépendant. Ces unités artistiques (Sages Po, Expression Direkt...) ne sont pas au *cœur* de l'entrelacement de cliques autour de IAM et Ärsenik. Mafia K'1 Fry participe ainsi au noyau du composant caractérisé par une cohésion structurale forte, tout en se distinguant légèrement d'un autre pôle, rassemblant une majorité relative d'unités artistiques du graphe.

Ce second pôle mêle étroitement des artistes du Secteur Ä et du Ministère AMER (Stomy Bugsy, Passi, Ärsenik), déjà liés en 1996, ainsi que des artistes proches de ou appartenant à Côté Obscur (Faf Larage, Fonky Family), label qui se développe alors à l'initiative d'IAM. On ne distingue dans le graphe qu'une faible tendance au cloisonnement entre artistes de chacun de ces collectifs, dont les liens étroits mobilisent en outre des artistes passeurs qui n'appartiennent ni à l'un, ni à l'autre – Oxmo Puccino par exemple. Plus encore qu'en 1997, lorsqu'IAM assurait un rôle de passeur décisif, l'inter-reconnaissance entre ces artistes ne s'arrête pas aux découpages tracés par les labels auxquels ils appartiennent. Le composant en forme de chaîne qui caractérisait le graphe de 1996 fait désormais place à un composant en cycles légèrement bipolaire. Les passeurs entre factions se multiplient, diminuant d'autant le rôle particulier de chacun d'entre eux. C'est dans ce travail collectif de généralisation de la reconnaissance que la singularité qui caractérisait IAM en 1997 se dilue.

De 1996 à 1998, on assiste à la généralisation d'une validation collective des prétentions à rapper. Ce phénomène atteste du développement de l'efficacité de la communication entre une majorité d'artistes de rap du moment, ce que l'on peut décrire comme l'émergence d'un monde social commun. Toutefois, s'agit-il d'une configuration éphémère, ou d'une forme sociale qui s'inscrit dans une certaine durée ? Si l'on entend par institution « un ensemble d'actes ou d'idées tout institué que les individus trouvent devant eux et qui s'impose plus ou moins à eux »<sup>51</sup>, alors cette question est aussi celle de l'institutionnalisation de la forme que l'on vient d'identifier.

### **Le renouvellement d'un monde commun (1999-2004)**

Les années 1999 et 2000 n'introduisent pas de nouveautés importantes à l'échelle structurale : le graphe se caractérise toujours par un large composant différencié en 4 à 5-*core*, composé de nombreuses boucles, hors duquel on ne trouve que quelques composants restreints et plusieurs *nœuds* isolés. La dynamique de croissance et de renforcement de la cohésion du composant principal initiée en 1995 semble achevée à partir de 1998, et le graphe prend une forme stabilisée.

---

51 Mauss, M. & Fauconnet, P., 1901.

Figure 9. Graphe des relations nouées par featuring en 1999

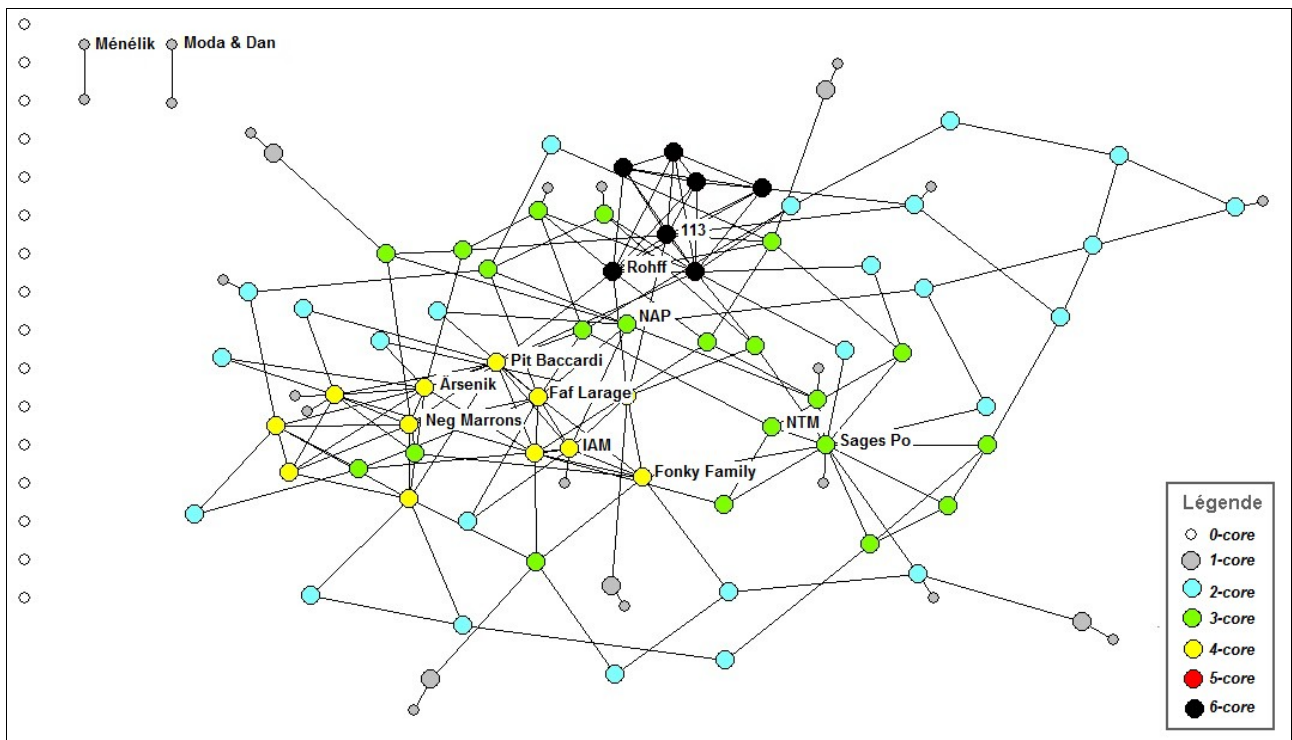
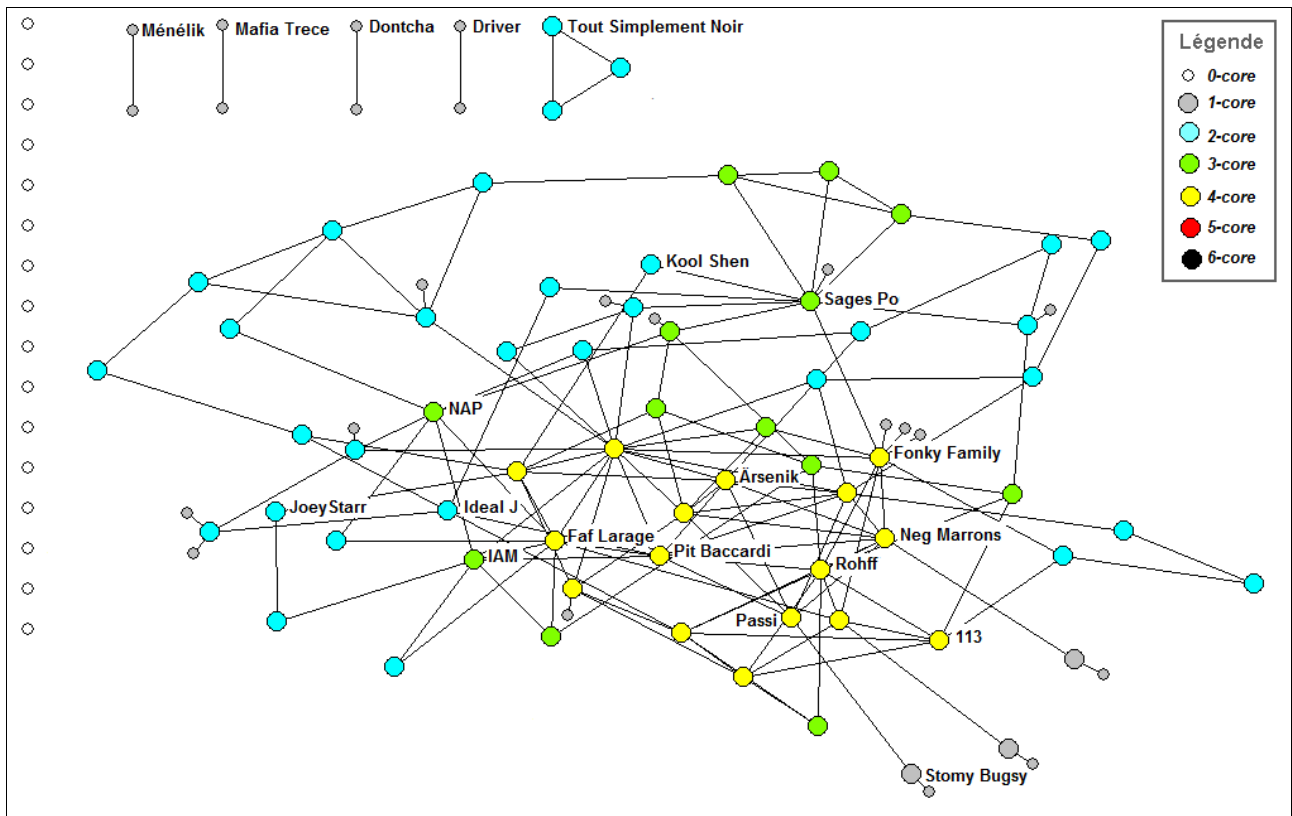


Figure 10. Graphe des relations nouées par featuring en 2000



On peut toutefois relever quelques fluctuations. Certains composants secondaires disparaissent, tandis que plusieurs autres apparaissent. Les premiers sont intégrés au composant principal (NAP en 1999), ou ne sont plus présents sur le graphe (Moda & Dan en 2000). Les seconds appartenaient pour la plupart au composant principal en 1998 (Ménélik en 1999, Driver, Tout Simplement Noir, Mafia Trece en 2000). Les composants minoritaires apparaissent ainsi comme des composants périphériques au composant principal : ils ne suivent pas une logique de développement autonome, mais gravitent autour du composant principal.

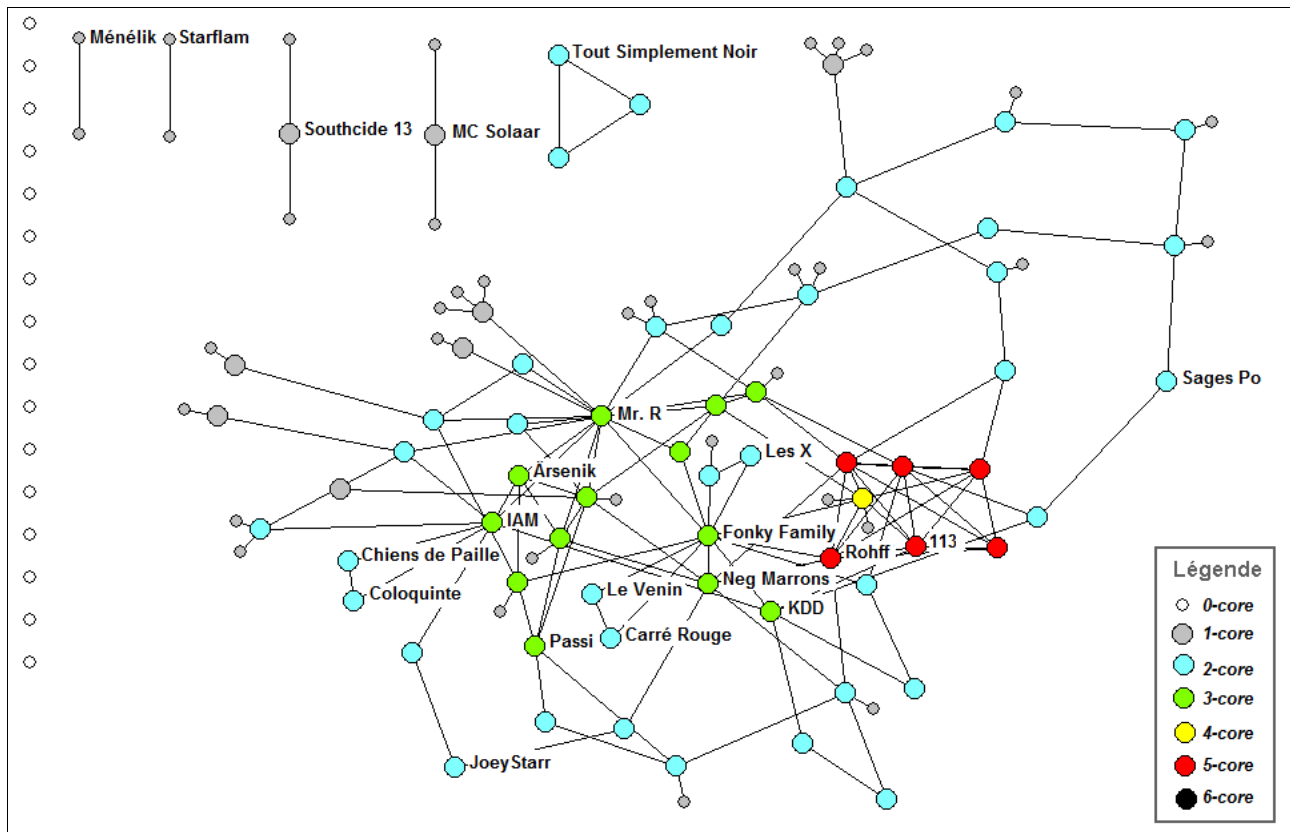
Autre inflexion par rapport à 1998, la structure bipolaire du cœur du composant s'atténue. La clique dense formée par les artistes du collectif Mafia K'1 Fry (Rohff, 113...) se distingue toujours en 1999, elle se distinguera à nouveau en 2001. Mais elle entretient des liens plus directs avec le pôle composé des cliques entrelacées d'artistes du Côté Obscur (Fonky Family) et du Secteur Ä (Neg'Marrons).

Dès 2001, la cohésion structurale du composant principal diminue. Sur cette période, en effet, deux *nœuds* au sein du 2-core sont des points d'articulation (IAM, Fonky Family). Comme en 1997, ces sous-graphes faiblement liés au composant principal sont à la fois marginaux et de taille réduite. Il s'agit de trois cliques de trois sommets. Les sous-graphes qu'IAM d'un côté, Fonky Family de l'autre, relie à l'ensemble du composant ne sont pas exactement de même nature. Dans le cas d'IAM, il s'agit de Coloquinte et Chiens de Paille, deux groupes appartenant au nouveau label dirigé par un des rappers d'IAM et ses proches : La Cosca<sup>52</sup>. Les *nœuds* reliés à l'ensemble par la Fonky Family ne sont, quant à eux, pas liés à cet intermédiaire par des relations contractuelles. Il s'agit notamment de deux artistes proches (géographiquement et personnellement) du groupe, Le Venin et Carré Rouge, mais dont la notoriété est à l'époque bien moindre que celle de la Fonky Family. Les trois nouveaux points d'articulation qui émergent en 2001 correspondent à trois cliques restreintes d'artistes émergents, chacune reliée par l'un des membres ou par un tiers plus fortement intégré au composant principal (OI Kainry et Octobre Rouge correspondent au premier cas, Busta Flex au second).

---

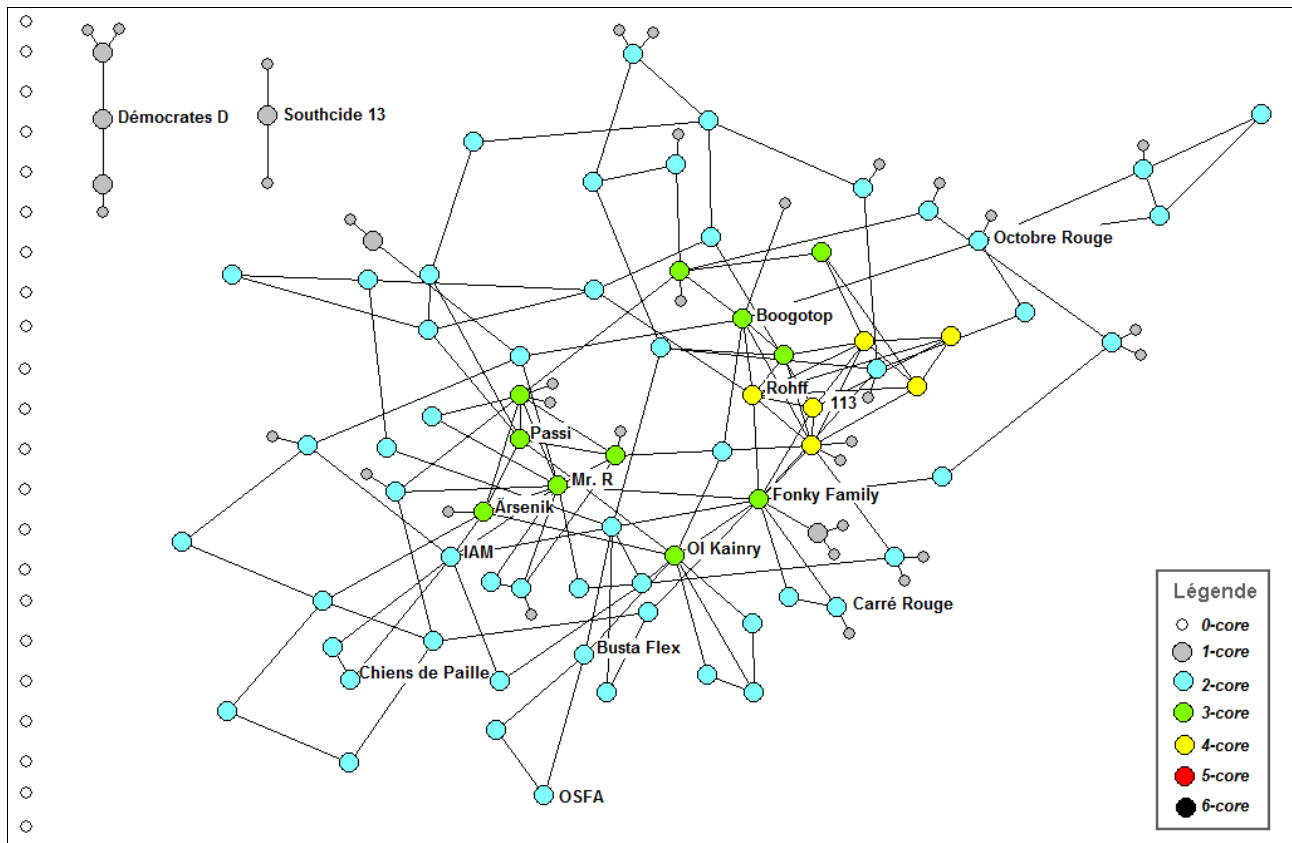
52 Côté Obscur cesse ses activités de production en 2000, et les artistes qui en faisaient partie ne réalisent plus de *featuring* avec IAM.

Figure 11. Graphe des relations nouées par featuring en 2001



2002 confirme que l'affaiblissement de la cohésion structurale observée en 2001 n'est pas une tendance négligeable. À cette date, il n'y a plus deux, mais cinq points d'articulation au sein du 2-core du composant. Toujours marginaux, ces sous-graphes dépendant d'un artiste pour leur appartenance au composant principal. Structurées par le label La Cosca, les relations entre IAM, Coloquinte et Chiens de Paille confirment le rôle des labels indépendants spécialisés : ces derniers sont décisifs dans la production quantitative des liens du réseau, car ils incitent leurs membres à s'inviter les uns les autres, tendance qui se matérialise sur le graphe par la formation de cliques. Mais cette production de nouveaux liens ne renforce pas mécaniquement la cohésion du composant dominant commun à la majorité des *nœuds* du graphe. L'approfondissement de cette cohésion, signe d'une généralisation de l'inter-reconnaissance entre rappeurs, suppose l'intervention de passeurs entre fractions structurées autour d'un label indépendant qui, dans le cas de La Cosca, semblent faire défaut. C'est ainsi que la clique formée par IAM, Coloquinte et Chiens de Paille et celle formée par Carré Rouge, Le Venin et Fonky Family restent marginales en 2002.

**Figure 12. Graphe des relations nouées par *featuring* en 2002**



Le maintien de ces deux cliques à la périphérie du composant dominant témoigne d'un phénomène neuf. De 1995 à 2000, les nouveaux entrants dans le réseau introduits par le biais d'une unité artistique intégrée au composant principal nouaient rapidement des liens avec d'autres artistes du composant. Que ce soit par choix ou par nécessité, cette tendance semble caduque au début des années 2000. Cette situation peut s'interpréter comme le signe d'une crise de croissance du composant principal.

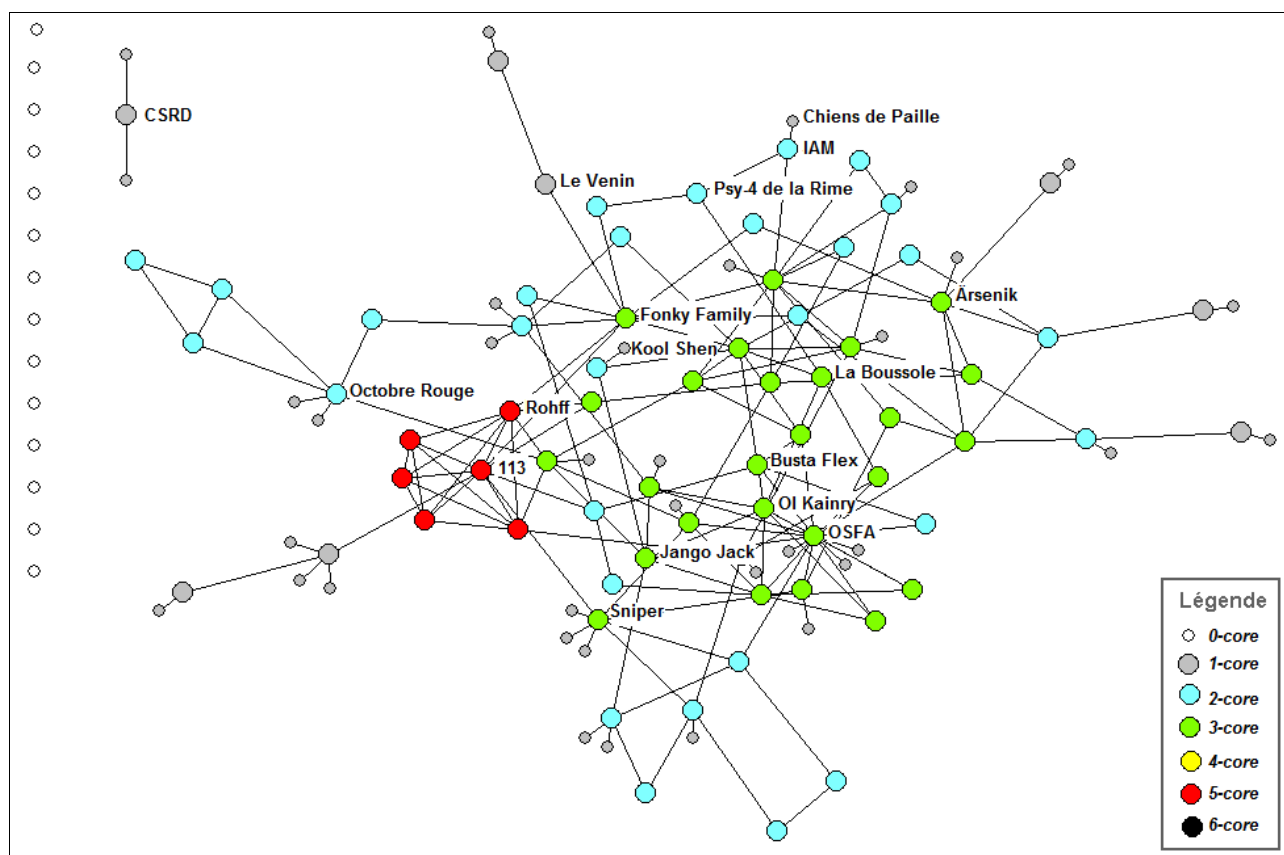
Ce dernier, à partir de 2001, continue de croître bien que ce soit à un rythme plus faible qu'au cours de la deuxième moitié des années 1990 (cf. tableau 1). Le nombre de liens noués entre artistes par *featuring* interposé, par contre, fléchit. Dans le contexte d'un usage du *featuring* désormais banalisé, on peut imaginer que le rendement des transferts de notoriété que cette pratique assurait est désormais plus faible. La période correspond également aux premiers fléchissements des ventes d'albums de rap en français, qui n'avaient cessé de croître depuis 1990<sup>53</sup>. Ce coup de frein mis à la multiplication des succès commerciaux est de nature à intensifier la concurrence entre artistes pour la visibilité publique, et donc à brider l'intérêt associé à la pratique du *featuring*.

Les graphes des années 2003 et 2004 sont particulièrement intéressants parce qu'ils dévoilent le destin contrasté des nouveaux entrants des années 2001 à 2002 – dépendant d'Octobre Rouge,

<sup>53</sup> Hammmou, K., 2008, p. 154.

Oi Kainry et Busta Flex pour leur connexion au composant principal. Certains demeurent périphériques. La clique reliée au composant principal par Octobre Rouge conserve la même position au sein du graphe de 2003. Les cliques de Busta Flex et Oi Kainry, par contre, connaissent une dynamique d'intégration. On observe de surcroît un rapprochement étroit entre ces deux cliques, en parallèle d'une intense diversification des liens dont les moteurs, outre Oi Kainry, sont les unités artistiques OSFA et Jango Jack. Relié uniquement par Busta Flex en 2002, OSFA n'était alors qu'un sommet de degré 2. Il devient en 2003 un sommet de degré 17, à la faveur de la publication du premier album du groupe qui rassemble un grand nombre d'invités provenant de zones variées du composant principal. L'année 2004, sous une relative constance structurale du composant principal, reflète l'aboutissement de cette dynamique d'intégration. Oi Kainry et OSFA multiplient les *featurings*, jusqu'à intégrer le 4-core du composant, aux côtés du collectif Mafia K'1 Fry (Rohff, 113...) qui demeure structuré en un 5-core fortement cohésif avec le reste du composant.

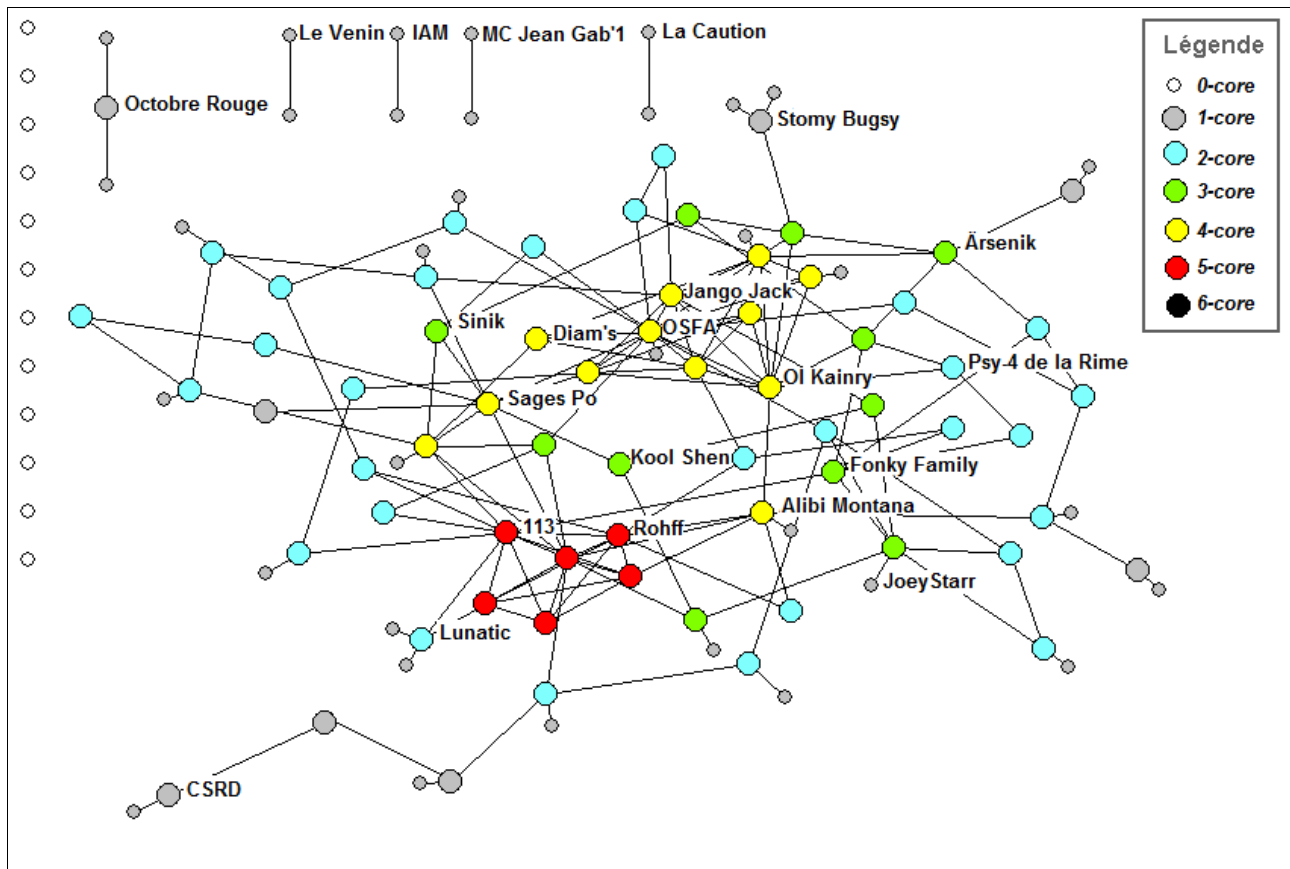
**Figure 13. Graphe des relations nouées par featuring en 2003**



Parallèlement, certains *nœuds* connaissent une trajectoire de marginalisation : la clique liée à IAM d'une part, celle liée à la Fonky Family d'autre part disparaissent dès 2003 du composant principal sous l'effet d'un affaiblissement des liens noués, par *featuring* interposé, entre ces unités artistiques relativement isolées (Coloquinte, Chiens de Paille, Le Venin, Carré Rouge) et leur contact avec le composant principal (IAM, Fonky Family). En 2004, IAM appartient pour la

première fois depuis 1995 à un composant isolé.

Figure 14. Graphe des relations nouées par featuring en 2004



Cette modification des unités artistiques formant le cœur du composant ne s'accompagne pas de changements majeurs dans la structure formelle de celui-ci. Le composant reste différencié, s'organisant en 5-cores différents. Le 2-core est fortement cohésif, et composé de plusieurs boucles. La portion la plus dense du composant, les 4 et 5-cores, est toujours marquée par une bipolarité entre la large clique (6 sommets) du collectif Mafia K'1 Fry et un ensemble de cliques plus restreintes fortement superposées (12 sommets). Ce second pôle n'est plus composé d'une majorité d'artistes ayant appartenu aux labels Côté Obscur et Secteur Ä. Dans le sillage d'Oï Kainry gravitent plusieurs artistes dont la caractéristique commune, comme d'autres avant eux, est d'appartenir à un même label : Nouvelle Donne. Nouvelle Donne est désormais un des labels dont les membres se situent dans le noyau le plus dense du composant. Leur intégration s'accompagne de la marginalisation relative des unités artistiques liées aux labels Côté Obscur/Secteur Ä, tout comme l'intégration de ces derniers était accompagnée cinq ans plus tôt par le déplacement de l'essentiel de la coalition Unik Record / Jimmy Jay Production vers la périphérie du composant.

La transformation des acteurs clefs parallèle au maintien des grandes lignes de la forme de leur organisation confirme la pertinence de l'exploration d'une « organisation sociale faiblement structurée » comme le monde social du rap français. On est en effet bien face à une organisation



qui survit à ceux qui la portent et l'ont porté. Si précaire et si évanescent qu'il puisse paraître, le monde social professionnel du rap français aura fonctionné comme une institution, au moins de 1998 à 2004.

\*

La notion de monde social permet de penser des univers à l'organisation peu visible et aux frontières incertaines. L'analyse structurale des réseaux offre un outil pour éprouver ces univers flous, en décrire les traits saillants, en sonder la pérennité. À l'aide de ces deux appuis, j'ai tenté de décrire l'une de ces formes sociales peu identifiables en tant que telles mais qui n'en pèsent pas moins sur les conduites des individus. Le cheminement mené dans ces pages a ainsi conduit à rendre compte de l'existence d'un monde social professionnel du rap français se formant progressivement de 1990 à 1997 dont les formes, relativement stables à partir de 1997 à 2000, perdurent de 2001 à 2004 malgré le renouvellement des ses membres les plus centraux. Cette caractérisation du cœur du monde social du rap ouvre également à une approche renouvelée de ses marges. Parce que la notion de monde social décrit des univers caractérisés par une aire de dilution progressive plutôt que par une frontière précisément assignable, on peut imaginer qu'à partir du cœur du monde social du rap se joue, plutôt que le clivage dichotomique entre efficacité et inefficacité de la communication, tout un dégradé d'efficacités partielles, de malentendus implicites, d'ambiguïtés sourdes.

La pratique du *featuring* ne peut toutefois suffire à comprendre tous les tenants et aboutissants des processus évoquées. Elle conduit en particulier à laisser de côté de nombreux acteurs au rôle essentiel, en particulier sur la période où les *featurings* sont les moins nombreux. De 1990 à 1997, les DJs, par exemple, exercent une action profonde sur la structuration progressive d'un monde professionnel du rap, suscitant comme Jimmy Jay les premiers labels indépendants rap, ou diffusant comme Cut Killer les enregistrements susceptibles de faire découvrir de nouveaux artistes aux amateurs mais aussi à leurs pairs. Reste que l'analyse de réseaux, même si elle était ici mobilisée sur une pratique bien précise, permet de dégager des pistes pour de nouvelles investigations : la marginalisation de MC Solaar ou de Sens Unik correspond-elle à leur intégration à d'autres univers ou à l'effondrement de leur prestige ? Quelles logiques conduisent un artiste à « faire pont », à devenir un passeur entre fractions du monde du rap ? Quels effets l'existence et les évolutions des institutions de diffusion et de promotion du rap (majors, presses spécialisée et généraliste, réseaux radiophoniques, Internet...) entraînent-elles sur les collaborations entre artistes ? L'analyse de réseaux seule ne peut pas répondre à ces questions. Elle demeure cependant un excellent moteur pour allonger le questionnaire et mettre à l'épreuve les indices que d'autres méthodes d'enquêtes (archives, témoignages, ethnographie...) sont susceptibles de mettre à jour.

## **Bibliographie**

Angelo, Mario (d'), *Socioéconomie de la musique en France*, Paris, La Documentation française, 1997.

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

Beuscart, Jean-Samuel, « L'industrie du disque : bilan et perspectives », in P. François (dir.), *La musique : une industrie, des pratiques*, Paris, La Documentation française, 2008, p. 65-79.

Borgatti, Stephen P., Everett, Martin G. & Freeman Linton, C., *Ucinet 6 for Windows: Software for Social Network Analysis*, Harvard, Analytic Technologies, 2002.

Eve, Michael, « Deux traditions d'analyse des réseaux sociaux », *Réseaux* n° 115, 2002, p. 183-212.

Everett, Martin G. & Borgatti, Stephen P., « Peripheries of Cohesive Subsets », *Social Networks*, v.21, n° 4, oct. 2000, p. 397-407.

Faust, Katherine, « Comparing Social Networks: Size, Density, and Local Structure », *Metodološki zvezki*, v.3, n°2, 2006, p.185-216.

Freeman, Linton C., « Centrality in Social Networks: Conceptual clarification », *Social Networks*, n°1, 1979, p. 215-239.

— « La résurrection des cliques : application du treillis de Galois », *Bulletin de méthodologie sociologique*, n° 37, décembre 1992, p. 3-24.

Gleiser, Pablo & Danon, Leon, « Community structure in jazz », *Advances in Complex Systems* v.6, n°4, 2003, pp.565-573.

Grandadam, David, « Evolving networks and the finest in jazz », *Creative Industries and Intellectual Property Conference*, 22 et 23 mai 2008, Londres. En ligne : <http://www.dime-eu.org/files/active/0/WP41-IPR.pdf>

Hammmou, Karim, « L'économie du rap en France », in François, P. (dir.), *La musique : une industrie, des pratiques*, Paris, La Documentation française, 2008, p. 127-141.

—« Artistes, professionnels, stars. L'histoire du rap français au prisme d'une analyse de réseaux », *L'art de la mesure. L'analyse quantitative et l'histoire des arts*, Actes du colloque (à paraître, 2009).

Lauman, Edward O., Marsden, Peter V. & Prensky, David, « The Boundary Specification Problem in Network Analysis », in R. Burt & M. J. Minors, *Applied network analysis: A methodological*

*introduction*, Beverly Hills, Sage, 1983, p. 18-34.

Mauss, Marcel & Fauconnet, Paul, « Sociologie », *L'année sociologique*, v.30, 1901. En ligne : [http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss\\_marcel/essais\\_de\\_socio/T1\\_la\\_sociologie/la\\_sociologie.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/essais_de_socio/T1_la_sociologie/la_sociologie.pdf)

Moody, James & White, Douglas R., « Structural Cohesion Embeddedness: A Hierarchical Concept of Social Groups », *American Sociological Review*, v. 68, n° 1, février 2003, p. 103-127.

Moulin, Raymonde, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, coll. Champs, n° 629, 1997.

Seidman, Stephen, « Network structure and minimum degree », *Social Networks*, 5, 1983, p. 269-287.

Shibutani, Tamotsu, « Reference Groups as Perspectives », *The American Journal of Sociology*, v. 60, n° 6, 1955, p. 562-569.

Singly, François (de), « Artistes en vue », *Revue française de sociologie*, v. 27 n° 23, 1986, p. 531-543.

Smith, Reginald D., « The network of Collaboration Among Rappers and its Community Structure », *Journal of Statistical Mechanics: Theory and Experiment*, 2006. En ligne : <http://www.citebase.org/abstract?id=oai:arXiv.org:physics/0511215>

Strauss, Anselm, « Une perspective en termes de mondes sociaux », in A. Strauss, *La trame de la négociation*, L'Harmattan, 1992, p. 269-282.

Unruh, David R., « The Nature of Social Worlds », *The Pacific Sociological Review*, v. 23 n° 3, 1980, p. 271-296.

Watts, Duncan J. & Strogatz, Steven H., « Collective dynamics of 'small-world' networks », *Nature*, v. 393, juin 1998, p. 440-442.

White, Douglas R. & Harary, Frank, « The Cohesiveness of Blocks in Social Networks: Node Connectivity and Conditional Density », *Sociological Methodology*, v. 31, 2001, p. 305-359.