

L'article « Des raps en français au « rap français ». Une analyse structurale de l'émergence d'un monde social professionnel » est paru dans *Histoire & mesure*, vol. XXIV – no1, 2009. Ce texte en est une annexe méthodologique.

## **Annexe : construction du corpus**

Comme le soulignent Laumann & *al.*<sup>1</sup>, les analyses structurales sont particulièrement dépendantes des opérations de définition de leur corpus. Ces auteurs distinguent entre les recherches privilégiant une approche réaliste du corpus de leur réseau, et celles optant pour une approche nominaliste. La première consiste, pour l'enquêteur, à adopter le point de vue présumé des acteurs dans la définition des frontières des entités sociales étudiées. La seconde consiste à imposer un cadre conceptuel permettant de circonscrire le réel en fonction des objectifs de la recherche<sup>2</sup>. L'approche privilégiée dans cet article est quelque peu composite, empruntant à l'une et l'autre de ces deux logiques. Le problème est en effet de définir une appartenance commune non pas en termes réalistes (ce qui supposerait la question de l'existence d'un monde social déjà résolue, et imposerait de faire l'impasse sur les divergences entre acteurs), sans pour autant privilégier les découpages du chercheur. Il s'agit de tenter la construction d'un corpus aussi exhaustif que possible dans lequel le jeu des relations par *featurings* viendra éprouver en termes relationnels si l'inclusion de tel ou tel élément du corpus est pertinente.

La constitution d'une base de données comprenant de façon aussi exhaustive que possible les œuvres de rap et leurs *featurings* a soulevé au moins trois problèmes, de natures différentes. Les deux premiers sont relativement simples parce qu'ils n'engagent pas la définition même de l'objet en question dans cet article. Il s'agit d'une part du type de support sur lequel recenser les *featurings*, d'autre part des bornes temporelles de l'observation. Le troisième problème est de loin le plus épineux, puisqu'il concerne les frontières de la population d'artistes à prendre en compte.

Les supports qui peuvent donner l'occasion d'une chanson commune sont variés, et se répartissent selon un continuum prioritairement défini en fonction du nombre de titres qu'ils comportent (et du prix de vente) plutôt que dans des catégories strictement cloisonnées. On passe ainsi du format *single* (1 ou 2 titres) au format album en passant par les formats du maxi et du mini-album. Pour restreindre le corpus, je n'ai pris en compte que les *featurings* publiés sur un album, c'est-à-dire un disque comprenant au moins 8 titres dont un seul groupe ou collectif est l'auteur principal. Il s'agit donc essentiellement de « LP » (*Long Play*) : les mini-albums, ou « EP » (*Extended Play*), ne sont que partiellement pris en compte. Le seuil de 8 titres est relativement arbitraire par rapport aux usages imprécis qui sont faits des labels EP et LP pour des disques aux

---

<sup>1</sup> Edward O. Laumann, Peter V. Marsden, David Prensky, « The Boundary Specification Problem in Network Analysis » in R. Burt, M. J. Minor, *Applied network analysis: A methodological introduction*. Beverly Hills : Sage, 1983, pp.18-34.

<sup>2</sup> *Ibid.*, 1983, p. 20-21.

alentours de ce format. Le choix de privilégier les albums n'entraîne pas qu'une exclusion en fonction du format, mais aussi en fonction de l'auteur. Les compilations ont en effet été écartées de l'analyse de façon à s'assurer que, dans le corpus étudié, l'initiative du *featuring* soit claire. Dans le cas des compilations, à l'inverse des albums, la « rencontre » entre les deux artistes participant à ce qui se présente comme un *featuring* a pu être organisée par un tiers et réalisée par bandes interposées, sans qu'il y ait eu intention ou seulement relation entre artistes réalisant le *featuring*. La responsabilité attachée au fait d'être auteur d'un album permet d'affermir les interprétations que l'examen du corpus doit permettre d'avancer.

A partir de ce premier critère, le corpus est logiquement dépendant de l'apparition des premiers albums de rap en français. Les premières œuvres prises en compte ont donc été publiées en 1990. Le corpus a été constitué jusqu'à l'année 2004, soit 15 ans d'observation. Le choix de l'année 2004 correspond au travail d'enquête ethnographique qui s'est achevé cette même année, et renvoie également à une durée suffisante au-delà de la période charnière que cet article souhaitait mettre en lumière : 1997-1998. Ajoutons enfin que le double critère de la langue d'interprétation (le français) et du territoire de distribution commerciale des œuvres (la France) aboutit à exclure des œuvres diffusées localement ou à l'étranger, qui sont aussi les plus difficiles à recenser. Par contre, ce double critère ne se confond pas avec le critère de la nationalité des artistes. Il n'exclut pas, en effet, les œuvres d'artistes étrangers interprétant en français des œuvres qui ont trouvé (aussi) une distribution sur le territoire français. C'est ainsi que le corpus comprend les œuvres d'artistes canadiens, belges, suisses, algériens, etc.

Le dernier problème n'a pas vocation à être résolu à cette étape du raisonnement, mais sera travaillé dans ces pages. Il s'agit de l'attribution stylistique. Qu'est-ce qu'un rap ? un rappeur ? Il n'existe aucune discographie complète de l'ensemble des œuvres de rap en français de 1990 à 2004, et il m'a donc fallu constituer le recensement moi-même. Ce recensement a emprunté à trois logiques distinctes mais hiérarchisées. Le critère principal est celui qui a déjà été mobilisé pour identifier les premières œuvres de rap en français : il s'agit de l'auto définition. Cette méthode soulève peu de difficultés, si ce n'est celle de l'exhaustivité. A moins d'écouter attentivement l'ensemble de la production discographique réalisée de 1990 à 2004, il en effet difficile de savoir dans quelle direction trouver ces aiguilles d'affiliation stylistique dans des milliers de meules de foin sonores.

C'est donc une autre logique qui a gouverné l'exploration des albums susceptibles de contenir des auto définitions du type « ceci est du rap », ou des contre définitions telles que « ceci est du jazz, de la littérature ou du potage ». Dans un premier temps, je me suis appuyé sur mes propres compétences d'amateur de rap formées avant (et pendant) mes recherches. Pour en contrôler autant que possible les biais, l'enquête ethnographique a donné de multiples occasions

d'épreuves. De quels artistes est-il question dans les objets et les lieux prétendant rendre compte de ce style musical ? Qui tel rappeur présente-t-il comme un pair, et des œuvres de quel autre distingue-t-il son activité ? J'ai donc été amené à consulter les magazines et les émissions de radio spécialisées dans le rap ou le hip-hop, à en chercher les archives, à examiner les bacs des disquaires spécialisés et des sites Internet d'amateurs, à rechercher systématiquement l'éventuelle discographie des différents rappeurs dont je trouve le nom. En filigrane de ces techniques de construction du corpus ressurgissent les chemins produits par des univers de réponses régularisées, des arènes, des formes plus ou moins stabilisées d'organisation, des aires culturelles.

Dans tous les cas ambigus, notamment lorsqu'aucune auto définition stylistique n'est avancée, une troisième et dernière logique de sélection a été mobilisée, s'appuyant sur la définition formelle que certains chercheurs ont tenté de donner du rap. Deux universitaires proposent une définition du rap comme genre musical à l'époque où paraissent ses premiers albums en France : « *le rap song, ou rap, c'est la diction, mi-parlée mi-chantée, de textes élaborés, rimés et rythmés, et qui s'étend sur une base musical produite par des mixages d'extraits de disques et autres sources sonores* »<sup>3</sup>. Cette définition indique un critère esthétique de sélection qui fonctionne essentiellement par exclusion : mi-parlé, donc pas vraiment parlé. Une chanson de rap, ce n'est pas de la poésie parlée, même si celle-ci s'accompagne d'une instrumentation. Mi-chanté, donc pas entièrement chanté. Une chanson de rap, ce n'est pas un chant au sens traditionnel du terme. L'un des rares musicologues à s'être penché sur le rap précise l'un des aspects qui spécifie l'interprétation rappée : « *la place des accents est [...] primordiale dans le rap et représente l'une des principales dimensions du rythme. [...] Dans le rap, c'est la structure poétique qui commande l'accentuation.* »<sup>4</sup> Les intuitions qu'approfondissent ces formulations<sup>5</sup> trouvent un écho dans l'expérience de tout amateur de rap. Elles constituent un appui dans la sélection des œuvres du corpus, notamment pour les albums associant plusieurs types d'interprétation. De même que certains albums comprennent des chansons interprétées en plusieurs langues, certains mélangent les styles musicaux. Le seuil à partir duquel un album d'au moins huit titres a été retenu est de quatre chansons comprenant au moins un couplet identifié comme rappé et interprété en français. Pour des raisons exposées en I.1, ce critère stylistique a été assoupli en cours d'analyse pour permettre la reconfiguration du corpus initialement délimité.

---

<sup>3</sup> Georges Lapassade et Philippe Rousselot, *La Rap ou la fureur de dire*, Paris : Éd. Loris Talmart, 1991, p. 9.

<sup>4</sup> Jean-Marie Jacono. « Pour une analyse des chansons de rap », *Musurgia* vol.V n°2, 1998, p. 68.

<sup>5</sup> Pour leur discussion, voir Christian Béthune, *Pour une esthétique du rap*, Paris : Éd. Klincksieck, 2004, p. 79 et suiv. ; Anthony Pecqueux., *Voix du rap. Essai de sociologie de l'action musicale*. Paris : L'Harmattan, 2007, p. 45 et suiv.