

1. Le monde social dans les textes

Selon Karim Hammou, l'institutionnalisation du rap français dans les années 1990 est à penser à partir de l'apparition du phénomène de *featuring*. Cet anglicisme emprunté au cinéma hollywoodien signifie littéralement « mettre en vedette ». Dans le cas du rap, le *featuring* (ou *feat.*) consiste à inviter un rappeur à œuvrer sur un même morceau, créant ainsi des réseaux de collaborations qui sont l'indice de la solidarité du monde social. La réflexion de Karim Hammou prend racine dans la théorie interactionniste, méthode de sociologie empirique qui aborde le fait social sous le prisme des interactions entre individus¹. Howard Becker, dans *Les Mondes de l'art*, définit ces « mondes » par la coopération entre différents corps de métiers articulés autour d'une activité artistique centrale jusqu'à dissolution dans le corps social. L'articulation d'activités professionnelles organisées autour d'une activité-noyau est appelée « chaîne de coopération » :

Dans cette perspective, les œuvres d'art ne représentent pas la production d'auteurs isolés, d'« artistes » qui possèdent un don exceptionnel. Elles constituent bien plutôt la production commune de toutes les personnes qui coopèrent suivant les conventions caractéristiques d'un monde de l'art afin de donner naissance à des œuvres de cette nature. Les artistes forment dans un monde de l'art un sous-groupe de participants qui, de l'avis général, possèdent un don particulier, apportent par conséquent une contribution indispensable et irremplaçable et, par là, font de l'œuvre commune une œuvre d'art.²

- 1 Celia Bense Ferreira Alves et Karim Hammou, « Interaction », *Lexique Socius*, [en ligne] <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/157-interaction>.
- 2 Howard S. Becker, *Les Mondes de l'art*, Paris : Flammarion (Champs : arts), 2010 [1988], p. 59.

L'appareil conceptuel des *Mondes de l'art* est donc pensé en termes de groupes et de sous-groupes de participants se distinguant entre eux par leur corps de métier, ce dernier étant plus ou moins central par rapport à la pratique artistique en question. Dans le cas du rap, la chaîne de coopération est réfléchie à partir de la solidarité, la fréquence et l'étroitesse des rapports entre acteurs artistiques, plutôt qu'à partir de la centralité du corps de métier. En ce sens, Karim Hammou horizontalise la notion de monde de l'art. Considérer les chaînes de coopération à partir d'instances exerçant non seulement la même activité, mais exerçant également l'activité centrale du monde social en question, permet d'observer des relations qui concentrent la valeur légitimante d'une pratique et d'intégrer les dynamiques d'institutionnalisation à la réflexion :

Le fait d'être produit par le label créé par un autre artiste signifie une relation professionnelle dans laquelle la qualité d'artiste d'un producteur n'est pas forcément engagée : c'est une relation de producteur à artiste plutôt que d'artiste à artiste. Au contraire, un *featuring* noue une relation engageant chacun des partenaires comme artiste. Pour réaliser une chanson commune, il faut un minimum d'entente entre les partenaires autour de la forme esthétique que l'œuvre doit prendre. En ce sens, le *featuring* témoigne du partage d'une culture musicienne minimale, et manifeste l'existence d'une confraternité.³

La reconnaissance par les pairs joue donc un rôle crucial dans les dynamiques d'institutionnalisation du monde du rap. La « culture musicienne minimale » permet en effet de définir l'activité centrale tout en attribuant à cette dernière une « forme esthétique » en partage.

Le monde social du rap tel que défini par Hammou peut donc être délimité de manière claire, sans pour autant qu'il s'agisse de tracer une frontière imperméable et catégorisante entre celui-ci et le corps social. Cette

3 K. Hammou, *Une histoire du rap en France*, op. cit., p. 173.

option semble pallier le problème d'observabilité durable des mondes de l'art relevé par Becker :

Les mondes de l'art n'ont pas de frontières précises qui permettraient de dire que telle personne appartient à un monde et telle autre non. Le problème n'est pas ici d'essayer de tracer une ligne de démarcation entre un monde de l'art et le reste de la société mais bien plutôt de repérer des groupes d'individus qui coopèrent afin de produire des choses qui ressortissent à l'art, du moins à leurs yeux.⁴

La démarche ethnographique d'analyse de réseaux entreprise par Karim Hammou permet d'esquisser des critères d'appartenances au monde social du rap. Ceux-ci, sans être discriminants, sont utiles à notre réflexion dans la mesure où ils permettraient de supposer que les artistes entretiennent une forme de conscience de leur centralité vis-à-vis du monde social du rap. C'est justement la notion de *featuring* qui en serait l'indice, en tant qu'elle cristallise les collaborations entre artistes. Si l'action collective signifie chez Becker la mise à disposition de ressources professionnelles variées au service d'une activité centrale, chez Hammou elle est identifiée et identifiable au moyen des collaborations entre rappeurs, devenues les traces discographiques de leur coopération :

En inversant le raisonnement de Becker, qui vise à mieux comprendre les œuvres à partir des chaînes de coopération qui leur ont donné naissance, j'ai examiné les œuvres pour y repérer les traces de chaînes de coopération qui les ont rendues possibles. En d'autres termes, j'ai utilisé des disques de rap comme des documents constituant des « moments figés de l'histoire des interactions humaines ».⁵

Il s'agit donc de comprendre l'établissement de chaînes de coopération à partir des œuvres, plutôt que de comprendre les œuvres à partir de l'organisation des activités du monde social. Partir de la trace discographique que représente le *featuring* permet par ailleurs d'associer les enjeux « esthétiques » aux enjeux sociologiques,

4 *Idem.*

5 *Ibid.*, p. 11.

« professionnels et commerciaux », opérants en amont de la coopération :

Les *featurings* apparaissent ainsi comme la manifestation publique et intentionnelle d'affinités entre rappers qui mêlent logiques esthétique, professionnelle, et commerciale. [...] Sur le plan professionnel, les *featurings* rendent publique l'existence de cercles de confraternité et peuvent se lire comme une technique d'authentification entre pairs.⁶

La démarche permettant d'apparenter ces enjeux nous intéresse tout particulièrement : si dans les années 1990 le *featuring* représente une « technique d'authentification entre pairs »⁷, ce dernier semble aujourd'hui être devenu un motif textuel, recréant les effets de centralité du monde social au sein des textes, tout en continuant d'occuper sa fonction de liant dans les chaînes de coopération. En analysant les éléments qui entourent la mention du *featuring* dans les textes, il est donc possible d'appliquer le raisonnement de Karim Hammou aux logiques textuelles, afin de comprendre quel rôle jouent les dynamiques d'institutionnalisation dans la définition du genre, de sa poétique et de son esthétique.

Le featuring : une poétique centrifuge

Le traitement textuel de la notion de *featuring* comporte des enjeux variés, allant de la simple mention à l'inscription marquée dans le monde social. Cette inscription s'opère souvent de manière binaire : il s'agit soit de revendiquer une absolue excentricité ou une absolue centralité. Cette binarité s'observe par ailleurs indépendamment du succès commercial de l'artiste, puisque tous les rappers cités dans notre corpus ont été primés d'un disque de certification, d'une Victoire de la musique ou ont réalisé un *featuring* avec un artiste répondant à ces critères. L'excentricité dont se prévalent certains rappers

6 *Ibid.*, p. 175.

7 *Idem.*