



**HAL**  
open science

# Analyse prosodique de musiques urbaines en français et en tchèque

Chodakova Polina

► **To cite this version:**

Chodakova Polina. Analyse prosodique de musiques urbaines en français et en tchèque. Linguistique. Université Paris Denis Diderot - Paris 7; Université Charles de Prague, République tchèque, 2016. Français. NNT: . tel-01582317

**HAL Id: tel-01582317**

**<https://theses.hal.science/tel-01582317>**

Submitted on 5 Sep 2017

**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.



UNIVERSITÉ PARIS DIDEROT  
(PARIS 7)  
SORBONNE PARIS CITÉ

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE  
FILOZOFICKÁ FAKULTA

École doctorale 132 Sciences du langage  
Laboratoire de linguistique formelle

### **Doctorat**

Linguistique descriptive, théorique et automatique

**Polina CHODAKOVÁ**

**Analyse prosodique de musiques urbaines  
en français et en tchèque**

Thèse dirigée par Tomáš DUBĚDA / Philippe MARTIN

Soutenue le 16 septembre 2016

Composition du jury :

M. François Dell,	examineur
Mme Marie Dohalská,	présidente
M. Jean-Yves Dommergues,	pré-rapporteur
M. Tomáš Duběda,	codirecteur
Mme Alena Podhorná-Polická,	pré-rapporteur
M. Philippe Martin,	codirecteur

Univerzita Karlova v Praze  
Filozofická fakulta  
Ústav románských studií  
Románské jazyky

**Disertační práce**

*Prozodická analýza urban music ve francouzštině a v češtině*  
*Analyse prosodique de musiques urbaines en français et en tchèque*  
*Prosodic Analysis of Urban Music in French and Czech*

doc. PhDr. Tomáš Duběda, Ph.D./  
prof. Philippe Martin, Dr ès Sci, Dr Ling.

2016

Mgr. Polina Chodaková

## Déclaration

« Je soussignée, déclare avoir élaboré cette thèse seule, en exploitant les références bibliographiques et les autres sources présentées ou citées selon la réglementation en vigueur et que cette thèse n'a pas été utilisée dans le cadre d'autres études supérieures dans le but d'obtenir une qualification différente ou équivalente. »

## Prohlášení

„Prohlašuji, že jsem dizertační práci napsala samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.“

*V Praze, dne*

.....

*La musique, c'est du bruit qui pense.*  
Victor Hugo

À mon cher père Andrey Khodakov

# Remerciements

J'aimerais tout d'abord remercier mes deux directeurs, Messieurs Tomáš Duběda et Philippe Martin, pour m'avoir toujours écoutée et guidée avec bienveillance. Cette thèse doit beaucoup à leur curiosité, à leur esprit critique et à leur sens du détail. Merci d'avoir méticuleusement relu les chapitres en clarifiant mes propos, de s'être déplacés entre Prague et Paris, d'avoir organisé les procédures administratives finales. Sans eux, je n'aurais jamais pu réaliser ce travail.

J'exprime ma gratitude également aux membres du jury pour avoir accepté de considérer ce travail interdisciplinaire. Merci à Madame Marie Dohalská de s'être engagée à être présidente du jury, et à Monsieur Jean-Yves Dommergues d'avoir accepté la fonction de pré-rapporteur. Je sais gré à Madame Alena Podhorná-Polická d'encourager la recherche rapologique et de s'être rendue disponible pour la présoutenance, et à Monsieur François Dell, pour l'ambiance de travail agréable lors des discussions.

Cette thèse n'aurait pas pu exister sans la confiance et le soutien financier de Campus France, qui m'a permis de vivre à Paris pendant trois semestres et d'y effectuer une recherche sur le terrain, et de l'Université Charles de Prague. Merci à mon *alma mater* pour l'encadrement de mon parcours et la carte blanche donnée au sujet insolite qu'est la prosodie de musiques urbaines, ainsi qu'à la cotutelle.

Merci également à l'Université Paris 7 pour l'accueil aussi inspirant qu'amical de la part des nombreux membres du CLILLAC-ARP puis du LLF. La présence de Céline, Étienne, Fabian, Hoang Anh, Jana, Odysseas, Patty, Rémi, Qianwen, Sara, Shrita, Viviane, Yiqin, Xiaoqian, Xinyue et de beaucoup d'autres a été pour moi une grande source de bonheur.

J'adresse mes remerciements aux séminaires doctoraux des deux universités, au séminaire *La plume et le bitume* à l'ENS et au séminaire de Métrique Générale/Atelier de Phonologie à Paris 4, pour toutes les remarques qui ont pu approfondir le questionnement et pour un appui bibliographique. Je tiens à remercier tous les interprètes de m'avoir permis d'étudier leurs chansons.

Je suis infiniment reconnaissante à ma famille : à Andrey, Marina, Alexander, Loreta, Vlastimil, Filip, Justýna, Johana et Ildar, pour leur éternel soutien affectif. Mille mercis à mes amis et à mes relecteurs, et en particulier à Margot, à Damien et à Michal pour leur patience avec mes questions épineuses et pour l'intérêt qu'ils ont manifesté à l'égard de cette recherche.

# Table des matières

<b>I</b>	<b>Partie théorique</b>	<b>3</b>
<b>1</b>	<b>Notions de base</b>	<b>5</b>
1.1	Langues française et tchèque . . . . .	5
1.2	Prosodie et métrique . . . . .	7
1.2.1	Domaines et structures . . . . .	7
1.2.2	Autonomies et fonctions . . . . .	11
1.2.3	Contraintes . . . . .	15
1.3	Poèmes et chansons . . . . .	19
1.3.1	Typologie métrique . . . . .	24
1.3.2	Vers national et chanson . . . . .	27
1.3.3	Grilles rythmiques . . . . .	32
1.4	Rap et reggae . . . . .	37
1.4.1	Musiques urbaines . . . . .	37
1.4.2	Lexique et contenu . . . . .	39
<b>2</b>	<b>Traits formels généraux des vers</b>	<b>41</b>
2.1	Rythme . . . . .	42
2.1.1	Langages poétiques . . . . .	44
2.1.2	Linéation et groupement . . . . .	49
2.2	Accentuation . . . . .	54
2.2.1	Contrainte <i>MatchStress</i> . . . . .	57
2.2.2	Contraintes <i>Align-R</i> et <i>Align-L</i> . . . . .	67
2.3	Intonation . . . . .	74
2.3.1	Neutralisation langagière et stylisation . . . . .	77
2.3.2	Vers métrique, libre et libéré . . . . .	85
2.3.3	Mi-chant et patron mélodique . . . . .	88
2.4	Phonostyles . . . . .	91
<b>3</b>	<b>Traits formels spécifiques des vers</b>	<b>95</b>
3.1	Anglais américain et créole jamaïcain . . . . .	96
3.2	Modèles et exécutions de vers . . . . .	98

3.2.1	Mètres accentuel et allitératif . . . . .	98
3.2.2	Musique avant les paroles . . . . .	115
3.2.3	Mètres musicaux . . . . .	120
3.3	Innovation du phrasé . . . . .	125
3.3.1	Contraintes de difficulté et datation . . . . .	126
3.3.2	Grammaire poétique rap/reggae . . . . .	131
	Conclusion de la première partie . . . . .	135
<b>II</b>	<b>Partie expérimentale</b>	<b>137</b>
<b>4</b>	<b>Méthode et corpus</b>	<b>139</b>
4.1	Méthode et limitations . . . . .	139
4.2	Chansons et abréviations . . . . .	140
4.3	Représentativité : locuteurs et échantillons . . . . .	143
4.4	Comparabilité : taille et structure du corpus . . . . .	146
4.5	Fond instrumental : tempo et groupement . . . . .	147
<b>5</b>	<b>Phrasés français/tchèques</b>	<b>149</b>
5.1	Non congruences accentuelles . . . . .	150
5.2	Orientation des vers . . . . .	160
5.3	Intonation dans le corpus . . . . .	162
<b>6</b>	<b>Phrasés rap/reggae</b>	<b>173</b>
6.1	Syncope, contretemps, silences . . . . .	176
6.2	Réseau des rimes . . . . .	180
6.3	Linéation ambiguë . . . . .	184
6.4	Décompte syllabique, débit, triolets, mélismes . . . . .	187
6.5	Performance avec le temps . . . . .	190
<b>7</b>	<b>Conclusion générale</b>	<b>197</b>
	<b>Références</b>	<b>205</b>
	<b>Résumés</b>	<b>225</b>
	<b>Annexe . . . . .</b>	<b>[lien externe]</b>



# Table des figures

1.1	Arbre prosodique . . . . .	9
1.2	Domaines prosodiques (A. Di Cristo, 2004) . . . . .	10
1.3	Contrainte de la collision syntaxique . . . . .	17
1.4	Composants des poèmes/chansons . . . . .	20
1.5	Composants des poèmes/chansons (F. Dell, 2015) . . . . .	21
1.6	Contraintes interactives dans la chanson (F. Dell, 2015) . . . . .	26
1.7	Partition – Édith Piaf . . . . .	27
1.8	Mètres accentuels, syllabotoniques et syllabiques (J. Levý, 1961) . . . . .	28
1.9	Partition – La Marseillaise . . . . .	31
1.10	Convertibilité et sous-divisions musicales et métriques . . . . .	33
1.11	Étiquetage rythmique et métrique (C. Tait, 2014) . . . . .	34
1.12	<i>Textsetting</i> – Irie Révoltés . . . . .	35
1.13	Notation des e caducs – Irie Révoltés . . . . .	35
1.14	Paroles en notes – MC Solaar . . . . .	36
1.15	Paroles en <i>flow diagram</i> – The Pharcyde . . . . .	36
1.16	Musiques africaines-américaines . . . . .	37
2.1	Syllabisme approximatif – LIM, Manželé . . . . .	50
2.2	Vers <i>vs.</i> mesure musicale . . . . .	51
2.3	Chant en vocalise dans l’opéra (C. Abbate, 1991) . . . . .	51
2.4	Violations de <i>MatchStress</i> – F. Cabrel (T. Duběda, 2013) . . . . .	57
2.5	Respect de <i>MatchStress</i> – Monsieur Lézard, Manželé . . . . .	58
2.6	Alignement dans la chanson espagnole (Morgan et Janda, 1989) . . . . .	59
2.7	Polysyllabes sous accent métrique en FR, CS – exemples . . . . .	61
2.8	Plurisyllabes à deux tactus – K2R Riddim, Manželé . . . . .	62
2.9	Mots grammaticaux sous accent métrique en français – exemples . . . . .	63
2.10	Mots grammaticaux sous accent métrique en tchèque – exemples . . . . .	64
2.11	E caducs sous accent métrique – Fayçal . . . . .	64
2.12	Force métrique moyenne dans le rap anglophone (C. Tait, 2014) . . . . .	65
2.13	Suraccentuation et désaccentuation – Keny Arkana, Rohff . . . . .	66
2.14	Partition de l’hymne national tchèque . . . . .	70
2.15	TF et CN neutralisés dans le rap – Rocca . . . . .	78
2.16	Contours nucléaires dans le rap – Rocca . . . . .	79
2.17	Contours nucléaires à l’appui de la linéation – S. Gainsbourg . . . . .	80

2.18	AM prénucléaires et contours nucléaires – Peneři Strýčka Homeboye . . . . .	80
2.19	Contours continuatifs et conclusifs – Chaozz . . . . .	81
2.20	Contours nucléaires – IAM (1) . . . . .	82
2.21	Le rap français sous <i>WinPitch</i> – IAM (1) . . . . .	83
2.22	Intonation dans le rap US – The Sugar Hill Gang (T. Kellogg, 1999) . . . . .	84
2.23	Contour spécifique (haut) – Prago Union . . . . .	84
2.24	Contour spécifique (montant+descendant) – IAM (2) . . . . .	85
2.25	Vers libéré, libre, métrique . . . . .	86
3.1	Quatrain en 4/4 (D. Attridge, 1995) . . . . .	100
3.2	Mètre allitératif – Ministère A.M.E.R., Tunisiano . . . . .	101
3.3	Alignement syllabe/pulsation métrique (A. Horn, 2010) . . . . .	104
3.4	Syncopes et contretemps – Massilia Sound System, J. Kratochvílová . . . . .	105
3.5	Syncopes et contretemps d’un reggae jamaïcain – Johnny Osbourne . . . . .	106
3.6	Triolets musicaux . . . . .	107
3.7	Accélération – Assassin, Prago Union . . . . .	108
3.8	Rimes et assonances – Big Red . . . . .	113
3.9	Rime prosodique – R.E.D.K. . . . .	116
3.10	Linéation – Diam’s . . . . .	118
3.11	Linéation – Indy & Wich . . . . .	119
3.12	Rime prosodique – Mista Deck . . . . .	120
3.13	Mètres musicaux de hip-hop, reggae et dancehall comparés . . . . .	122
3.14	Instruments de percussion . . . . .	123
3.15	Notation musicale du fond instrumental (K. Adams, 2008b) . . . . .	124
3.16	Mesures hypersyllabiques – R.E.D.K., Keefaz, Fast Food Orchestra . . . . .	127
3.17	Silences courts – IAM . . . . .	129
3.18	Grammaire poétique de rap/reggae . . . . .	132
3.19	Plurisyllabes sans tactus – Keefaz, Fast Food Orchestra . . . . .	133
3.20	Grammaire poétique chez Snoop Dogg (A. Horn, 2010) . . . . .	134
3.21	Grammaire poétique des poèmes folkloriques anglais (Hayes, McEachern, 1997) . . . . .	134
4.1	Origine des interprètes . . . . .	144
4.2	Restrictions dans le corpus . . . . .	146
5.1	IIA coupant un mot en deux – Scottie . . . . .	152
5.2	Polysyllabes non canoniques – Sniper, Bad Boyz Sound . . . . .	156
5.3	Mots grammaticaux – É. Piaf, Danakil . . . . .	157
5.4	E caducs sur tactus – Jo Corbeau . . . . .	159
5.5	<i>Align-L</i> , <i>Align-R</i> – Assassin, Chaozz . . . . .	161
5.6	Incipits typiques – Sto zvířat . . . . .	162
5.7	Intonation et rime – Greg Frite . . . . .	169

6.1	Linéation régulière – He Band, Suppafly . . . . .	175
6.2	Syncope, contretemps, silence – Suprême NTM . . . . .	176
6.3	Syncopes, contretemps et silences irréguliers – Detektiv30 . . . . .	179
6.4	Syncopes et contretemps <i>vs. FillBeat</i> – Suprême NTM . . . . .	179
6.5	Rimes et assonances typiques – Manželé, Rocca, Raphaël . . . . .	182
6.6	Rimes sur tactus, rimes multisyllabiques – Tunisiano, Prago Union . .	183
6.7	Linéation ambiguë – Booba . . . . .	185
6.8	Linéation ambiguë – Zagga . . . . .	186
6.9	Partition d’un reggae jamaïcain – D. Dekker . . . . .	187
6.10	Grammaire poétique du rap/reggae . . . . .	194

## Liste des tableaux

1.1	Domaines prosodiques (T. Duběda, 2013) . . . . .	8
2.1	Typologie des unités accentuelles (T. Duběda, 2013) . . . . .	69
2.2	Variantes de modalité du FR (P. Martin, 2009) . . . . .	76
2.3	Inventaire des contours nucléaires du CS (T. Duběda, 2013) . . . . .	76
3.1	Facteurs rythmiques : FR, CS, US, JamC . . . . .	98
3.2	Types syllabiques : FR, CS . . . . .	114
4.1	Schéma du corpus textuel . . . . .	141
4.2	Abréviations des chansons . . . . .	143
4.3	Comparabilité 1 : Syllabes/Mesures . . . . .	147
4.4	Comparabilité 2 : Structure strophique . . . . .	147
4.5	Corpus textuel : Tempo musical . . . . .	147
5.1	IIA coupant un mot en deux : vue d’ensemble . . . . .	152
5.2	IIA coupant un mot en deux : min., max., médianes, moyennes . . . .	152
5.3	Plusieurs tactus dans un mot . . . . .	153
5.4	Polysyllabes violant <i>MatchStress</i> . . . . .	155
5.5	Mots grammaticaux sur tactus . . . . .	156
5.6	E caducs sur tactus : rap/reggae . . . . .	158
5.7	E caducs sur tactus : nord/sud . . . . .	158
5.8	Orientation des vers ( <i>Align-L/R</i> ) . . . . .	160
5.9	Phrasés chantés et scandés . . . . .	163
5.10	Contours mélodiques en fin de vers . . . . .	164

6.1	Détermination des vers . . . . .	174
6.2	Syncopes et contretemps : vue d'ensemble . . . . .	177
6.3	Syncopes et contretemps : fonction délimitative . . . . .	178
6.4	Syncopes <i>vs.</i> contretemps . . . . .	180
6.5	Types, quantité, position des rimes . . . . .	182
6.6	Décompte et débit : min., max., médianes, moyennes . . . . .	188
6.7	Tempo musical et débit de parole . . . . .	188
6.8	Triolets . . . . .	189
6.9	Mélismes . . . . .	190
6.10	IIA, polysyllabes, mots gram., syncopes/contretemps avec le temps .	191
6.11	Décompte syllabique . . . . .	192
6.12	Débit de parole . . . . .	192

## Index des abréviations et symboles

ACI	auteur-compositeur-interprète	occ.	occurrence
AAE	anglais africain-américain	Ph	phrase
ANG	anglais	reg	reggae
AM, *	accent mélodique	RP	received pronunciation
Aux	auxiliaire	sec.	seconde
C	consonne	SN	syntagme nominal
chap.	chapitre	SV	syntagme verbal
chns.	chanson	TnS	tactus non silencieux
CN	contour nucléaire	TF, %	ton de frontière
CS	tchèque	US	(anglais) américain
f <sub>0</sub>	fréquence fondamentale	V	voyelle/verbe
FR	français	s	position syllabique accentuée
GA	groupe accentuel	w	position syllabique non accentuée
H/H	ton haut/position syllabique lourde	x	position syllabique indifférente
IIA	intervalle inter-accentuel	$\alpha$	unité accentuelle
JamA	anglais jamaïcain	$\iota$	unité intonative
JamC	créole jamaïcain	$\sigma$	syllabe
L/L	ton bas/position syllabique légère	$\upsilon$	énoncé
L1	langue première	$\omega$	mot prosodique
M	médiane/ton moyen	$x'y''$	$x$ minutes $y$ secondes
MG	mot gramatical	0	ton non spécifié
N	nom	Ø	pulsation vide

# Présentation

## Objets d'analyse

La thèse analyse 200 chansons rap et reggae françaises et tchèques. Le reggae est une tradition musicale jamaïcaine formée à la fin des années 1960 à partir de sources caribéennes – ska, mento, calypso, rocksteady – en incorporant des éléments du jazz et du rhythm'n'blues. Le renouvellement constant de son tempo produit différents sous-styles – dancehall, ragga, rub-a-dub, new roots, etc. La musique hip-hop, dont l'avènement eut lieu dans le Bronx new-yorkais dans les années 1970, résulta de plusieurs contributions musicales aussi – jazz, blues, soul, funk. Le hip-hop dénote plus précisément une culture composée de plusieurs disciplines : DJing, graffiti, breakdance, beatbox et rap. Compte tenu de leurs sources ainsi que de leur implantation achevée, il s'agit de deux genres directement apparentés, prolifiques et dynamiques. Pour les objectifs de ce travail, les termes *hip-hop/rap* sont occasionnellement utilisés de façon échangeable, de même que les mots *reggae/dancehall*. Ce rapprochement terminologique reflète la provenance partagée des cultures et leurs évolutions, même si chacune des deux paires entretient pour des raisons différentes un rapport synecdotique et non synonymique. Dans le rap la composante vocale prédomine sur la musique, mais toutes paroles rappées ne font pas partie du hip-hop, qui est un terme de validation garantissant un certain statut ; le rap est aussi défini par opposition à l'art de mixer sur les platines (A. Krims, 2000, p. 10–11). Le dancehall est un genre tardif de reggae à rythme rapide et syncopé. Dans ces musiques, les interprètes sont appelés des MC (*Microphone Controller, Mic Chatter, Master of Ceremony*), ils alignent leurs voix sur des mètres musicaux prédéfinis en utilisant différentes techniques vocales. Le rap accompagne un *beat* qui correspond à la partie instrumentale d'une chanson hip-hop ; son équivalent reggae s'appelle *riddim*. Ces objets d'étude ont été choisis par l'auteur, amatrice passionnée des deux genres.

## Contributions de la thèse

Ce travail a pour objectif de décrire certaines caractéristiques de deux langues, le français et le tchèque, dans le dessein de contribuer à la phonétique contrastive.

---

L'intérêt porte sur les principes métrorhythmiques présents dans deux genres musicaux dans le cadre d'une comparaison entre ces langues typologiquement différentes. La recherche théorique et expérimentale sur les paroles des musiques rap et reggae est restreinte en comparaison avec celle sur la chanson traditionnelle, l'opéra ou la comptine. Le défi est agrandi par l'absence ou la non disponibilité des notations musicales dans les musiques populaires contemporaines dites urbaines, envisagées par beaucoup comme un chapitre d'évolution esthétique. La combinaison des outils théoriques développés par phonologues et métriciens semble prometteuse pour expliquer l'ambiguïté et la tension de l'alignement du texte à la musique, que ce soit pour éclairer certains problèmes structuraux ou les questions du domaine général de la chanson. Dans la mesure où des travaux autres que prosodiques sont cités (cantologiques, esthétiques, sociophonétiques), l'interdisciplinarité de la thèse est due à sa nature exploratoire et à la difficulté de prédire les interactions potentielles entre les facteurs linguistiques et métriques.

### **Structure de la thèse**

En vue d'analyser le rap et le reggae du point de vue des sciences phonétiques, la thèse se compose de deux parties. Dans la partie théorique (I), le chapitre 1 est articulé autour des notions préliminaires qui introduisent les thématiques développées au moyen d'une revue de la littérature en situant la thèse dans le champ des domaines associés. Les deux chapitres suivants constituent le cadre interprétatif dans une approche fonctionnelle et formulent les hypothèses dont le statut est à établir. La composante prosodique des sonorités est considérée d'un point de vue des systèmes phonologiques, de la réalisation phonétique et des grammaires poétiques, qui traitent des contraintes à la production. À travers les unités accentuelles, intonatives et les vers, nous observons les influences internes (chapitre 2) et celles venues des productions anglophones et créolophones (chapitre 3). Décrire la composition et la performance des paroles de musique permet un aperçu de leur perception en ce qui concerne l'attente de l'auditeur. La partie expérimentale (II), qui présente les données issues du corpus textuel en suivant l'ordre thématique de la partie théorique, se compose de quatre chapitres. Le chapitre 4 décrit le corpus textuel. Ensuite, les outils théoriques prédéfinis sont utilisés pour interpréter différents traits des phrasés musicaux (manières de récitation). Le chapitre 5 montre dans quelle mesure les langues française et tchèque partagent des similarités dans leurs productions rap/reggae et quelles sont les divergences motivées par elles. À tous les niveaux de la hiérarchie prosodique, il s'agit de savoir dans quelle mesure les gabarits rythmiques et leurs contraintes conviennent aux deux langues. Le chapitre 6 montre quels critères suffisent pour distinguer les vers en approfondissant la distinction des phrasés, puis évalue l'évolution rythmique des genres en relation au langage ordinaire. Le dernier chapitre 7 conclut la thèse. Les exemples dans le document pdf portent un lien externe vers [youtube](#).

# I

## Partie théorique

---



# Chapitre 1

## Notions de base

**Résumé :** Ce chapitre présente des remarques générales pour préparer la description du corpus textuel analysé, qui sera l'occasion de comparer deux langues et deux genres musicaux. Après une brève comparaison typologique des langues française (FR) et tchèque (CS), les variétés standards sont définies comme la référence. Les thèmes centraux et quelques choix méthodologiques sont introduits sur l'arrière-plan des notions de base théoriques. Le chapitre fait le point sur des conséquences de la rencontre entre les structures prosodique/métrique et syntaxique. Il examine comment la domination des fonctions prosodiques par la fonction poétique résulte en une neutralisation ou une amplification formelles. Étant donnée la coopération entre les contraintes linguistiques et métriques, quelques tendances générales des langages poétiques rappellent le lien non aléatoire existant entre une langue, son système de versification et sa façon d'aligner les vers sur la musique. Enfin, ce chapitre introductif montre quelques caractéristiques partagées par le rap et le reggae.

### 1.1 Langues française et tchèque

Tout d'abord, précisons la filiation des deux langues analysées. Le français est une langue de la famille indo-européenne, du groupe roman, spécifiquement gallo-roman (comme le franco-provençal et l'occitan). Son nombre de locuteurs est estimé à 274 millions dont 77 millions locuteurs natifs. Le tchèque, qui est la langue officielle de la République tchèque, appartient au groupe balto-slave de la famille des langues

indo-européennes, et plus précisément à la sous-division du groupe slave occidental (avec le slovaque et le polonais). Il compte 10,4 millions de locuteurs environ.<sup>1</sup>

Pour une brève comparaison typologique, le français est une langue à morphologie analytique (isolante), le tchèque, à morphologie flexionnelle (de type synthétique). Les deux langues appartiennent aux langues SVO selon la typologie syntaxique. En ce qui concerne les inventaires phonémiques, d'après T. Duběda (2005, p. 106–107) le français possède 33 phonèmes : 19 consonnes [p b t d k g m n ɲ f v s z ʃ ʒ β ʁ j l], 11 voyelles orales [i y u e ø ə o ε œ ə a] (les deux premières V ayant pour variantes combinatoires les semi-consonnes [w ɥ]) et 3 V nasales [õ ẽ ã]. Le tchèque contient 35 phonèmes : 25 C [p b t d c ʃ k g ts tʃ m n ɲ r f v s z ʃ ʒ x fi r j l], 5 V courtes [a ε ɪ ə ʊ], 5 V longues [a: ε: i: ə: u:] et 3 diphtongues [ɔ̂ ɛ̂ ɔ̂]. À la différence du français, le tchèque a plus de C, il n'a aucune V nasale et la durée de ses phonèmes vocaliques joue un rôle phonologique (Palková, 1994; Dohalská et Schulzová, 2003).

La « référence » du français dans ce travail est celle du registre standard de la variété non méridionale. Pour A. Di Cristo (1998, p. 195), le modèle représentatif est le français général (*General French*), considéré comme une norme de niveau équivalent à la *Received Pronunciation* et au *General American* dans la langue anglaise (britannique et américaine) ; il se caractérise par l'absence des marques dialectales et est utilisé par les gens cultivés, les présentateurs de radio et de télévision. D'autres entités envisageables sont le français de référence (Morin, 2000), le français neutralisé (Warnant, 1973), le français parisien, etc. Ces variétés s'opposent aux variétés régionales, aux français parlés sur le territoire de la France hexagonale, où l'on compte plus d'une dizaine de variétés régionales : les français d'Alsace, de Corse, marseillais, etc. (Carton, 1983), ainsi qu'outre-mer et dans les pays francophones européens.

De façon similaire, la référence du tchèque est le parler sans marques régionales pratiqué par les professionnels des médias (*spisovná čeština*), issu de la variété de la Bohême centrale. Il se distingue, d'une part, du tchèque de la Bohême du Nord-Est, de la Bohême du Sud-Ouest mais aussi du tchèque commun (*obecná čeština*), qui est la première langue de la plupart des Tchèques de Bohême, maîtrisée avant le tchèque standard enseigné à l'école. Les tchèques standard et commun sont fonctionnellement aussi distincts que leur relation actuelle est parfois décrite en termes de diglossie (Čermák, 1996; Sgall et Hronek, 2014). D'autre part, le tchèque standard est distinct des variétés parlées en Moravie centrale (région Haná), en Moravie de l'Est (frontière moravo-slovaque, Valašsko), en Silésie (Lašsko) et dans le groupe des parlers mixtes tchéco-polonais (Bělič, 1972).

Les concepts de standardisation et de référence impliquent donc diverses appellations qui expriment le caractère sociolectalement et stylistiquement neutre, le statut de variété-cible pour les apprenants, ou une variété médiatisée de la capitale. La description des phrasés poétiques et chansonniers se fera par rapport à ces deux références, malgré les différences prosodiques entre la référence et les autres variétés (Warnant, 1973; Martin, 2002; Holub, 2011).

1. Sources : [francophonie.org](http://francophonie.org), [ethnologue.com](http://ethnologue.com).

## 1.2 Prosodie et métrique

La prosodie étudie entre autres les phénomènes de l'accentuation, de l'intonation et du rythme langagier. Cette organisation dite suprasegmentale existe à la fois dans la parole ordinaire, dans la parole artistique et même dans le monologue intérieur. Les *textes* sont des mots, syntagmes, propositions ou phrases sans structure prosodique ; pour devenir des énoncés, ils reçoivent des accents, des événements intonatifs et une organisation temporelle. La deuxième signification du terme (dans la théorie littéraire) correspond à la versification, soit aux techniques formelles d'expression poétique.

La poésie comprend un ordre d'organisation supplémentaire qui dépend de la prosodie, la métrique, qui étudie les traditions poétiques existantes et leurs fondements linguistiques. Les règles et les contraintes prosodiques permettent de prédire les accents d'un énoncé, ses mouvements mélodiques et le rythme résultant, tandis que leurs contreparties métriques traitent des vers et de leur groupement strophique. Ces règles métriques font privilégier certaines structures prosodiques aux autres tout aussi possibles selon les traits prosodiques qui sont élevés au rang normatif. Un poème est métrique dans la mesure où son rythme est gouverné en fonction de la pertinence linguistique des syllabes, des accents, etc. La métrique analyse donc les principes de la bonne formation des vers, où les traits non-marqués des formes versifiées sont considérés comme une conséquence des caractéristiques langagières.

Le fait que certaines catégories métriques n'aient pas d'analogue linguistique immédiat (par exemple la rime) reflète le caractère limitrophe de la métrique entre la linguistique et la théorie du vers (Ibrahim *et al.*, 2014, p. 110). Le mot *métrique* est tant lié à la versification qu'à la musicologie (dans un sens plus large), comme la discipline se centre de plus en plus sur l'alignement de textes à la musique. Dans la mesure où l'ensemble des conventions régulant la relation entre les textes et les mètres forment les grammaires poétiques/métriques (conditions de bonne formation), celles-ci sont propres aux langages poétiques, dont un nombre existe à l'intérieur même de chaque langue (Mukařovský, 1948, p. 88). Les vers en sont dérivés, tout comme la production des énoncés de la parole ordinaire est gérée par les sous-systèmes sémantique, syntaxique, morphologique et phonologique.

### 1.2.1 Domaines et structures

Les phénomènes suprasegmentaux s'analysent en général au sein de domaines formés par des constituants prosodiques. Les domaines phonologiquement pertinents

sont emboîtés les uns dans les autres dans une structure organisatrice, un fait pour la première fois proposé par P. Martin (1975) en tant qu'élément fondateur d'une « *grammaire de l'intonation de la phrase* ». Les domaines de la forme prosodique, ou niveaux prosodiques établissent une structure, c'est-à-dire qu'ils sont hiérarchisés selon les relations que les composantes et leurs différentes unités entretiennent. Selon P. Martin (2009, p. 19), « *[u]ne hiérarchie est un arrangement d'objets dans lequel les objets peuvent être caractérisés comme étant au dessus, au même niveau ou en dessous les uns des autres. Une hiérarchie constitue donc un ensemble ordonné. Le regroupement des objets « au même niveau » définit des classes, et la hiérarchie peut être représentée par une arborescence.* » Un exemple d'arbre prosodique – à angles droits pour se différencier de l'arbre syntaxique – est montré dans la figure 1.1.

L'une des possibilités de représenter les domaines est celle du tableau 1.1 : parmi les domaines pertinents au dessus de la syllabe ( $\sigma$ ) dans au moins une des deux langues (FR, CS), la plus petite unité prosodique de la parole continue est l'unité accentuelle ( $\alpha$ ), définie comme ayant exactement une syllabe à accentuation primaire, elle est équivalente du mot phonologique ( $\omega$ ) et du groupe accentuel. Un ou plusieurs mots prosodiques avec des accents mélodiques forment une unité intonative ( $\iota$ ), une ou plusieurs  $\iota$  avec des contours forment un énoncé ( $\nu$ ). Ainsi selon T. Duběda (2013, p. 25) les structures prosodiques du français et du tchèque se composent des mêmes niveaux – syllabique, accentuel, intonational et énonciatif.<sup>2</sup>

Ces domaines peuvent différer en nombre et type des niveaux hiérarchiques pro-

TABLE 1.1 – Domaines prosodiques communs au FR et CS selon T. Duběda (2013, p. 25) ; le tableau est repris partiellement. Les constituants qui entrent dans un rapport de hiérarchie prosodique sont notés avec les lettres grecques.

Symbole	Domaine prosodique	Patron rythmique
$\sigma$	syllabe	noyau <i>vs.</i> périphérie syllabique
$\Sigma$	pied	$\sigma$ accentuée <i>vs.</i> $\sigma$ non accentuée
$\omega$	mot prosodique	accent primaire <i>vs.</i> accents secondaires
$\alpha$	unité accentuelle	
$\iota$	unité intonative	contour nucléaire <i>vs.</i> non nucléaire
$\nu$	énoncé	contour final <i>vs.</i> contour non final

posés dans chaque langue, mais aussi en fonction des théories prosodiques inspirées de ladite démarche. A. Di Cristo (2004, p. 161) en propose une synthèse inspirée de Shattuck-Hufnagel et Turk (1996) : les phonologues s'entendent aujourd'hui sur l'existence en français d'*IP* (*Intonation Phrase*) – unités intonatives ( $\iota$ ) et d'*ip* (*intermediate phrase*). Nous supposons ici la description sans *ip* comme adéquate pour la description des phrasés musicaux en raison de peu de niveaux présents dans la structure.

2. La seule différence concernant ces domaines est l'unité de pied ( $\Sigma$ ) entre la syllabe et l'unité accentuelle, utilisée dans la description des vers syllabotoniques tchèques, cependant il ne convient nullement à la prosodie du français.

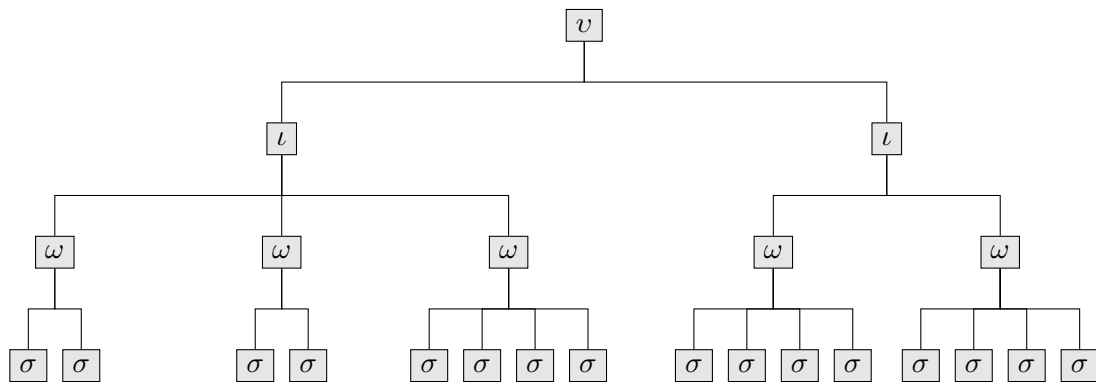


FIGURE 1.1 – Arbre prosodique à branches orthogonales. Un énoncé ( $v$ ) est constitué d'unités intonatives ( $l$ ), formées de mots phonologiques ( $\omega$ ), formés à leur tour de syllabes ( $\sigma$ ). Citons en exemple le début de l'hymne national français (pour préparer la comparaison de sa mise en musique avec *Aux armes et caetera* de S. Gainsbourg) : le schéma peut correspondre à une possibilité d'énoncer le texte « *Allons, enfants de la patrie, le jour de gloire est arrivé.* » D'autres segmentations de ce texte sont possibles, comme le regroupement des  $\omega$  dans la limite de 7 syllabes, ou bien le rassemblement de tous les  $\omega$  en une seule  $l$ .

Parmi les domaines métriques, l'unité élémentaire du rythme est le vers (Mukařovský, 1934) ou bien un sous-vers d'après M. Červenka (1999, p. 2).<sup>3</sup> Comme les descriptions de vers se font à l'aide de contreparties métriques des catégories phonologiques, les événements métriques sont de préférence abordés avec les mêmes dispositifs formels qu'en prosodie. Pour déterminer les vers, il faut donc tenir compte de la façon dont les composantes linguistiques sont choisies pour devenir ces unités métriques. En français et en tchèque parlés, deux sortes de segmentation rythmique co-existent au dessus de la syllabe : la première est donnée par l'alternance de syllabes accentuées et non-accentuées (segmentation en  $\alpha$ ), la seconde est donnée par le *phrasing* prosodique en unités intonatives ( $l$ ). Les mêmes segmentations persistent dans les vers et leur groupement : le premier type de segmentation domine dans le vers régulier tchèque, le deuxième est présent dans le vers métrique français, et domine dans le vers non métrique (libre) des deux langues. Le mètre musical consiste en une séquence de pulsations fortes et faibles (temps), une alternance qui peut être divisée en *mesures*, des groupes d'un certain nombre de pulsations.

Comme la parole ordinaire, la poésie et la musique se déroulent dans le temps (linéarité) et sont organisés en des structures (plurilinearité). Au niveau concret de la parole, la classe des constituants (syllabes, pieds, accents...) s'ordonne pour former des vers. La classe des vers, à son tour, peut être organisée en unités d'ordre supérieur au niveau strophique/des couplets (distique, tercet, quatrain...). Au niveau abstrait du mètre – qui est une série de points situés dans le temps – les positions fortes, accentuées et lourdes sont situées comme étant au-dessus des faibles, non accentuées et légères. La structure de groupement dans la musique est hiérarchique

3. Selon cet auteur, « [l]e "pied" est un abrégé approprié pour parler du mètre et du vers [tchèque] (et nous allons l'utiliser ainsi), cependant il couvre plutôt la nature du rythme de vers, du moins en tchèque. » (*idem*)

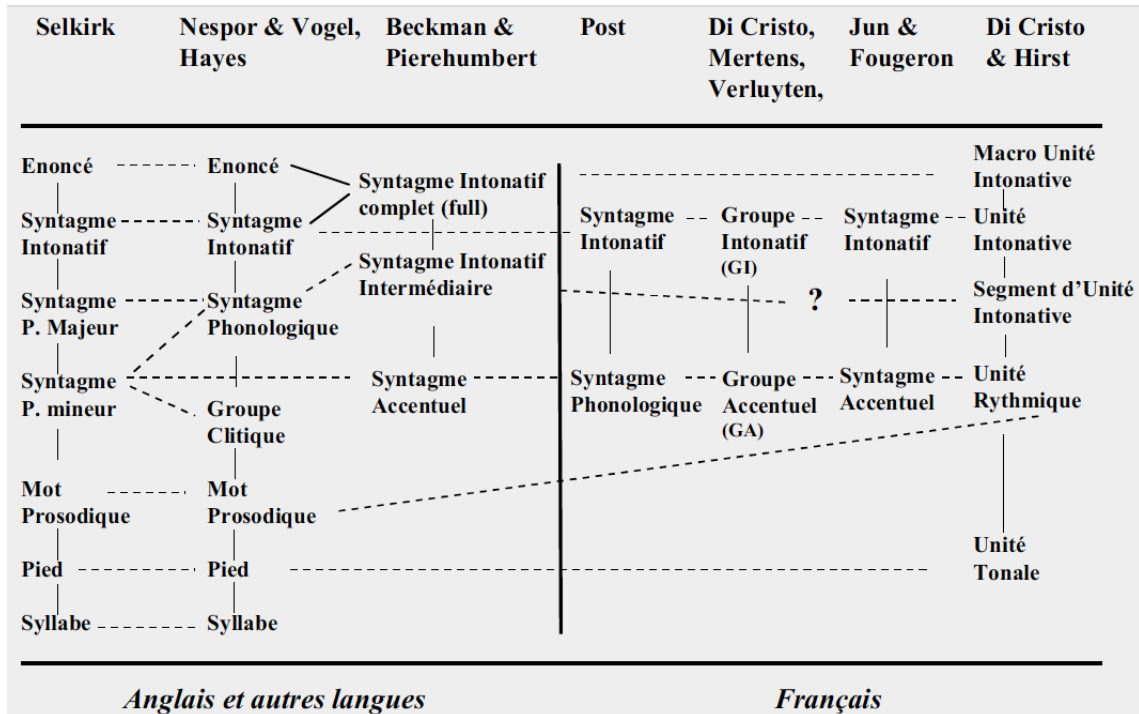


FIGURE 1.2 – Domaines prosodiques selon A. Di Cristo (2004, p. 161) : « correspondances « possibles » entre les constituants/domaines prosodiques référencés dans diverses approches de la prosodie de l'anglais et du français » (Selkirk, 1980; Hayes, 1989; Nespor et Vogel, 2007; Beckman et Pierrehumbert, 1986; Post, 2000; Mertens, 1987; Jun et Fougeron, 2000; Di Cristo et Hirst, 1996), à la suite de P. Martin (1975).

aussi, et elle atteste des similarités profondes avec la hiérarchie prosodique. Chaque pièce musicale doit entièrement se décomposer en groupes (notes, motifs et phrases musicales) à chaque niveau, les frontières entre les groupes des niveaux supérieurs doivent coïncider avec celles des niveaux inférieurs. D'après A. D. Patel (2010, p. 107–108), les auditeurs déduisent le groupement des événements musicaux de l'allongement local et une baisse des tons, soit des signaux importants aussi pour marquer la fin d'unités intonatives.

On peut représenter graphiquement les domaines de ces structures. Le mètre poétique est noté par des symboles indiquant les types de proéminence, regroupés par des rangées correspondant aux vers, éventuellement divisés en pieds ou en sous-vers (en hémistiches par la césure, en mesures par la coupe). Le mètre musical, qui relève d'un autre système sémiotique, est habituellement indiqué dans la partition par la signature rythmique et les barres de mesure.

Le niveau rythmique de base dans la musique, le *temps*, correspond au *tactus* qui dénote le niveau rythmique le plus saillant (Temperley, 2004, p. 26). Par exemple, dans une œuvre musicale écrite dans  $\frac{4}{4}$ , une mesure compte 4 temps ou tactus. Nous parlerons donc du premier, deuxième, troisième et quatrième tactus, dont le premier correspond au *temps fort* musical. Le terme *tactus* est gardé en référence aux travaux prosodiques existants sur le rap, mais aussi, il est censé refléter ici le

fait que la *mesure* à 4 tactus/temps dans les musiques est très longue en comparaison avec d'autres musiques vocales, longue autant en durée qu'en nombre de notes qu'elle reçoit. En dessous de cette pulsation de base, les sous-divisions des temps musicaux dans une mesure binaire se font sur le *contre-temps* (*demi-temps*)<sup>4</sup> et sur les temps encore plus faibles ; au niveau supérieur, le groupement se fait par les tactus les plus proéminents au niveau de la mesure. Le nombre de niveaux hiérarchiques est variable dans les deux sens. À l'opposé, le mètre poétique ne hiérarchise pas les pulsations de la même façon, ses distinctions ne sont en général que binaires.

En tout cas, la hiérarchie métrique est conditionnée par des mètres poétiques et musicaux. Ils ont un point commun, celui d'être des représentations mentales et infinies d'une certaine régularité rythmique, et ils sont perçus comme tels sans toujours avoir des corrélats acoustiques. Autrement dit, un événement sonore superposé à eux est proéminent même si ses paramètres physiques sont faibles, parce que la perception du mètre n'est pas annulée par une présence éventuelle de silences ou d'irrégularités (syncopes, accents déplacés).

### 1.2.2 Autonomies et fonctions

La structure prosodique et l'organisation syntaxique d'un énoncé sont congruentes si ces hiérarchies s'emboîtent l'une dans l'autre, et sans que les unités correspondantes se regroupent différemment. T. Duběda (2013) donne les corrélats syntaxiques associables aux domaines prosodiques du tableau 1.1 : aux  $\omega, \alpha$  peut correspondre le mot (avec ou sans clitiques) ; à  $\iota$ , le syntagme majeur et la proposition ; à  $\nu$  enfin, la phrase, etc. (il n'existe pas de corrélat syntaxique pour la *more*, la syllabe et le pied). Plus que la syntaxe, d'autres facteurs linguistiques jouent un rôle important sur la structure prosodique : les relations sémantiques entre les mots, la structure informationnelle (division thème/rhème) et les facteurs purement rythmiques (éviter des unités trop courtes et trop longues). P. Martin (1975, 2009) souligne la souveraineté, ou nature autonome qui est propre à la structure prosodique, dont les fonctions sont irremplaçables et ses domaines sont indépendants. Par exemple, l'importance relative des frontières syntaxiques ne prédit pas bien les proéminences des frontières d'unités prosodiques (cf. aussi Gee et Grosjean, 1983). En plus, la structuration phonétique peut opérer avant même la syntaxe : « *[This] view would imply that syntax would depend, at least partially, on intonation, and not conversely that intonation does depend on syntax.* » (Martin, 2015, p. 12).

L'organisation métrique peut être congruente avec la syntaxe, comme la prosodie linguistique, dont elle dépend en grande partie. Selon F. Dell (2015, p. 10), « *[a]*

4. À différencier du *contretemps* sans trait d'union, regroupé avec la syncope dans le chap. 3.

*general requirement on metrical verse, which is not limited to strophic poems, is that the [l]ineation of the text, i.e. its partition into lines, must be congruent to a certain extent with its grammatical structure* » ; cette congruence qui est graduelle devrait concerner plus encore la structure prosodique. L'on se demandera en quelles positions métriques la fonction rythmique de la prosodie est renforcée par la syntaxe. Par exemple, selon P. Plecháč (2012), la présence d'une frontière syntaxique en fin de vers dans tous les types de vers tchèques est plus habituelle que son absence, et les vers pairs d'une strophe sont finis par une frontière syntaxique plus souvent que les impairs. Cependant, d'après cet auteur, il n'est pas facile de déterminer si de telles observations sur la fréquence résultent de la préférence individuelle, ou d'un contexte rythmique concret.

Au même titre que la structure prosodique d'un énoncé, la structure de groupement, ou linéation d'un poème métrique ou d'une chanson peut être indépendante de la syntaxe. Concernant les corrélats syntaxiques des lignes de vers, M. Y. Chen (1984, p. 168) analyse les frontières des phrases musicales et celles des syntagmes dans les comptines d'enfants en anglais. Il constate l'échec de la correspondance structurelle entre la musique et la langue à ce niveau d'analyse et signale l'importance du découpage uniquement phonétique. Dans les exemples (1) **FRRAPB-7**, (2) **CSRAPD-7** et (3) **FRRAPD-5** du corpus textuel analysé<sup>5</sup>, des syntagmes verbaux du vers *a* débordent sur le vers suivant *b*, en se distribuant sur un hémistiche ou le vers entier. Ces frontières des vers peuvent ne pas coïncider avec un parenthésage syntaxique, et pourtant ceux-ci peuvent être perçus comme réguliers du fait des rimes et des pauses, du décompte syllabique ou de l'intonation.

- (1) a. [Ph *En deux temps trois mouvements*  
 b. [SV *On coupe, on compresse, on découpe, on emballe, on vend à tour de bras*]]
- (2) a. [Ph *Sleduju*  
 b. [SV [SN *místa,*] *kde ráno bude můj jméno*] [SV *to slibuju*]]<sup>6</sup>
- (3) a. [Ph *J'aime quand c'est rapide* [SV *je fais ma thérapie de groupe*  
 b. *De Paris aux Antilles*]] [Ph *Une tour ça reste une tour*]

Comme les unités métriques se forment à partir des unités prosodiques, le rythme poétique régulier est bâti à l'aide du mètre sur le rythme langagier. De fait, en essayant de relier un modèle de vers ou sa partie à ses diverses instanciations, l'on constate qu'un vers ou un hémistiche peuvent être exemplifiés par une unité intonative ou un énoncé complet (vers  $\rightarrow \iota/v$ ), mais aussi par leurs parties. De même, le domaine des pieds métriques (dans les langues où il peut être pertinent comme

5. Tous les exemples marqués par ces abréviations (cf. tableau 4.2) renvoient à l'annexe.

6. « *[Je regarde [les lieux] où demain sera mon nom] [c'est promis]* »



le tchèque) peut être associé à une unité accentuelle ou simplement à une suite de syllabes ( $\Sigma \rightarrow \alpha/\sigma\sigma\sigma$ ). Il fait aussi appel à des catégories métriques sans équivalent prosodique – la délimitation, la division et le groupement de vers se fait avec la rime, la pause et les éléments graphiques.

M. Dominicy (1992b, p. 2) commente ces liens entre les unités métriques, prosodiques et syntaxiques : « *les textes poétiques accumulent les discordances entre les catégories métriques et leurs prétendus équivalents prosodiques. En d'autres termes, il est banal qu'à un pied ne corresponde pas un mot, ou qu'à un vers ne corresponde pas une phrase, alors que les divergences entre, par exemple, l'une des deux valeurs de l'accent métrique et l'une des valeurs de l'accent de mot obéissent à des contraintes beaucoup plus sévères.* »

En raison de cette autonomie mais aussi l'interdépendance entre les structures organisatrices, il est impossible de convertir leurs unités de façon unique. Le fait qu'il ne faut pas toujours chercher à aligner chaque type de vers sur un énoncé ou un autre segment prosodique découle aussi du *parallélisme*, soit de la récurrence de plusieurs unités linguistiques équivalentes, ainsi que de leurs suites, un trait propre à la langue poétique. Selon Dominicy et Nasta (1993, p. 76), « *les parallélismes métriques peuvent relier (et relie souvent) des segments dont la commutation conduirait à une malformation linguistique.* » De façon similaire, « *[à] la notion de mesure du vers littéraire fondée sur une propriété linguistique, peuvent correspondre des éléments de mesure de la parole scandée ou chantée fondés sur la durée non linguistique.* » (de Cornulier, 2012).

Cette distinction entre les parallélismes linguistiques (phonologiques et syntaxiques) et métriques est nécessaire dans une description de formes versifiées, parce que les fonctions des structures sont différentes. Les premières agissent dans des objectifs liés avant tout à l'efficacité de la communication, la seconde, à un *design* rythmique. M. Grepl (1966, p. 47) tient le vers pour une « *débanalisation du discours* » : le vers peut reposer sur le fondement d'éléments naturellement présents dans la construction de la parole ordinaire, ou au contraire sur le contraste avec eux. Dans les deux cas, le vers représente toujours une actualisation de ces éléments : soit il les souligne et les régularise, soit il les enfreint.

Les paragraphes suivants traitent des fonctions des composantes prosodiques. La phonologie met l'accent sur le rôle des événements dans la parole et sur les rapports entre eux, aussi non la forme, mais les fonctions de la substance prosodique font-elles la raison de sa souveraineté. T. Duběda (2005, p. 128) dégage trois fonctions fondamentales de la prosodie : distinctive (paradigmatique), phonsyntaxique (syntagmatique) et paralinguistique. Ces fonctions englobent plusieurs fonctions partielles, et selon les langues elles sont différemment distribuées parmi l'accentuation, l'intonation et l'organisation temporelle. I. Fónagy (2003) consacre un article pour synthétiser le grand nombre d'adjectifs dont les fonctions de la prosodie ont été qualifiées. Quant à la poésie et la musique vocale, il faut mentionner la fonction *poétique* (*esthétique*), qui est subordonnée aux besoins de la communication dans le langage

ordinaire.

La *fonction paradigmaticque*, dite aussi distinctive ou modale, permet aux intonations tchèque et française de différencier la modalité des phrases, surtout si les marques syntaxiques en sont absentes. Les contours mélodiques expriment l'attitude du locuteur, la relation/réaction souhaitée de l'interlocuteur vis-à-vis de l'énoncé (réponse, action, attente...), sous-entendent une interprétation (ironie), et cela dans un inventaire grammaticalisé, phonologique.

Concernant l'accentuation, P. Léon (2011) relève sa faible valeur distinctive (ou grammaticale) en français où la place de l'accent primaire a un rôle peu important pour la sémantique. Cette fonction est moins présente que dans des langues à accent libre comme l'anglais, mais elle n'est pas absente : selon T. Duběda (2013, p. 21), « *l'accent dans les langues à accent fixe comme le français ou le tchèque est au moins partiellement déterminé par le niveau lexical, du fait de la propension variable des différentes classes de mots pour l'accentuation* ».

En ce qui concerne la *fonction syntagmaticque*, l'intonation dans les deux langues remplit la fonction syntaxique, qui permet d'établir des rapports de subordination « à droite » (Martin, 2009, 2015) par le contraste des contours mélodiques, en encourageant la désambiguïsation entre les syntagmes et les phrases juxtaposés. L'accentuation primaire fixe remplit la fonction délimitative (démarcative) en divisant la chaîne parlée en séquences (Delattre, 1939, Fónagy, 1983, p. 107). L'accentuation facilite ainsi le décodage des syntagmes et lève l'ambiguïté (Léon, 2011). Les syllabes qui marquent les frontières des mots ou des groupes rythmiques signalent, selon P. Martin (2009, p. 114), un procédé de nature cognitive : « *Cette mise en mémoire s'accompagne d'un regroupement/d'une concaténation des éléments déjà présents à la même « adresse » prosodique* ». D'après A. Di Cristo (1998, p. 196) aussi, l'accent primaire regroupe les mots syntaxiquement ou sémantiquement proches dans un seul groupe rythmique.

L'intonation renforce cette fonction démarcative en français où les mouvements mélodiques (y compris le contour nucléaire de l' $\iota$ ) se situent sur les syllabes accentuées. Ainsi P. Léon (2011) tient-il cette fonction structuratrice et hiérarchisante de l'intonation française pour redondante en relation à l'accentuation. En tchèque au contraire, la position des accents mélodiques et des tons de frontière à l'intérieur d'une  $\iota$  n'est pas forcément la même et les accents mélodiques se distribuent sur plusieurs syllabes consécutives. De même, l'accent initial participe au fait que la fonction démarcative de l'intonation se limite aux tons de frontière.

Quant à la fonction discursive (de focalisation) de la structure informationnelle, elle relève de cette grande fonction aussi, remplie surtout par l'intonation. La disposition canonique de la mise en relief, pour assurer la cohésion d'un énoncé, est celle où le rhème (propos) est en position saillante et le thème est sans saillance (Blanche-Benveniste, 1997). La frontière existante entre les unités accentuelles ( $\alpha$ ) d'une seule unité intonative ( $\iota$ ) sépare souvent le thème et le rhème. L'on parle aussi de la fonction dite emphatique (culminative), qui permet au locuteur de souligner

une syllabe, un mot ou un syntagme en tout endroit de l'énoncé, y compris les monosyllabes clitiques.

La *fonction paralinguistique* traduit diverses attitudes et émotions, de sorte à correspondre aux fonctions expressive, attitudinale, identificatrice et émotionnelle (Léon, 1971; Fónagy, 1981, 1983). A. Di Cristo (1998) distingue les contours mélodiques selon les niveaux de modalité primaire (non expressive) et secondaire (expressive). T. Duběda (2013, p. 100) aussi regroupe les contours non marqués d'un côté et les marqués de l'autre : les expressifs (variantes émotionnelles et régionales, contours stylisés) et les emphatiques.

Le langage poétique possède toute fonction attribuée à la prosodie (J. Mučkařovský, 1948, p. 96), mais c'est la fonction poétique qui prédomine (Jakobson, 1963). La raison en revient audit parallélisme propre aux vers, qu'il faut délimiter de sorte à ce qu'ils soient perçus comme étant égaux les uns aux autres : R. Jakobson (1960, p. 220) écrivait que « *la fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison* ». Pour devenir des vers ou des paroles de musique, les textes reçoivent une forme prosodique plus ou moins modifiée de celle des énoncés du langage ordinaire. La rythmisation obéit à des règles précises, l'intonation cède sa substance à la mélodie de la musique, les accents se voient réorganisés, la composante segmentale fait ressortir des euphonies. Suite à cela, les énoncés peuvent faire preuve d'un affaiblissement des distinctions de modalité (f. paradigmatique), celles de la continuité, la finalité et de la structure discursive (f. syntagmatique), tandis que l'expressivité est mise en valeur (f. paralinguistique).

La nature formellement contraignante des textes à vocation poétique n'implique donc pas la disparition des fonctions prosodiques principales mais plutôt leur réarrangement, qui reste acceptable pour autant que les facteurs poétiques respectent certains usages langagiers. Lorsque la poésie ou le chant procèdent à des actualisations importantes de la structure prosodique en maniant beaucoup de formes marquées, ce changement est perçu par un lecteur de poésie ou un auditeur de chansons expérimenté.

### 1.2.3 Contraintes

Les contraintes, c'est-à-dire les obligations et les pressions exercées sur les formes et les organisations, existent à la fois dans les structures prosodiques et métriques (poétique et musicale). Dans sa description phonologique du français, P. Martin (2009) formule six grandes contraintes qui conditionnent les formes de la structure prosodique qui est régie par ses propres principes.

1. *Connexité* : toute unité entre dans une relation de dépendance avec d'autres

unités prosodiques, aucun mot prosodique ne reste isolé, sauf les incises.

2. *Planarité* : dans une structure prosodique, « *[i]l ne peut y avoir de croisement entre les branches de l'arbre qui en représente la hiérarchie* » (p. 99).
3. *Collision syntaxique* : en lecture, cette contrainte locale empêche des cas de non congruence entre la prosodie et la syntaxe où « *la structure prosodique regroupe deux mots prosodiques associés à deux groupes accentuels dominés immédiatement par deux nœuds distincts dans la structure syntaxique.* » (p. 100). En parole spontanée, des collisions syntaxiques sont observées, comme dans la figure 1.3.
4. *Collision d'accent* : pour éviter la succession de deux syllabes accentuées adjacentes, le principe de l'alternance rythmique (Dell, 1984) entraîne soit le recul du premier accent (si possible), soit l'insertion d'une pause (ou un coup de glotte ou un autre marqueur prosodique de frontière de domaine), selon que les deux  $\alpha$  soient dominées par le même nœud syntaxique ou pas.
5. *Eurythmie* : c'est parfois au détriment de la congruence avec la syntaxe que « *la structure prosodique eurythmique tend à équilibrer le nombre de syllabes à chaque niveau de division des groupes prosodiques* ». Si toutefois une structure congruente avec la syntaxe est choisie par le locuteur, elle donnera lieu à un rééquilibrage rythmique, soit des changements dans le débit (p. 102).

Certaines de ces contraintes prosodiques imposent des liens entre les domaines mêmes, car motivées par la nature de la structure, la linéarité de la parole et des besoins cognitifs et articulatoires : telles les contraintes de connexité, de planarité, de la collision d'accent et d'eurythmie. Une autre contrainte définit les liens avec une autre structure linguistique partageant la substance prosodique : la contrainte de la collision syntaxique. Les deux groupes peuvent interagir et se réorganiser, par exemple, éviter une collision syntaxique dans une situation d'énonciation donnée peut affaiblir l'eurythmie de l'énoncé. Comme plusieurs structures prosodiques sont associables à chaque texte, le choix des contraintes respectées entraîne différents degrés d'acceptabilité.<sup>7</sup>

La plupart des contraintes ci-dessus sont de rigueur aussi dans la phonologie du tchèque, à quelques différences près en ce qui concerne les paramètres acoustiques – la façon dont les formes prosodiques reflètent les branchements des arbres prosodiques. Dans une chaîne parlée de la phrase d'exemple dans la figure 1.1 (p. 9), deux contours conclusifs sur *(pa)trie* et *(arri)vé* contrasteront respectivement, par le sens des pentes, avec les syllabes accentuées précédentes pour indiquer la finalité des  $\iota$ , tandis que l'intonation tchèque se base sur une opposition différente, plus large

7. Parmi les possibilités formelles de la structure prosodique, P. Martin (2009, p. 101) inclut aussi la *rékursivité* : une unité prosodique peut regrouper des unités prosodiques du même rang plus petits. Les  $\omega$  et  $\iota$  à l'intérieur d'un  $v$  se regroupent en créant des relations de dominance au même niveau ou entre eux, dont la profondeur illimitée ne dépasse pas en pratique deux ou trois niveaux. L'idée des niveaux récursifs implique que la structure prosodique ne satisferait pas au principe de l'étagement strict ou la *Strict Layer Hypothesis* (Nespor et Vogel, 2007; Selkirk, 1980).

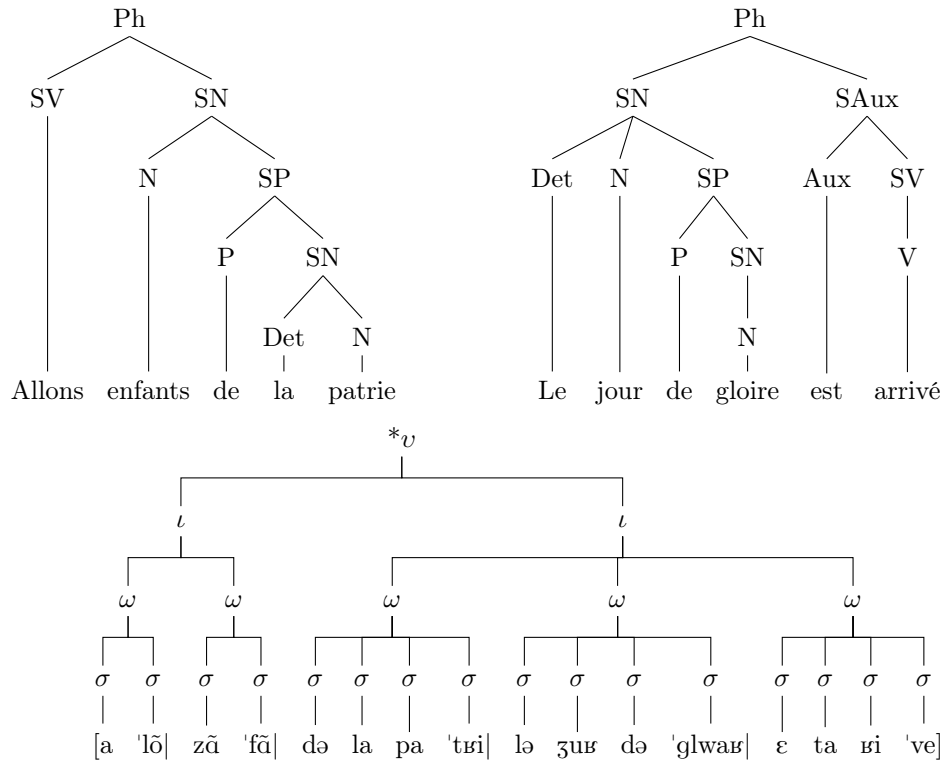


FIGURE 1.3 – Contrainte de la collision syntaxique. Les deux arbres syntaxiques représentent le texte de la figure 1.1 *supra* (p. 9), et peuvent être associés à cette structure prosodique-là ; elle est connexe (toutes les unités y sont attachées) et planaire (les branchements ne se croisent pas). En vertu de la contrainte 3, ces deux phrases ne pourraient pas s’associer à la structure prosodique hypothétique représentée en dessous ( $*v$ ) parce que le troisième  $\omega$  doit être regroupé dans la première  $\iota$ , à moins d’entraîner un changement sémantique *[[le jour de gloire] de la patrie]*.

de contours. Deux différences de formes portent sur les principes d’eurythmie : à la différence du français où au moins une syllabe sur sept est accentuée, le tchèque aussi connaît cette contrainte mais il tolère des suites plus longues de syllabes non-accentuées, par exemple, dans cet adjectif à huit  $\sigma$  *nejkulatoulinkatější* (diminutif de « le plus arrondi »), le seul accent obligatoire est l’initial [ˈnɛj.kʊ.la.cõ.ɫɯ̯.ka.ɕj.ʃiː]. Ensuite, selon T. Duběda (2013, p. 59), « *[l]es collisions accentuelles se résolvent, au niveau post-lexical, soit par un effacement d’accent (procédé fréquent dans les deux langues), soit par un déplacement d’accent (procédé fréquent en français et marginal en tchèque)* ». La surface des structures prosodiques en français et en tchèque est davantage décrite dans le chapitre 2.

La métrique définit les conditions de métricité surtout d’après les contraintes et les règles prosodiques pour aboutir à un effet perceptif de précision et d’équilibre et pour rendre l’effort cognitif moins important. Parmi les traits les plus répandus des versifications se trouve notamment la tendance généralisée d’associer les syllabes

proéminentes aux positions métriquement fortes, dans la musique aussi, une relation est souvent établie entre les accents des paroles et les accents musicaux. Un autre trait universel dans la typologie des vers est l'alternance des positions syllabiques et des temps entre les éléments forts et faibles à chaque niveau de la hiérarchie. Cette succession est à l'image de la contrainte de la collision d'accent – les positions/temps faibles permettent aux forts de ressortir, cependant leur nombre est limité. Les contraintes poétiques et musicales concrètes font l'objet de la section suivante.

Grâce à cette parenté, les contraintes métriques reflètent généralement les deux traits relevés à propos des contraintes prosodiques. D'un côté, elles aussi viennent de l'intérieur et de l'extérieur de leur propre structure. Ainsi F. Dell (2015) définit deux types de contraintes métriques, les *indépendantes* et les *interactives*. Les premières influencent séparément les composantes des poèmes ou chansons, telles que la représentation linguistique, le modèle de vers et le patron mélodique associé au mètre musical ; chacun de ces objets est produit selon sa propre « grammaire ». Les contraintes interactives, elles, agissent sur l'association de ces composantes par une structure organisatrice, et l'union de ces objets composés crée des interfaces propres à chaque énoncé poétique. Dans le vocabulaire structurel-généraliste (Halle et Keyser, 1971), il est question de *règles prosodiques* et *règles de correspondance*. Les premières sont des conventions valables pour toute forme langagière pas uniquement poétique, qui sont importantes pour le vers (stabilisation du décompte syllabique, élision d'e caduc, position de l'accentuation), les autres déterminent si une suite syllabique dans une langue donnée peut correspondre ou non à une norme métrique.

D'un autre côté, les formes d'une production poétique donnée sont jugées sur une échelle graduelle allant du naturel au non acceptable (Halle et Lerdahl, 1993). Les poèmes sont évalués soit sur l'échelle binaire du métrique *vs.* non métrique (par exemple, M. Červenka, 2007 définit le mètre comme un ensemble des modèles de vers admis). Alternativement à la description binaire, une description scalaire est possible entre les exemples de vers plus ou moins réguliers, soit une définition moins nette en des ensembles non tranchés (Plecháč, 2012), par exemple, R. Ibrahim *et al.* (2014, p. 110) d'établir le degré de tension métrique d'une ligne.

L'effet est le même dans la chanson, par exemple, A. Horn (2010) décrivait la métricité graduelle du rap et de la musique country et leur bonne formation des vers. Dans son essai sur l'interface des musiques instrumentale et vocale, et M. Y. Chen (1984, p. 161) attribue le fait que tous les gens savent distinguer les associations non grammaticales entre ces composantes à une compétence musico-linguistique généralisée. En effet, une bonne formation de paroles (du point de vue sémantique, grammatical et syntaxique) et celle d'un accompagnement instrumental ne garantissent pas pour autant que leur association sera réussie ; un assemblage entre la production vocale et son fond musical peut être perçu comme inadéquat.

### 1.3 Poèmes et chansons

Parmi beaucoup d'autres formes d'art qui organisent des paroles soigneusement cadencées, c'est au rythme de la poésie et de la chanson que le plus de recherches empiriques ont été consacrées. Avant de spécifier leurs contraintes indépendantes et interactives, comparons quelques généralités formelles de ces objets composés en puisant dans un article détaillé de F. Dell (2015). Un premier trait partagé par les deux structures organisatrices est l'autonomie du découpage en vers que cet auteur précise comme « *the segmentation of a song into successive lines as imposed from outside the linguistic material* » (p. 28). La linéation, qui est centrale à la fois dans la scansion littéraire et l'alignement des paroles de chanson, n'est pas une qualité intrinsèque de textes ; les lignes/les vers ne sont des éléments ni linguistiques ni musicaux, même si plusieurs règles imposent leur congruence avec ces deux représentations.

Concernant cette linéation, les chansons sont néanmoins beaucoup moins restrictives sur les paroles que la poésie littéraire ne l'est sur les textes (Dell, 2015, p. 39) ; la différence la plus patente tient au nombre de syllabes par vers/ligne. La plupart des versifications européennes utilisent des mètres syllabotoniques (ou syllabiques) qui imposent un décompte syllabique fixe. Par conséquent, les formes des strophes littéraires sont fortement limitées en ce qui concerne la longueur des vers (*idem*, p. 48). La musique vocale des mêmes langues ne connaît pas ces limitations – les syllabes sont portées par les notes correspondantes, de plus la réalisation d'e caducs dans la chanson française est légale en toute position. Dans les proportions de durées syllabiques mais aussi les changements intonatifs et accentuels, c'est à la musique que la plus grande liberté est accordée (P. Wajsar, 2006, p. 20), en plus de sa plus grande tolérance aux silences et aux syncopes déjà mentionnée.

La cause de cette permissivité de la chanson est perceptive et découle de la mélodie. Selon F. Dell (2015, p. 44), « *Subjecting the abstract metrical patterns of literary verse to severe constraints is necessary if these patterns are to be perceived at all. It is rather easy for the listeners of a song to grasp its stanza form because the melody, which is perceptible on its own terms, provides powerful clues.* » En raison de ce degré de liberté important, la mise en musique des textes est leur système d'organisation rythmique le plus artificiel en comparaison de la poésie et de la parole ordinaire. À la différence d'elles, la musique contient des intervalles de tons stables, elle est aussi davantage contrainte par la mesure des séquences, portant des périodicités temporelles multiples et exactes.

En faisant appel à l'extraction d'un beat, une grande partie des chansons actuelles de jazz, rock, et pop sont composées dans un mètre musical strictement régulier (Temperley, 2007), à la différence de la musique instrumentale occidentale et de la poésie littéraire qui permettent des départs de l'isochronicité par des chan-

gements graduels de tempo. Dans la poésie, « *une expérience comparable à celle des temps musicaux* » est donnée par la répétition régulière d'unités équivalentes (Pečman *et al.*, 1986, p. 43). Le mètre musical est donc isomorphe aux notions traditionnelles des mètres poétiques quantitatif et accentuel, dont le principe rythmique est l'isochronie des mesures (Attridge, 1995).<sup>8</sup> A. D. Patel (2010, p. 154) définit les organisations temporelles de la musique *vs.* de la poésie comme les périodicités temporelles *vs.* de configuration (répétant une unité prosodique). Les régularités strictes *vs.* approximatives sont évoquées aussi par B. de Cornulier (2012) comme le « *caractère absolu ou relatif des longueurs* ».<sup>9</sup>

Une deuxième similitude entre les poèmes métriques et les chansons porte sur les composants de leurs formes sonores. En comparaison avec la théorie du vers, l'alignement des paroles sur les mélodies des chansons présente un intérêt de recherche également permanent aussi mais plus récent. Les travaux pionniers dans l'étude perceptive sur la relation texte/mélodie viennent de l'ethnomusicologie (Nettl, 1956) et des analyses physiologiques et psychoacoustiques (Sundberg *et al.*, 1977). Plus tard, des outils linguistiques ont été développés dans le cadre de la sémiologie musicale (Nattiez et Dunsby, 1977). Au moyen de leurs concepts partagés (hiérarchie, rythme, groupement), la théorie générative de la musique tonale vise une description unie de la poésie et la musique (Jackendoff et Lerdahl, 1983; Lerdahl, 2004), même si une grande partie des travaux dans ce domaine investiguaient jusqu'à récemment des objets composés comme les comptines d'enfants ou la chanson folklorique en anglais (Hayes et MacEachern, 1997; Halle, 1999; Lerdahl, 2001).

En se posant la question de la formation des deux types d'arrangement esthé-



FIGURE 1.4 – Composants des poèmes/chansons

tique, notre intuition partira du schéma simple de la figure 1.4. En revanche, ce diagramme n'explique pas le caractère indirect de l'association entre syllabes et positions du schéma ni la nature des textes *a priori* non métrique. Les schémas de la figure 1.5 de F. Dell (2015), eux, mettent l'accent sur la parenté des mètres littéraires et les mélodies tout en vaquant à ces imprécisions, et permettent de décrire la façon dont les syllabes sont alignées sur les mètres/les notes de la mélodie, et d'y situer toute contrainte spécifique aux langues/langages poétiques (voir ci-après). Par exemple, dans la poésie syllabique française, le modèle (*metrical template*) spécifie le décompte syllabique, la rime ou le genre des vers (Dell, 2015, p. 47); dans la poésie

8. Le mot *isochronique* s'applique ici à des objets différents : à la distance temporelle des temps musicaux, *vs.* au rythme des unités accentuelles et à l'espacement des accents.

9. En dehors de la fonction poétique, le procédé ne trouve pas d'application dans le langage. Par exemple, selon R. M. Dauer (1983) l'intervalle entre les syllabes accentuées en anglais parlé présente un écart-type de 150 ms et un coefficient de variation de 33 % et dans la musique cette variation est de l'ordre de 5 % seulement.



syllabotonique tchèque aussi le nombre de positions métriques fortes est spécifié.

Quant aux paroles des chansons, elles ne sont pas alignées dans la figure 1.5 sur les mélodies – qui sont des objets musicaux simples, des suites de tons à durées déterminées. Pour rendre compte de l’existence de chansons qui intègrent une même mélodie et qui ont pourtant des linéations différentes, il faut définir le *melic template*. Il s’agit d’un « *objet hybride formé par intégration de l’information sur les fins des vers et sur les mélismes dans la représentation de la mélodie* » (*idem*, p. 5), un mélisme étant le fait de charger sur plusieurs notes consécutives une syllabe de paroles chantées. Un tel « patron mélrique » spécifie la structure complète de la mélodie, nécessaire pour rendre les paroles chantées, soit par une représentation qui inclue sa hiérarchie métrique (par une grille), son groupement (marquage des notes comme vides, ou finales des vers) ou le schéma rimique. Enfin, le terme *textsetting* regroupe toutes ces décisions intuitives ou logiques prises par les interprètes lors de la rythmisation des paroles. Plusieurs alignements, ou *textsettings*, sont possibles mais un seul est choisi par l’interprète selon la priorité donnée aux contraintes régulant la congruence des proéminences, celle de la fin des unités, etc.

En somme, chaque vers est une forme sonore complexe, et c’est le patron (modèle)

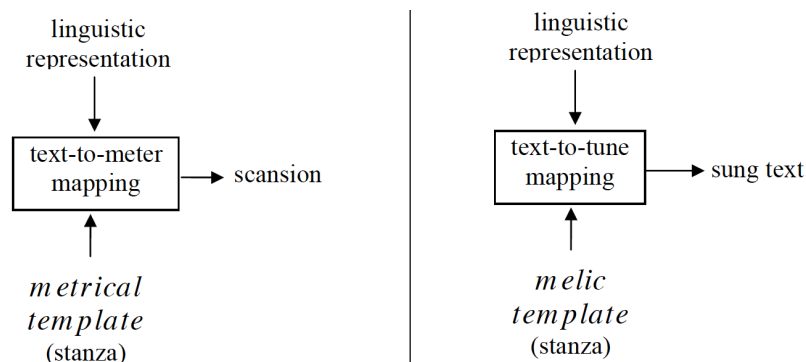


FIGURE 1.5 – F. Dell (2015, p. 12). À gauche, l’encadré au milieu représente la démarche qui parcourt le texte pour décider s’il est conforme à un modèle de vers. Le graphique à droite ne diffère que par le remplacement du *metrical template* par un *melic template* (patron mélrique), sur lequel les paroles de la future chanson sont alignées. Les résultats des procédures d’alignement – la scansion et le texte chanté – s’appellent *composites*.

métrique ou mélrique qui est responsable de l’organisation rythmique (et éventuellement durative et timbrale) des textes, ainsi que de leur groupement en couplets. En conséquence, les paroles de musique sont révélées comme tout à fait non métriques avant leur alignement, à moins qu’il s’agisse d’une mise en musique d’un poème régulier. Selon l’auteur du schéma de la figure 1.5, ce point de vue est théoriquement appuyé aussi par Hayes et Kaun (1996); Hayes et MacEachern (1997, 1998); Hayes (2009) mais il s’oppose à celle des paroles de chanson ayant une organisation métrique avant même leur mise en musique.<sup>10</sup>

10. P. Kiparsky (2006, p. 31) : « *La forme d’une chanson est déterminée conjointement par le mètre des strophes et la façon dont elles sont mises en rythme de la mélodie* ».

Après cette approche contemporaine, revenons aux vers littéraires. Les composantes linguistiques deviennent versifiées en respectant les contraintes qui définissent le vers d'un certain type. Par la scansion on identifie le mètre, qui peut être représenté par une grille formelle autonome (la sous-section 1.3.3 revient à la question de la convertibilité et la visualisation des structures prosodique, musicale et métrique).

Résumons maintenant les composants traditionnels des vers. À l'intérieur d'un poème, R. Jakobson (1966, 1968) définit plusieurs objets d'analyse, que N. Ruwet (1972) traduit en français comme suit :

1. *modèle de vers (verse design)*,
2. *exemple de vers (verse instance)*,
3. *modèle d'exécution (delivery design)*,
4. *exemple d'exécution (delivery instance)*.

M. Dominicy et Nasta (1993, p. 76) entendent le modèle de vers (1) comme « *un patron sous-jacent qui peut être conçu comme une sorte de filtre sélectionnant les segments discursifs aptes à constituer des « exemples de vers » d'un certain type [...] chaque exemple de vers « instancie » le modèle correspondant.* ». Autrement dit, se donner un modèle de vers permet de décrire ses équivalences métriques avec la structure prosodique d'un vers. Un exemple de vers (2) est un vers concret, conforme au modèle de vers prédéfini, c'est à dire un cas de vers bien formé. Quant au modèle d'exécution (3), c'est une norme de récitation du vers, un gabarit de son interprétation correcte. Un exemple d'exécution (4) est l'interprétation même, normée par son modèle.

Parmi les quatre objets d'analyse, c'est l'exemple d'exécution qui semble le mieux associable au mot *phrasé* qui est synonymique de *rythme/récitation* et qui indique la façon d'exécuter la musique et la scansion poétique. Cette acceptation est différente du *phrasé* défini comme une représentation hiérarchique formée de domaines prosodiques, ou « *groupes prosodiques de différents rangs* » (Avanzi, 2013, p. 1). Le *phrasé*, dit *flow*, renvoie dans ce travail également au style d'auteur (Vettorato, 2014), aux différents styles rythmiques des interprètes à la recherche de l'unicité de la déclamation (Krimms, 2000, p. 48). Il dénote aussi la qualité de la voix, les accents étrangers adoptés et autres inflexions expressives, et ces modulations du timbre sont imposées par le rap/reggae et très valorisées. Le *flow* est aussi « *la voix courante de la déclamation en ce qu'elle assure l'intelligibilité du phrasé et la linéarité de l'intrigue mais aussi en ce qu'elle pourrait nuire à des effets expressifs dans la musicalité particulière du récitant [...]* » (July, 2012, p. 19).

N. Fabb (1997, p. 97) établit une distinction analogique entre le mètre et le patron de performance (*performance template*) : le premier spécifie les conditions préalables et nécessaires pour qu'une portion de texte soit considérée comme métrique, le second précise la façon dont il faut l'effectuer (dont la mélodie et la linéation). Quant à son application dans la musique vocale, revenons à la terminologie de la figure 1.5 : les *melic templates* se composeraient des deux modèles ci-dessus (1 et 3), tandis que

les textes/paroles chantées correspondent à l'exécution (2 et 4). Entre les modèles et les exemples, enfin, il s'agit d'une distinction d'ordre plus général entre les structures abstraites et leurs implémentations (F. Dell, 2015, p. 65).

Dans sa thèse, le philosophe de l'art J. Mukařovský (1923) aussi établissait une distinction entre les qualités phoniques données dans le texte *vs.* sa réalisation acoustique, qui dépend du récitant du poème. Ailleurs, J. Mukařovský (1948, p. 92) cite à ce propos O. Zich (1937), selon qui seulement les qualités ancrées dans le texte créent la vraie forme sonore des vers ; celle-ci disposerait de différentes possibilités d'utilisation de ses composantes, prédéterminées par le texte dans une mesure différente :

1. la composante segmentale (donnée entièrement dans le texte),
2. l'intonation et la force respiratoire (partiellement donnés dans le texte),
3. le tempo, les effets paralinguistiques, la couleur de la voix (peu prédéfinis).

Une comparaison avec les objets d'analyse jacobsoniens reliera la composante segmentale (une suite de phonèmes, y compris les euphonies et accentuations lexicalement codées, sans toutefois les traits articulatoires secondaires) au vers, les autres composantes appartenant à l'exécution. Parmi les possibilités d'expression phonétique, les composantes prosodiques sont distribuées plus librement que les segmentales, n'étant pas codées dans le texte ou seulement partiellement (motivation lexicale de l'accentuation, mais aussi l'intonation et sa ponctuation correspondante).

Finalement, donnons un exemple aux catégories 1–4 prédéfinies, le premier quatrain d'A. Rimbaud : *Le dormeur du val* (1870). Dans (4), quatre exemples de vers conviennent au modèle de vers de l'alexandrin classique, spécifiant le nombre de syllabes métriques au douze et l'accentuabilité des positions 6 (avant la césure, s–) et 12 (dernière position masculine).

	x	x	x	x	x	s–	x	x	x	x	x	s	(x)
	C'est	un	trou	de	ver-	dure–	où	chante	u-	ne	ri-	viè-	(re)
(4)	A-	ccro-	chant	fo-	lle-	ment–	aux	her-	bes	des	hai-	llons	
	D'ar-	gent	où	le	so-	leil–	de	la	mon-	ta-	gne	fiè-	(re)
	Luit :	c'est	un	pe-	tit	val–	qui	mou-	sse	de	ray-	ons.	

Dans cet exemple (4), le modèle d'exécution note une pause possible (–) après le premier hémistiche. Dans la version chantée d'Y. Montand (1951), le modèle de vers voit une redistribution accentuelle et le modèle d'exécution comprend des tons alignés sur les positions syllabiques.

### 1.3.1 Typologie métrique

Éclaircir les mètres existants revient à définir les modèles de vers. Selon [Dominicy et Nasta \(1993, p. 80–81\)](#), la typologie métrique repose sur la capacité des modèles de vers à qualifier leurs positions (toutes ou quelques-unes) à l'aide de spécifications quantitatives, accentuelles ou tonales, qui affectent leurs diverses positions syllabiques ; une *catégorie métrique* est une propriété sous-jacente (de poids, d'accent, de tonalité)<sup>11</sup> par rapport à laquelle les positions d'un modèle sont déterminées :

1) Un modèle de vers est dit *syllabique* si, et seulement si, tous les exemples de vers correspondants renferment le même nombre de syllabes métriques – s'ils maintiennent le même décompte syllabique d'un vers à l'autre. Il assigne l'étiquette indifférente, X, à toutes les positions prosodiquement spécifiées, cependant le nombre et la position des accents ne sont pas fixés. Le principe rythmique du syllabisme se base sur l'isochronie des  $\sigma$  et s'utilise dans les poésies des langues romanes et du polonais.

2) Un modèle de vers est dit *accentuel* si, et seulement si, chacune de ses positions est spécifiée S (accentuée) ou W et éventuellement V dans les mètres ternaires (non accentuées). Son rythme est défini par une répétition d'un nombre fixe de syllabes S (marquées aussi par –), correspondant aux battements forts. Entre les S sont placées les syllabes W (V) (marquées aussi par ◡), correspondant aux battements faibles au nombre de ◡ variable : le décompte syllabique n'est pas fixé. Le principe rythmique du modèle accentuel se base sur l'isochronie des  $\alpha$  et s'utilisait surtout dans les versifications germaniques et russes médiévales ([Ibrahim et al., 2013, p. 27](#)). L'exemple des comptines d'enfants en anglais, mais aussi en français est donné en (5), avec deux S par vers dans a. *Brother John*, b. *Frère Jacques*, c. *Pirouette, cacahuète*.

- (5) a. Are you **sleeping** ? | **Brother John** | **Morning** bells are **ringing** | **Ding** ding  
**dong**  
 b. **Frère Jacques** | **Dormez-vous** ? | **Sonnez-les-matines** | **Ding** dang **dong**  
 c. Il **était** un petit **homme** | Pirouette cacahuète | Qui avait **une** drôle de maison

3) Un modèle de vers est dit *quantitatif* si, et seulement si, chacune de ses positions est spécifiée H (lourde, –) ou L (légère, ◡). Son principe rythmique est l'isochronie

11. [Dominicy et Nasta \(1993, p. 81\)](#) soulignent la binarité des assignations précitées : « en poésie, chaque syllabe est mise en rapport d'équivalence avec toutes les autres syllabes de la même séquence ; tout accent de mot est censé être égal à tout autre accent de mot ; et de même, inaccentué égale inaccentué ; long (prosodiquement) égale long, bref égale bref [...] ». Cette polarisation veut dire que la structure métrique de la poésie est moins profonde que sa structure prosodique correspondante du langage ordinaire dont la hiérarchie est moins limitée.

des pieds ( $\Sigma$ ), qui se base sur une qualité structurelle des textes, le poids syllabique, par exemple dans les versifications du grec ancien et du latin. L'unité métrique est le pied, dissyllabique comme l'iambe ( $\cup -$ ), le trochée ( $- \cup$ ), le spondée ( $--$ ), trisyllabique comme l'anapeste ( $\cup \cup -$ ) ou le dactyle ( $- \cup \cup$ ), etc. Ainsi le plan de l'hexamètre dactylique est  $- \cup \cup | - \cup \cup | - \cup \cup | - \cup \cup | - \cup \cup | - \cup$ ; la dernière position syllabique est indifférente, et tout pied du modèle théorique peut être remplacé par un pied de durée équivalente (trochée  $\leftrightarrow$  spondée). Le modèle de vers du pentamètre iambique est  $\cup - | \cup - | \cup - | \cup - | \cup -$ .

4) Un modèle de vers est dit *tonal* si, et seulement si, chacune de ses positions est spécifiée par rapport à une propriété tonale considérée. Absent des versifications européennes, il s'utilise dans les langues à tons phonologiques comme le chinois, le birman ou le vietnamien (Ibrahim *et al.*, 2013, p. 27). Par exemple, les modèles de vers *ci* régulés chinois combinent le syllabisme avec des patrons de tons fixés.

Toutes les catégories de vers comptent aussi des sous-types (Jakobson, 1960; Lotz, 1960; de Cornulier, 1989; Preminger *et al.*, 2015) et surtout, à la différence des quatre catégories métriques de type « pur », la plupart des modèles existants sont « mixtes », car ils combinent le syllabisme avec l'une des spécifications de certaines ou toutes les positions (Dominicy et Nasta, 1993, p. 93). Par exemple, il est rare qu'aucune position d'un modèle de vers syllabique ne reçoive de spécification – dans l'alexandrin (pré)classique, certaines positions ont une précision portant sur la joncture de mot, les segments ou l'accentuation, comme dans l'exemple (4) *supra* : XXXXS(X)–XXXXXS(X) où les parenthèses entourent les positions réservées aux syllabes extramétriques (en dehors du décompte) et le tiret indique la césure.

C'est aussi le cas du vers *syllabotonique*, qui se base à la fois sur l'assignation accentuelle des positions syllabiques S ou W et sur le syllabisme strict – ses modèles de vers se composent donc de pieds tout en ayant un décompte syllabique fixe. L'exemple (6) compte 8  $\sigma$  par vers dans un quatrain en trochées rimé en *aabb* de J. Seifert : *Vrbová píšťalka* (1949). Pour exemplifier l'iambe en (7), Ibrahim *et al.* (2013, p. 41) citent J. V. Frič : *Jelen Karla Velkého* (1861).

- |     |                                   |  |                                 |                                    |                      |
|-----|-----------------------------------|--|---------------------------------|------------------------------------|----------------------|
|     | – $\cup$                          | – $\cup$                               | – $\cup$                        | – $\cup$                           |                      |
| (6) | Posle-<br>louka<br>Proto<br>ihned | dní led<br>je hned<br>zjara<br>ze zla- | počne<br>samý<br>každá<br>ta je | pukat,<br>dukát.<br>včela<br>celá. |                      |
| (7) | Jevil<br>a za                     | se krás-<br>ním v pa-                  | ný je-<br>tách psů              | len, bo-<br>i lov-                 | ží tvor,<br>ců sbor. |

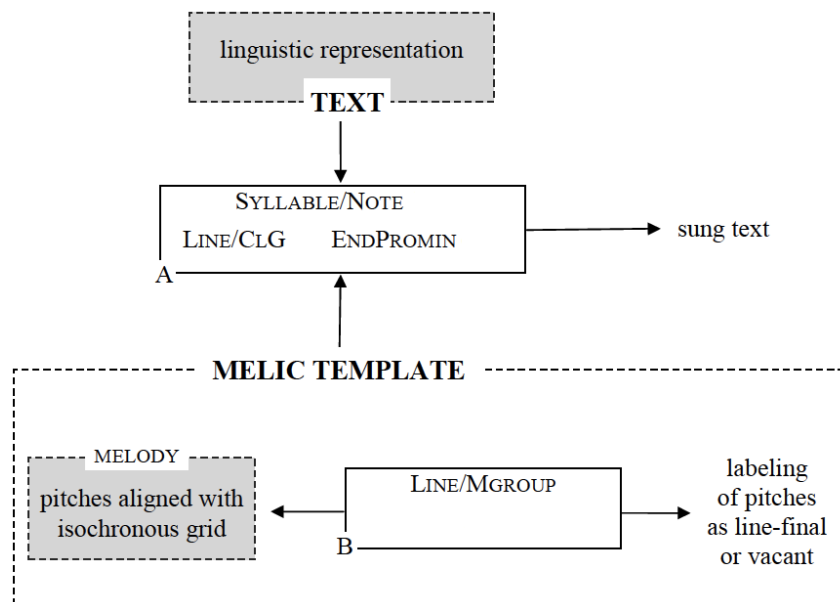


FIGURE 1.6 – Contraintes interactives dans la chanson. F. Dell (2015, p. 35) propose les conditions préalables à l’émergence de paroles chantées en français (en élargissant la figure 1.5). Celles dans l’encadré A décrivent la relation entre les traits des textes et ceux des patrons mélodiques, celles dans l’encadré B décrivent l’organisation à l’intérieur de ce dernier (*melic-within*).

Grâce à la propension forte des mètres accentuel et syllabotonique à associer des accents primaires aux positions S, un lecteur peut déduire les accents du schéma rythmique abstrait après la mise en marche de la pulsation métrique. Selon J. Hrabák (1970b, p. 131), « [l]a distinction de base entre le principe accentuel et le syllabotonique réside dans le caractère obligatoire d’associer les temps forts du mètre par des syllabes accentuées » dans le premier des mètres.

Dans la chanson aussi, des récurrences se rapportent au nombre de syllabes, à leurs durées et aux accents mais elles ont pour source la mélodie. Dans l’alignement des paroles sur les patrons mélodiques, les paroles sont alignées avec les tons, qui sont à leur tour alignés avec le mètre musical, ce qui donne des contraintes générales pour la composition des chansons, comme décrit pour le français par B. Joubrel (2002, p. 60-62). Citons ici les contraintes que F. Dell (2015, p. 35) déduit pour la chanson traditionnelle française dans un schéma repris dans la figure 1.6. La liste suivante définit les contraintes interactives (l’encadré A du schéma en 1.6).<sup>12</sup> Dans É. Piaf : *Non, je ne regrette rien* (1960) dont le début est donné dans la figure 1.7, toutes ces contraintes sont respectées.

1. *Syllable/Note (Syllable/Note)* : chaque  $\sigma$  doit être associée à une note ; chaque

12. La seule contrainte indépendante, que l’on trouve dans l’encadré B, est aussi la seule sans équivalent dans la scansion poétique (Dell, 2015, p. 36). Comme il est impossible de supposer une correspondance directe entre la structure prosodique et la structure mélodique (*Grouping Structure*) en se passant de la notion de vers (*line*), *Vers/MGroupe (Line/MGroup)* garantit leur congruence minimale : si un vers contient une note qui termine un groupe mélodique minimal, la dernière note de ce vers doit être finale (*idem*, p. 23).

note doit être associée à une  $\sigma$  à moins que cette note soit marquée comme vide ; les notes marquées comme vides doivent rester sans  $\sigma$  (*idem*, p. 32). Par exemple, certaines notes de la 2<sup>e</sup> portée en clé sol le sont dans la figure 1.7.

2. *Line/ClG* : la dernière syllabe du vers est la dernière syllabe d'un groupe clitique (p. 11). Situé entre le niveau syllabique et l'intonationnel, cette unité définie avec des critères sémantiques et morphologiques peut être considérée comme équivalente de l'unité accentuelle ( $\alpha$ ) du groupe accentuel. Soit un groupe clitique pourvu d'accent primaire (Avanzi, 2013, p. 3, Garde, 1968).<sup>13</sup>
3. *EndPromin* : la position métrique associée à la dernière syllabe accentuée d'un vers est métriquement plus forte que les positions de(s) syllabe(s) adjacente(s) du même vers (Dell, 2015, p. 33).

FIGURE 1.7 – Partition d'É. Piaf : *Non, je ne regrette rien*. Le respect d'*EndPromin* est marqué en rouge. Source : [partdav.free.fr/partitions/Piaf](http://partdav.free.fr/partitions/Piaf).

### 1.3.2 Vers national et chanson

Le concept du vers national traduit l'idée que certains mètres conviennent à une langue donnée mieux que d'autres. Cela se manifeste dans les versifications, qui sont des traditions poétiques définies par les contraintes sur le texte, ou la représentation linguistique de vers. Elles regroupent ces vers en fonction de la propension de son

13. « To partition a text into Clitic Groups, insert a boundary after every word that is a content word. [...] postclitics join with their hosts to form a single word. » (Dell, 2015, p. 11).

rythme langagier pour l'isochronie relative des  $\alpha$  ou celle des  $\sigma$ . Chaque modèle de vers est une configuration qui répète une unité prosodique de base, ce qui se traduit ou non par la répétition d'une périodicité temporelle, et ces modèles diffèrent par l'importance accordée aux traits phonologiques établissant les catégories métriques et perceptibles aux locuteurs d'une langue donnée. Les versifications qui se basent sur le syllabisme sont souvent celles des langues « isosyllabiques », où les syllabes sont perçues par les locuteurs comme étant de durées équivalentes, et ce sont les langues à l'isochronie des unités accentuelles dont les versifications peuvent tendre vers le rythme accentuel. En plus, les genres poétiques à l'intérieur des versifications dites nationales diffèrent aussi dans leurs façons de contraindre la composition syllabique des vers.

Comme la majorité des modèles de vers sont mixtes, d'après J. Levý (1961) le classement habituel des versifications européennes selon leur principe rythmique syllabique, syllabotonique et accentuel n'est qu'une abstraction rudimentaire ; au lieu de se diviser en des groupes tranchés, les vers nationaux sont différents les uns des autres, et les passages entre eux sont graduels tout comme les passages entre les rythmes naturels des langues. L'auteur esquisse une rangée selon l'importance relative des principes rythmiques de base – le syllabisme et l'accent – dans un schéma reproduit dans figure 1.8.

Absentes du schéma, les assignations du poids syllabique se font en fonction

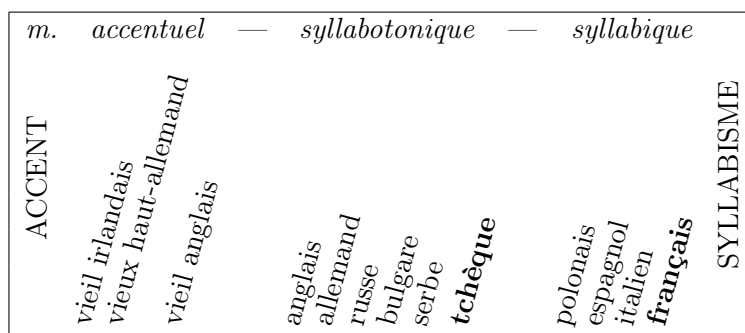


FIGURE 1.8 – Mètres accentuels, syllabotoniques et syllabiques selon J. Levý (1961, p. 92). C'est dans les langues à accent fort dynamique et à rythme isochronique qu'une tendance à l'isochronie des battements forts est appliquée dans le vers. À l'opposé, les langues plutôt ou purement isosyllabiques tendent à choisir les modèles de vers syllabiques. Entre ces deux pôles, la position des mètres syllabotoniques reflète la proximité relative des principes rythmiques participant à leur mixité métrique (le soulignement en gras est ajouté).

de la composition segmentale des syllabes, les syllabes lourdes étant définies par la présence de V longues et de diphtongues dans le noyau et de C dans la coda. Ce principe rythmique est proche du mètre accentuel, et fonde les versifications conçues pour les langues connaissant le poids (quantité) syllabique. Citons l'exemple (8) des premiers vers de J. Kollár : *Slávy dcera* (1824), une imitation tchèque du distique



élégiaque (hexamètre+pentamètre) cité par R. Ibrahim *et al.* (2013, p. 116).<sup>14</sup> Les syllabes « lourdes » sont en gras.

- (8) **Aj**, zde leží **zem** ta **před** okem **mým** smutně slzícím  
Někdy kolébka, nyní národu mého rakev

Les langues et leurs versifications diffèrent par la préférence pour telle ou telle contrainte, mais aussi par le degré de tolérance dans ce domaine. La non-correspondance entre les S et les accents est interdite en tchèque et en russe, tolérée en anglais et en allemand (Levý, 1961). De même, l'isosyllabisme en tchèque est aussi une tendance plutôt qu'une règle stricte, car le nombre de syllabes peut varier d'un vers à l'autre quand un vers laisse un pied incomplet (vers catalectiques) ; si les différences sont plus marquées, il suffit que le même schéma soit répété d'une strophe à l'autre (un tel modèle de vers fait appel au groupement métrique et la strophe en devient l'unité d'analyse).

En conséquence, les contraintes et règles sont appliquées selon une force variable : une distinction catégorielle entre les *constantes* et les *tendances* est définie par R. Jakobson (1995). D'un côté, les formes poétiques attestent de constantes rythmiques si dans un texte donnée 95 % des réalisations des positions du même type respectent cette règle/contrainte. Si elle n'atteint pas ce pourcentage elle est interprétée en termes de tendance, ou fréquence statistique. Cette distinction est possible dans la poésie comme dans la chanson. À ce propos, Kiparsky (1977); Hayes (2002) montrent que les normes du langage ordinaire dans une œuvre (vocale, écrite) sont sujettes à une réorganisation rythmique selon des grammaires poétiques (*poetic grammar*), qui sont modélées pour différentes versifications (par exemple Ch. Golston, 1998 sur le mètre allitératif en anglais). Comme composantes majeures, une telle grammaire comprend la grammaire linguistique (phonologie, morphologie, syntaxe) et le rythme poétique (le mètre et le groupement). Dans chaque langage poétique, certaines contraintes de marquage viennent toujours perturber l'ordre poétique établi à travers un reclassement des contraintes du langage ordinaire et une incorporation de contraintes spécifiques à une tradition poétique, qui prévalent sur les contraintes linguistiques.

La chanson traditionnelle française – qui partage avec le vers national une certaine représentativité dans le domaine de l'art poétique – permet des divergences dans le décompte syllabique à la différence des poèmes syllabiques. En passant à la

14. Selon Ibrahim *et al.* (2014, p. 102), le vers quantitatif tchèque n'est pas adapté à la langue tchèque en raison de la longueur phonologique des segments vocaliques, le locuteur tchèque n'est pas capable de percevoir le vers quantitatif tchèque comme tel. D'après J. Král (1923, p. 437), le vers quantitatif n'est pas adéquat pour composer les vers tchèques, car il ne ménage pas l'accentuation et rend impossible une déclamation correcte.

musique vocale, les théoriciens traitent des espèces de versifications chansonnières, ou grammaires poétiques du chant, F. Dell (2015) utilise le terme de « *singing idioms* » dénotant ces façons caractéristiques d’expression. Comme dans le cas des versifications, les langues diffèrent radicalement entre elles par l’importance accordée aux différentes contraintes (non seulement celles de la figure 1.6) en raison de leurs propriétés rythmiques variées. Ainsi, les contraintes *EndPromin* et *MatchStress* reflètent le rôle de l’accentuation dans les langues et dans leurs langages poétiques. Au lieu d’une contrainte appliquée à la fin de certains vers (la chanson française fait associer la dernière syllabe accentuée d’un vers au premier tactus au moins une fois par couplet – Dell, 1989), les chansons folkloriques en anglais imposent cette correspondance à toutes les positions fortes (Dell et Halle, 2009, p. 76). Les préférences pour l’une ou l’autre tendance restent à établir dans le corpus analysé.

Exemplifions enfin l’observation des contraintes dans la poésie et le chant à l’intérieur d’une seule langue et la question non triviale de l’assemblage des composites. Le texte de la Marseillaise est analysé par B. de Cornulier (1989) d’un côté comme un poème parfaitement régulier formé de strophes complexes – de dizains rimés en *ababcddee*, composés d’un huitain d’octosyllabes et d’un distique d’alexandrins (de Cornulier, 1989, p. 119). En effet, il en propose une version conforme à la versification de l’époque (et même attestée ailleurs comme modèle de strophe) : elle respecte le syllabisme français, est conforme à l’alternance en genre, les deux derniers vers comprennent une césure et donnent 6+6 syllabes. Dans sa transcription en (9), l’apostrophe marque le e caduc non réalisé et les V extramétriques sont entre parenthèses.

	Allons enfants de la patri(e) 8	Mugir ces féroces soldats 8
	Le jour de gloir’ est arrivé 8	Ils viennent jusque dans nos bras 8
(9)	Contre nous de la tyranni(e) 8	Égorger nos fils nos compa(gnes) 8
	L’étendard sanglant est levé 8	Aux armes, citoyens! formez vos bataillons! 12
	Entendez-vous dans les campa(gnes) 8	Marchons, qu’un sang impur abreuve nos sillons! 12

L’extrait dans l’exemple (9) est sans répétition du quatrième vers, sans celle du verbe *Marchons* et sans les syllabes en mélisme (*patri-i-e, étenda-ard, fi-ils*), ce dont il se distingue de la Marseillaise chantée. B. de Cornulier (1989, p. 116) le formule ainsi : « *Il y a au moins deux Marseillaises : le poème écrit, et le chant qui en exploite les paroles avec quelques ajustements (réductions de voyelles ou de vers) qui en altèrent la structure versifiée.* »

Cette altération semble venir du respect des contraintes *Syllabe/Note*, *Line/ClG* et *EndPromin* définies plus haut. Si nous considérons la partition de l’hymne national français qui correspond au premier couplet avec refrain, l’on constate que partout dans les 29 mesures, les contraintes *EndPromin* et *Line/ClG* sont respectées. Suite à la mise en musique, les lignes de texte finissent toujours sur une syllabe finale

The image shows a musical score for the French hymn 'La Marseillaise'. It consists of two systems of music. The first system is for the voice and piano. The voice part is in the treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It is marked 'Alla marcia' and 'f'. The piano part is in the bass clef with the same key signature and time signature, also marked 'f'. The lyrics are: 'Allons enfants de la Pa - tri - e, Le jour de'. A yellow circle highlights the melisma 'Pa - tri - e'. The second system continues the music. The voice part is in the treble clef and the piano part is in the bass clef. The lyrics are: 'gloire est ar - ri vé. Con-tre nous, de la ty-ran-ni - e, L'é-ten'. A red circle highlights the end of the phrase 'ar - ri vé'.

FIGURE 1.9 – Partition de *La Marseillaise*. Le respect d'*EndPromin* est marqué en rouge, le mélisme selon *Syllabe/Note*, en jaune.

d'unité accentuelle, qui coïncide avec le premier temps fort ; la linéation est par ailleurs renforcée par l'allongement final et des silences de durées différentes, limités presque à cette distribution inter-vers. Le début de l'hymne est donné dans la figure 1.9<sup>15</sup> : le couplet compte deux mesures par vers littéraire ; le quatrième temps fort (marquant le distique littéraire) est réalisé par une note relativement longue suivie d'un soupir. Quant à *Syllabe/Note*, elle concerne aussi les mélismes : la continuation d'un mélisme ne peut pas apparaître dans une position métriquement plus forte que celle de son amorce. C'est le cas dans tout l'extrait, dans la figure 1.9, le mélisme en gras dans *Pa-tri-i-e* tombe sur un temps fort. Un alignement comme celui de l'exemple \*(10) serait une violation.

(10)  $4/4$  ...      | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ |  
 (Allons enfants) de la Pa- **tri-**      **i-** e      (le jour de gloire)

Au prix de la perte de l'isosyllabisme mais en respectant l'alignement des accents sur les tactus, la Marseillaise chantée satisfait aux contraintes définies par F. Dell (2015) alors même que ce poème mis en musique n'est pas une chanson traditionnelle.

Ces mêmes critères permettent une comparaison avec la **version reggae** de l'hymne (FRREGA-1) du « chanteur Serge Gainsbourg, lequel du reste tendait à dire les paroles des couplets plutôt qu'à les chanter » selon B. de Cornulier (1989,

15. Claude-Joseph Rouget de l'Isle (1792). Source : [www.marseillaise.org](http://www.marseillaise.org).

p. 125). À la différence de la partition reproduite en figure 1.9, sa version maintient plus ou moins le syllabisme du poème (couplets 8-8-8-8|8-8-7-8|8-9-8-8|8-8-8-7  $\sigma$ ; refrain 6-6-6-6  $\sigma$ ). Cependant, plusieurs désalignements vont contre *EndPromin* et *Syllabe/Note*. Le chap. 5 et l'annexe explicitent cela aussi pour la **version reggae** de *Non, je ne regrette rien* par Danakil (FRREGG-5) à l'aide de grilles rythmiques.

### 1.3.3 Grilles rythmiques

Dans ce travail, des *grilles rythmiques* sont utilisées pour la notation de paroles rap et reggae (comme dans Anderson, 1992). La grille est formée de croix qui montrent la structure accentuelle du mètre musical et son déroulement dans le temps. Au moyen de ses deux dimensions, l'on peut indiquer la position de chaque syllabe par rapport à une musique donnée, ce qui permet une représentation des proéminences attendues/réalisées et du groupement. Les premières grilles qui transcrivent quelques raps francophones sont dues à D. Rossi (2012a,b,c).

En principe sa forme est identique à la grille métrique, qui représente l'unification du traitement théorique des rythmes poétiques et musicaux, et qui fut proposée par M. Liberman (1975) puis développée par E. Selkirk (1980), Hayes (1980) et Nespore et Vogel (2007). Dans une grille métrique, le traitement des proéminences linguistiques est analogue au traitement des pulsations, différents temps et mesures dans la musique : avec les croix, l'accentuation linguistique est hiérarchisée selon la force des proéminences, conçues comme ayant plusieurs degrés (ce qui convient à la description de la prosodie de l'anglais) et non pas comme une catégorie phonétique binaire.<sup>16</sup> La grille est aussi utilisée dans la description des musiques depuis Jackendoff et Lerdahl (1983). Elle est ici appelée *rythmique*, comme elle note les proéminences de la matrice musicale (elle ne note pas l'accentuation linguistique).

Dans un article sur l'alignement dans la musique rap, M. Liberman (2010) se demande comment un essai de traitement savant des paroles devrait régler les incertitudes de transcription. Elles seraient similaires aux problèmes existants lors des éditions des textes des manuscrits anciens qui contiennent des zones non claires, des erreurs sribales et des copies multiples avec des matériaux différents. La transcription du rap est complexe pour plusieurs raisons : le débit de parole élevé, la prononciation délibérément incorrecte, la non-correspondance entre les tactus et les accents primaires qui obscurcit le sens des mots, en plus, nombreux sont les traits lexicaux non standards. Cependant, la plupart de ces difficultés disparaissent avec

16. Le niveau de base est syllabique, le deuxième et le troisième niveau marquent les syllabes sous l'accent primaire (secondaire), le quatrième niveau marque l'accentuation au niveau de l'unité intonative etc., sachant que le nombre de niveaux dépend de l'auteur et du système prosodique considéré.

x				x				x				x			
x				x				x				x			
x		x		x		x		x		x		x		x	
x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16

(a) Une ligne de grille (4×4)



(b) Une mesure de musique (4×4)

FIGURE 1.10 – Convertibilité et sous-divisions musicales et métriques. (a) représente une ligne de grille à quatre tactus (3 croix ou plus par colonne) à laquelle correspond le rythme  $4/4$  de la mesure de musique (b), dont la durée égale une ronde, les seize positions de la grille rythmique reflètent les doubles croches.

le ralentissement des chansons dans le logiciel *WinPitch* (P. Martin, 1996–2016).

La figure 1.10 montre une ligne de la grille rythmique comme un équivalent rythmique d’une mesure  $4/4$ . Ce solfège contient 16 doubles croches, qui correspondent aux 16 positions métriques de la grille, représentant des points dans le temps perçu comme également espacé. Des syllabes chantées/rappées peuvent être associées aux colonnes de croix comme aux notes. Le nombre de croix dans chaque colonne traduit le nombre de niveaux auxquels cette pulsation participe – la force relative de chaque pulsation musicale est représentée verticalement.<sup>17</sup> Par exemple, le niveau de base de tactus est marqué par 3 croix ou plus par colonne, selon la musique. Les rangées de croix isochroniques montrent les niveaux d’accent métrique audibles, la périodicité des tactus est indiquée horizontalement.

Dans cette figure 1.10, la grille (a) et la mesure (b) résultent du même découpage temporel régulier. À la différence des notes musicales, la grille traite chaque attaque de note comme un point sur l’axe temporel rendu abstrait, et les durées réelles des syllabes associées aux positions n’y sont pas indiquées. Elle offre la possibilité de visualiser la division en seizièmes (en doubles croches), par l’instrumentation et la partie vocale. Cette sous-division serait inutile dans une chanson à 4 syllabes ou moins (des noires attaquées sur les temps forts) par mesure.

Cette notation est utilisée par un nombre de théoriciens, par exemple, C. Tait *et al.* (2014) procède à un étiquetage métrique et prosodique des syllabes lors de la transcription de paroles de rap en anglais (avec le logiciel *Noteworthy Composer*) : le premier niveau distingue entre les forces 1 et 2 au niveau des noires, parmi 1, 2, 3 au niveau des croches, et parmi 1 à 4 au niveau des doubles croches, comme le montre la figure 1.11 qui lui est empruntée. Les niveaux possibles d’organisation métrique explicitent la division interne de la mesure musicale : hiérarchiquement

17. Cf. aussi F. Dell (2015, p. 14) : « *While the horizontal dimension of the grid represents time, its vertical dimension represents metrical prominence, aka metrical strength.* » L’association de textes aux grilles se fait toujours par l’intermédiaire des tons – elle n’est pas directe : « *[s]yllables are matched with pitches and pitches are in turn matched with positions in the grid.* »

<b>Quarter-note Level</b>																		
Beat	1		2		3		4											
Beat strength	s		w		s		w											
Metrical position	1		2		1		2											
<b>Eighth-note Level</b>	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪										
Beat	1	&	2	&	3	&	4	&										
Beat strength	s	w	s	w	s	w	s	w										
Metrical position	1	3	2	3	1	3	2	3										
<b>Sixteenth-note Level</b>	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪		
Beat	1				2				3					4				
Beat strength	s	w	s	w	s	w	s	w	s	w	s	w	s	w	s	w	s	w
Metrical position	1	4	3	4	2	4	3	4	1	4	3	4	2	4	3	4		

FIGURE 1.11 – Étiquetage rythmique et métrique (Tait *et al.*, 2014). Une ligne = une mesure (*a bar*).

organisés, les événements forts contrastent avec les faibles. Cependant, une colonne de croix forme une construction rythmique abstraite et ne correspond pas toujours à la vraie force des battements musicaux, qui peuvent syncoper (anticiper). Cette syncopation est obligatoire dans certains mètres : par exemple, dans le reggae, le 1<sup>er</sup> tactus est perçu comme fort et compte 3 croix, même si tous les instruments et la voix peuvent s’absenter. Cela vient en partie des autres tactus qui maintiennent le mouvement isochronique, mais la justification de ces niveaux découle aussi des niveaux accessibles cognitivement. Selon D. Attridge (1995, p. 53–56), la perception des pulsations n’est pas le résultat d’un comptage répété jusqu’à quatre, mais plutôt du traitement normal de signaux métriques faits en continu. En fait, une mesure à quatre temps dérive rarement sa régularité rythmique et sa force uniquement d’elle-même, mais la tient d’un mouvement plus large dont elle fait partie, ce qui vaut d’autant plus pour un accompagnement musical itératif comme le rap. Par ailleurs, la grille rythmique rap n’est pas la même que celle du reggae : un exemple concret de mètre musical avec des paroles alignées se trouve dans la figure 1.12 (ce contraste est bien plus détaillé dans la figure 3.13).

Pour revenir rapidement à la parenté des poèmes et chansons, les mètres littéraires, qui sont des schémas gouvernant la structure syllabique, accentuelle (alternativement temporelle) de poèmes, ne diffèrent pas des mélodies musicales seulement par leur caractère abstrait. F. Dell (2015, p. 67) les voit comme des *patrons mélodiques* appauvris : « *the meters of literary verse appear as melic templates divested of all the specifications that control pitch and timing. [They] lack a pitch tier; they have grids, but these grids differ from those of musical tunes in important ways : they are not isochronous, they place severe restrictions on empty positions—if they allow them at all—and they have fewer gridlines.* »

À ce point, une question importante surgit sur la façon de diviser les énoncés en syllabes. Lors de la détermination des frontières syllabiques, la transcription des paroles tchèques s’appuie sur l’intuition de l’auteur. En français, si la syllabation n’est pas univoque, la segmentation vise le maximum de syllabes ouvertes. Cependant,

				x				x				x			
				x				x				x			
		x		x		x		x		x		x		x	
	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
<b>1</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>4</b>	<b>5</b>	<b>6</b>	<b>7</b>	<b>8</b>	<b>9</b>	<b>10</b>	<b>11</b>	<b>12</b>	<b>13</b>	<b>14</b>	<b>15</b>	<b>16</b>
[Mer- ci	à	ci ma	fa-	mer- mille	je	ci dis	mer-	mer- ci	à	ci mes	a-	mer- mis]	ci][Je	dis	mer-

FIGURE 1.12 – Début de *textsetting* d’une chanson reggae, Irie Révoltés : *Merci* (FRREGGE-4). Au niveau des tactus, les colonnes à 4 croix représentant les pulsations les plus fortes participent à définir les genres musicaux : la grille rap se transforme en une grille reggae par l’échange des colonnes (positions métriques) comme suit : 5 contre 1 ; 13 contre 9. Autrement dit, l’accentuation métrique du reggae « frappe » les temps pairs (tactus 2 et 4, en gras), alors que l’accentuation musicale de la musique hip-hop se situe sur les temps impairs (tactus 1 et 3), comme dans (b) de la figure 1.10. Au niveau inférieur, chaque ligne comprend 4 contre-temps (2 croix) et 8 positions métriques faibles (1 croix) : concernant les niveaux d’analyse concevables (sous-jacents ou explicites), l’espace temporel de chaque tactus est deux fois divisé par deux.

				x				x				x				
				x				x				x				
		x		x		x		x		x		x		x		
	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
a)																
b)	ci	à	J’é-	fa-	cris	ce-	tte	chan-	à	son	a-	Ø	pour	dire	Mer-	
c)	m'ai-	der de	ma m'en	sor-	mille tir	je et ce-	dis la	ci puis	à que je	mes suis	a- un	mis ga-	min			

FIGURE 1.13 – Notation des e caducs. Les trois cas de figure décrits sont en italiques dans la grille, où les trois lignes viennent de la chanson *Merci*, aussi (0’27”) :

a) dans *cette*, le e caduc est prononcé, ayant sa propre case à lui [(se.)tə],

b) *famille* est prononcée [fa.mij], le [ə] est élidé, voir aussi *dire* en a),

c) 2 V distinctes se partagent une position métrique (3 cases marquées en jaune) : *m’aider de* [(mɛ.)de.də] ; *et cela* [e.sə.(la)] ; *que je suis* [kə.ʒə.(sɥi)].

la façon dont le texte est syllabifié ne pose presque jamais problème, la scansion souvent appuyée assigne aux syllabes leur position et leur accent métrique en les divisant clairement. Comme les paroles sont transcrites dans les grilles sans recours à l’alphabet phonétique international (API), la notation des e caducs nécessite une précision. Le marquage graphique de leur réalisation ou non se voit simplement dans cette notation en cases, chacune n’admettant *a priori* qu’une seule syllabe. Comme le montre la figure 1.13, le lecteur peut retenir les trois règles suivantes : si une case contient pour seule voyelle un e qui peut être un [ə], il est bien prononcé (a) ; si au contraire dans une case il y a une autre V en plus du e caduc potentiel, ce dernier est élidé (b). Alternativement, une case peut contenir deux voyelles à la fois (c) : dans un cas pareil, toute la case est marquée en jaune pour indiquer une accélération momentanée du débit (une espèce de triolet, cf. 3.2.1).

Mentionnons brièvement aussi les notations alternatives. Outre la grille rythmique, d’autres outils ont été essayés dans la littérature pour transcrire les paroles, où certains paramètres sont convertibles. L’on peut montrer la position des syllabes à l’aide de notes (figure 1.14, cf. aussi Walser, 1995; Yasin, 1997, p. 203) ou avec les symboles utilisés pour les positions syllabiques fortes/légères dans la scansion

poétique (Attridge, 1995). Pour noter leurs paroles, les rappeurs utilisent habituellement le *flow diagram* (figure 1.15), qu'ils combinent avec des systèmes de ponctuations individualisés pour marquer les syncopes, les durées vocaliques, les pauses, etc. (Edwards, 2009, p. 68).

C'est la grille rythmique qui est conjuguée par la méthode des chapitres pratiques pour le rap/reggae, mais le *flow diagram* est souvent utilisé dans ce travail dans les cas où seul le niveau de tactus importe dans la représentation ; il renvoie alors toujours à sa version complète de grille rythmique dans l'annexe. La grille rend compte de *textsettings* composés en mètres non seulement isochroniques. Avec un bon choix de pulsation de base et ses sous-division, elle est universellement utilisable pour tout rythme poétique ou musical. Cet outil permet de visualiser les composantes d'une pièce de musique vocale ou d'un poème, y compris l'alternance des temps forts/faibles, la collision et le vide accentuels, tout en reflétant la malléabilité rythmique des productions vocales chantées, scandées et mi-chantées. Par là, il remédie à « la difficulté à mettre à l'écrit ces entités vocales-textuelles ; cette difficulté conduit à des différences nettes, suivant les auteurs, d'approche et de rendu pour ce qui reste une unique réalité auditive » (A. Pecqueux, 2003, p. 347, cf. aussi C. Rudent, 1998, p. 94).

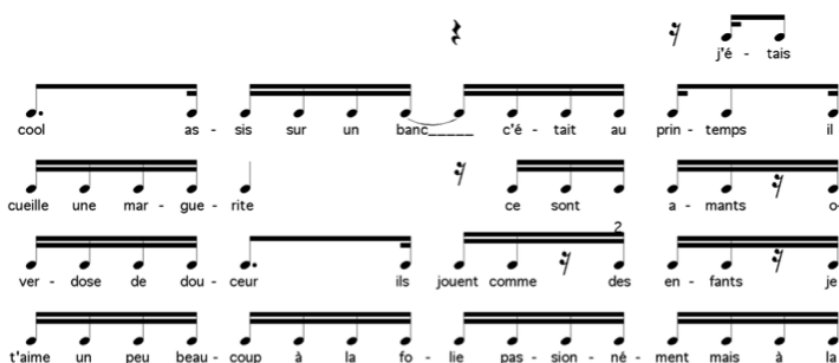


FIGURE 1.14 – La notation « musicale ». Comme la grille, elle fait abstraction des durées syllabiques et de l'intonation. À la différence de la grille, la hiérarchie explicite des pulsations en est absente. Exemple de MC Solaar : *Caroline*. Source : [www2.ac-lyon.fr](http://www2.ac-lyon.fr).

1	2	3	4
<b>Let</b> me freak the	<b>funk</b> , obso-	<b>lete</b> is the	<b>punk</b> that talks
<b>more</b> junk than	<b>Sanford</b> sells.	I jet pro-	<b>pel</b> at a
<b>rate</b> that compli-	<b>cate</b> their mental	<b>state</b> as I	<b>invade</b> their
<b>masquerade</b> .	They couldn't	<b>fade</b> with a	<b>clipper</b> . . .

FIGURE 1.15 – Le *flow diagram* (exemple de The Pharcyde : *Drop*) est une version simplifiée de la grille rythmique, qui ne marque comme proéminents que les 4 tactus à l'image du mètre poétique, et non de la musique puisqu'il n'explique ni les tactus présents au niveau de la mesure, ni les contre-temps.





FIGURE 1.16 – Musiques africaines-américaines. Source : [patrickfradet.com](http://patrickfradet.com).  
Les genres musicaux analysés dans la thèse sont en italiques.

## 1.4 Rap et reggae

Cette section fait le point sur la littérature sociolinguistique à propos de ces deux cultures musicales. Du fait que les traits prosodiques, décrits dans la partie théorique, ne soient pas propres aux musiques rap, hip-hop, reggae et dancehall, il ressort des affiliations plus larges entre ces genres et leurs esthétiques. Précisons d'un côté la relation de ces genres avec les autres musiques contemporaines, de l'autre, la relation entre ces genres quant au lexique et au contenu des paroles. En tout champ de connaissance, le rap et le hip-hop sont plus étudiés que le reggae et le dancehall, et la production musicale française reste mieux décrite que celle de la langue tchèque, et cela pour tous les éléments constitutifs des musiques.

### 1.4.1 Musiques urbaines

En parlant de hip-hop/rap et de reggae/dancehall, l'expression *musiques urbaines* paraît la plus apte à les qualifier dans leur ensemble. En outre, il est possible d'ajouter *actuelles* à la généralisation faite dans le titre. Il s'agit du calque des *urban contemporary musics*, un terme plus large qui comprend l'ensemble de la musique populaire africaine-américaine contemporaine : notamment R'n'B, grime, musiques de danse électroniques (dubstep), caribéennes (reggaeton, ska, zouk, soca) ainsi que toutes leurs appropriations faites par les artistes autres qu'américains ou caribéens.

La figure 1.16 offre une vue d'ensemble de ces musiques au cours du 20<sup>e</sup> siècle. Ces genres sont apparentés au blues et au jazz, qui sont eux issus du gospel, ragtime et boogie-woogie et influencées par les fanfares des marches militaires. Les musiques sont ainsi d'un côté héritières des griots africains, dont elles empruntent les chants responsariaux, les polyrythmies et diverses caractéristiques timbrales. D'un autre côté, elles sont influencées par les cultures celtes, la musique chrétienne traditionnelle et celle des ménestrels suite à la présence des colons européens, comme le montrent les reflets des ballades irlandaises, psaumes et cantiques dans le système tonal occidental.

La première transposition du rap/reggae en France et en République tchèque eut lieu dans les années 1980. Milliot (2006) et Kolářová et Oravcová (2011) analysent les scènes rap française et tchèque comme des cas de transculturation à partir de sources américaines et jamaïcaines. Au cours de ce processus, emprunter des éléments à une culture via les mass-média passerait par l'hybridation – une association de contributions culturelles importées et locales – puis par l'indigénisation, soit la création d'un nouvel espace culturel suite à la domestication de ces éléments. Concrètement, rapper ou chanter du reggae dans sa langue première (L1) est un indice de l'aboutissement des transferts culturels.<sup>18</sup>

Pour peu qu'une catégorisation du rap/reggae soit souhaitable, c'est le terme *musiques urbaines* qui véhicule l'ancrage du rap et du reggae dans les milieux citadins aux racines culturelles propres et où les renvois aux États-Unis et à la Jamaïque sont très présents. L'hypéronyme paraît cependant comme un pis-aller : tout en renvoyant aux relations plurielles de l'univers musical, il inscrit les deux styles dans une temporalité et un lieu finalement indistincts, sans impliquer pour autant l'absence de production ni de consommation de ces musiques chez la population rurale.

Finalement, plusieurs autres appellations sont possibles pour ces deux genres musicaux qui partagent une grande partie de contextes socio-culturels pour leur émergence, la vie institutionnelle et la réception : surtout celle des musiques populaires modernes, dont l'essor a été rendu possible par le perfectionnement des techniques précises d'enregistrement permettant la pérennisation des musiques non écrites et par l'omniprésence du paysage audio-visuel (P. Tagg, 1982, p. 39). Parmi les alternatives les redéfinissant, il y a notamment les musiques *jeunes, modernes, actuelles* et *amplifiées* (Touché, 2007; Molinero, 2009; Meyran, 2014). Ces termes, issus de la mise en place de politiques culturelles et définis par des critères lyrico-référentiels et sociaux, sont utilisés parfois de façon synonymique (I. M. Martínez, 2011, p. 52).

Après ces précisions sur la proximité temporelle et géographique des deux cultures musicales et sur leur filiation avec d'autres genres musicaux et la société, en voici quelques-unes sur leur parenté linguistique et référentielle.

---

18. Pour une histoire du rap français, cf. R. Huq (2001), K. Hammou (2012), V. Piolet (2015), celle du reggae français, J.-M. Jacono (1995), J.-K. Dagnini (2010), celle du rap tchèque, M. Kučerová (2012), A. Oravcová (2013), celle du reggae tchèque, T. Břejchová (2012, p. 37–43).

## 1.4.2 Lexique et contenu

Le lexique et le contenu des paroles sont aussi un lieu d'influences réciproques et rendent parfois la catégorisation en rap/reggae peu étanche, tout comme leurs musiques et leurs phrasés (manières de récitation). Beaucoup d'études sociolinguistiques et textométriques<sup>19</sup> se fondent sur la base de données de paroles annotées **RapCor** de l'Université Masaryk (comme A. Podhorná-Polická *et al.*, 2012) mais aussi sur **RapGenius**. Parmi les études sur la néologicit  des paroles, Podhorná-Polická et Fiévet (2013) offrent une synthèse de travaux sociolinguistiques sur le rap francophone. L'hybridité et le caractère plurilingue des paroles rap sont particulièrement bien décrites.<sup>20</sup> Ces deux traits présents dans la majorité des paroles rap résultent de l'afflux des nouveaux styles ethniques et régionaux (Rose, 1994). En ce qui concerne le parler reggae/dancehall anglophone, N. C. Stolzoff (2002) et C. Cooper (2004) ont mis en évidence le créole jamaïcain (dit *patwa*) en tant que source d'emprunts, de constructions syntaxiques et de renvois culturels. D'après L. Marie-Magdeleine (2013, p. 67), ce parler appartient au dancehall exclusivement (l'auteur cite les expressions *pull up, come again, run di track* ou encore *my selecta mix me*). Si les paroles du reggae francophone, aussi, sont chargées d'une grande quantité d'emprunts lexicaux à l'anglais, au créole jamaïcain et aux langues minoritaires, les cas d'alternance codique sont moins nombreux que dans le rap (Chodaková, 2014b).

Les deux genres musicaux se ramifient beaucoup du point de vue parolier. Selon L.-J. Calvet (1994), ces textes relèvent de la parole urbaine par leurs « *constantes références à la ville* » (*idem*, p. 276), qui est la thématique centrale du rap.<sup>21</sup> Parmi les auteurs dressant la liste des nombreux sous-styles rap, Ch. Béthune (1999) consacre des chapitres à l'insulte rituelle et au conflit théâtralisé, aux pratiques poétiques fondées sur la transgression (obscénité, misogynie, violence verbale) et à l'afrocentrisme dans son analyse de l'imaginaire afro-américain présent dans l'esthétique du rap français. M. Vicherat (2001) aussi résume les thématiques variées du rap français qu'il centre sur les axes suivants : le temps et l'espace, la religion, la vanité et l'intégrité, la politique, la culture et la morale (cf. aussi T. Rose, 1994, p. 60, Billiez, 1997). Dans sa thèse, A. Pecqueux (2003) décrit les aspects socio-politiques du rap français à travers l'énonciation, et montre l'existence de chansons antithématiques et

19. Les rappeurs puisent dans les parlars suburbains et dans les sociolectes jeunes (Holubová, 2009; Morávková, 2010), ils incorporent les traits de verlan (Zoričáková, 2010; Sekaninová, 2012; Švehlíková, 2014), aussi des vulgarismes (Závodská, 2010), etc. La pratique du rap ne présuppose pas la négligence du français : selon B. Ghio (2014), les formes du français non standard éventuelles sont un témoignage d'un « *art de mal parler* » ou le fait de « *maîtriser la langue dans ses formes présentées comme inabordables* ».

20. On trouve des anglicismes (Tamášová, 2011; Sojáková, 2014), des arabismes (Hassa, 2010; Zelenková, 2013), des cas d'alternance codique (Mitchell, 2000; Sarkar *et al.*, 2005), etc.

21. Par exemple, le mot *rue* arrive en 12<sup>e</sup> position parmi les mots lexicaux les plus fréquents d'un corpus constitué de toutes les chansons rap françaises du site **RapGenius** (voir [dataviz-factory.fr](http://dataviz-factory.fr)).

omnithématiques. Enfin, concernant cet amenuisement de la fonction référentielle, J. Barret (2008, p. 11) évoque l'usage fréquent d'un clivage articulé entre le rap conscient, revendicatif et dénonçant les inégalités, et le rap *egotrip/freestyle*, qui relève de l'exercice de style et loue la performance de l'artiste. Ce sous-style rap, dont les limites de la recherche formelle sont constamment repoussées, serait du « *rap du signifiant* » où la forme seule importe (Barret, 2008, p. 18–32).

L'on retrouve dans le reggae/dancehall d'une part la contestation socio-politique s'opposant aux différentes visions dualistes, d'autre part les thèmes festifs avec pour objet les discothèques ambulantes (*sound-systems*); un autre thème récurrent est la croyance *rastafari* (Constant, 1982). Du point de vue référentiel, les similarités entre le rap et le reggae sont patentées, et des thèmes abordés découlent leur interculturalité. Pour J. July (2012, p. 21), « *les recrues notamment issues du rap et du reggae font surgir des idées à combattre dans l'ordre établi* ». L.-J. Calvet (1994, p. 274–275) parle du retour de la chanson politique et considère que « *le parallélisme entre mouvement hip-hop et mouvement rasta est frappant* », car leurs points idéologiques communs affirment une identité à la recherche de ses racines, même si ces cultures ne sont pas des continuations directes des traditions africaines. Dans le rap et le dancehall francophones antillais, « *une multiplicité de discours performateurs d'identité* » est mise en évidence par M. Zobda-Zebina (2009), et S. Gadet (2010a,b) décrit en détail le croisement des cultures hip-hop et rastafari.

Enfin, les thèmes du rap/reggae tchèques sont similaires à ceux des productions francophones (Bílý, 2010; Hajná, 2013; Chytil, 2014). Le contenu des paroles reste toutefois en dehors du cadre de ce travail.<sup>22</sup> Les attributs *lyricaux* n'affectent guère la nature sonore des chansons, sauf la multiplication des rimes dans le rap *egotrip*, largement représenté dans le corpus textuel analysé.

---

22. K. Hammou (2012) propose une *rapologie* interdisciplinaire qui porte à la forme artistique un intérêt non éclipsé par les variables sociales. La présente thèse, aussi, vise à remédier à la distribution contrariante accusée par P. Tagg (2009), A. Krims (2000), ou encore A. Hennion (1998) dans « *Analyse sociale pour les musiques populaires, analyse musicale pour les musiques savantes* ».

# Chapitre 2

## Traits formels généraux des vers

**Résumé :** Ce chapitre est consacré aux traits prosodiques et métrorhythmiques du rap/reggae qui reflètent les langues FR et CS et qui sont conditionnés par leurs cultures (versification, chanson). Concernant la constitution des vers et leur groupement, un nombre de procédés sont non systémiques, mais relativement peu marqués par rapport à d'autres musiques françaises et tchèques. Suite aux éléments attestés à fonction rythmique, l'on discerne les traits formels dûs aux restrictions des fonctions prosodiques par la fonction poétique et la neutralisation des oppositions phonologiques consécutive. Les interprètes semblent maintenir une trace des rythmes de la L1 dans les subtilités d'une esthétique de rap/reggae, pendant que des contraintes leur sont imposées par un mètre musical régulier à 16 positions métriques : ils emploient à cette fin l'intonation, la durée syllabique mais aussi l'intensité en tant que facteurs expressifs.

Après l'esquisse dans le chapitre 1 de la présence virtuelle de deux hiérarchies organisatrices prosodique et métrique/musicale, il s'agit de répondre à la question de savoir dans quelle mesure les interprètes se soumettent à la pression de leur langue. La section 2.1 expose les critères permettant d'arriver à une caractérisation adéquate du rythme poétique. 2.1.1 synthétise les descriptions prosodiques disponibles des divers types d'art poétique en français, en tchèque, en anglais etc., et 2.1.2 traite de la division en vers et en formes strophiques. La section 2.2 montre que le rythme peut se baser sur l'accentuation automatique des syllabes, un critère extralinguistique qui vient de l'isochronie des pulsations musicales, et en explore les répercussions (suraccentuations et effacements d'accent). La section 2.3 se pose

les mêmes questions au niveau supérieur de la hiérarchie prosodique, puis donne des perspectives différentes sur la classification du matériel étudié, qui assemble la poésie, le chant et la parole ordinaire. Le corpus textuel est constitué, d'une part, de vers libérés définis par l'intonation et la rime, d'autre part, de chansons données par une mélodie figée. La dernière section 2.4 propose quelques comparaisons avec des phonostyles du parlé. Le chapitre est organisé comme suit : 2.1, 2.2, 2.3 commencent par un profil typologique FR/CS. Les propriétés des phrasés attestés sont illustrées avec des exemples du corpus textuel bilingue assemblé pour ce travail, les deux cent chansons rap/reggae. Des hypothèses sont présentées, qui seront évaluées dans la partie expérimentale. Comme ces phénomènes rythmiques, accentuels et mélodiques ne sont pas restreints à ces musiques, il faudra distinguer parmi les exemples des conventions poétiques contemporaines et des particularités caractéristiques du style rythmique individuel de l'auteur.

## 2.1 Rythme

Le rythme surgit d'une répétition périodique de sons. Dans le langage ordinaire, il résulte à la fois des faits suprasegmentaux et segmentaux – des événements accentuels et intonatifs ainsi que des traits duratifs des segments et de leur combinatoire. Il est perceptible en français et en tchèque à travers les  $\sigma$  et les  $\alpha$ , même si la périodicité des proéminences dans ces langues est relativement faible. Les schémas sont perçus comme réguliers, parce qu'ils découlent d'une organisation temporelle en même temps que de phénomènes phonétiques et phonologiques, comme la structure syllabique, l'emplacement de l'accent primaire, dans certaines langues comme l'anglais aussi la réduction vocalique. Le rythme langagier peut être considéré comme un produit secondaire de la structure linguistique plutôt que son principe organisateur (Dauer, 1983; Patel, 2010), mais il intervient activement dans la structure prosodique, par exemple, pour réguler des suites de syllabes trop ou trop peu accentués par les déplacements et les effacements d'accent.

Cependant, le rythme se manifeste différemment dans la musique et dans la poésie, où il devient un facteur plus actif de la schématisation du son. La réalisation des gabarits rythmiques ne suit pas des tendances mais des règles précises, elle établit la périodicité selon une certaine isochronie par la répétition des unités musicales et textuelles. Selon Jackendoff et Lerdahl (1983), l'organisation rythmique de la musique comprend les temps (une périodicité stable), un mètre (des périodicités multiples) et un groupement (une segmentation perceptive). Similaire à cette description du mètre musical, le rythme poétique comprend un mètre, qui gouverne la relation entre les unités prosodiques et la structure métrique, et un groupement, qui gère l'orga-

nisation hiérarchique des vers. À part cette fonction organisatrice du rythme, une autre qualité partagée par poèmes et chansons est la détermination par la langue de la segmentation prévalente.

L’alignement entre la musique et les paroles est influencé par un nombre de facteurs à tous les niveaux. De même que la scansion des poèmes traditionnels, qui se base sur un rythme linguistique superposé à un mètre, les paroles de musique sont formées sur le fond de leurs prédispositions structurelles. D’abord, il existe plusieurs tendances générales dans les langues européennes : un son fort marque le début d’un groupe, un son allongé tend marque la fin d’un groupe (Patel, 2010, p. 169). Pour Temperley et Bartlette (2002), c’est la préférence pour les accents musicaux, ou tactus, coïncidant avec 1) les débuts des notes, 2) les notes longues, 3) le début des phrases musicales et celui des motifs mélodiques répétés, 4) les changements de hauteur musicale, et enfin une préférence pour 5) la régularité rythmique.

Le facteur le plus important dans l’alignement implique les catégorisations prosodiques des langues, et notamment leurs catégories rythmiques (Temperley et Temperley, 2013). En effet, les études sur la chanson pop, rock, et la musique classique en anglais, en français et en tchèque suggèrent que la prosodie entretient une relation étroite avec le mètre musical. Sans relier le rythme linguistique à l’intervalle inter-accentuel ni à la durée des  $\sigma$  (des unités phonologiques) comme dans l’ancienne division selon K. Pike (1945), Ramus *et al.* (1999); Grabe et Low (2002) calculent la variabilité durative des intervalles phonétiques successifs, un indice de phonotactique segmentale. Cette variabilité est plus importante dans les langues auparavant classifiées comme isochroniques que dans les langues isosyllabiques, et les auteurs confirment l’isosyllabisme discuté du français (Abercrombie *et al.*, 1967; Wenk et Wioland, 1982). En utilisant ces mêmes modèles, le tchèque partage les deux rythmes (Dankovičová et Dellwo, 2007) en étant « plutôt isosyllabique » selon T. Duběda (2013, 2004, p. 43–51) confirmant Z. Palková (1994, p. 159). C’est-à-dire que dans une chaîne parlée, les syllabes sont perçues subjectivement comme ayant la même durée malgré la longueur positionnelle des V sous accent (FR), l’opposition de durée phonologique des V (CS) et l’allongement final dans les deux langues.

De fait, les vers traditionnels syllabiques français et syllabotoniques tchèques norment le décompte syllabique, le tchèque aussi le nombre et la position des positions fortes (S). De façon similaire, dans un article sur les procédés prosodiques dans la chanson française, B. Joubrel (2002, p. 61) affirme que le rythme syllabique de la langue impose aux compositions « *un maximum de régularité dans l’énonciation du vers : celui-ci peut être chanté en noires (temps = son), en croches (deux sons pour un temps), passer de l’un à l’autre (souvent dans le sens de l’accélération du débit), avec parfois une pause sur la fin d’un mot, mais on ne trouve quasiment jamais de formule rythmique complexe [...] chaque syllabe est rythmiquement égale à l’autre* ».

Quant au niveau des unités accentuelles ( $\alpha$ ), ce *phrasing* prosodique influence le groupement : les musiques « nationales » reflètent le fait que ces unités prosodiques commencent souvent avec une  $\sigma$  accentuée en anglais, tandis qu’en français elles fi-

nissent par elle (Patel, 2010, p. 159). Un lien similaire est observé dans les musiques instrumentales composées par les locuteurs de ces langues (B. Wenk et F. Wioland dans Couper-Kuhlen, 1993).

Aussi A. D. Patel (2010, p. 100) suggère-t-il un domaine ouvert à la recherche : comparer plusieurs rythmes langagiers, puis déterminer si ces différences sont reflétées dans les musiques de leurs cultures. Une littérature croissante vaque à cette tâche essentielle pour la linguistique comparative et continue à prouver comment l'expérience avec la L1 influence la façon dont on segmente et perçoit des chaînes sonores (non-)linguistiques. Certains principes sont similaires dans l'opéra et la chanson traditionnelle, d'autres œuvrent dans le vers littéraire, qui est davantage contraignant. Même si le chant se libère partiellement des contraintes poétiques et leur en supplée d'autres, les principes appliquées dans la chanson ne sont pas idiosyncratiques mais correspondent à une série générale de contraintes communes au langage, la poésie et la chanson (Vázquez, 2006). Parmi d'autres facteurs dans cette association langue/musique, il y a la connaissance du chanteur/compositeur des règles prosodiques de sa langue (Palmer et Kelly, 1992; McGowan et Levitt, 2011) et la volonté d'innover le langage poétique. Les schémas rythmiques déterminent la distribution des variantes de phonèmes (Dominicy, 1992a; Miall, 2001; Auracher *et al.*, 2010), dans les traditions syllabiques les  $\sigma$  sont effacées et insérées (Beaudouin et Yvon, 1996; Fabb, 1997; Dell et Halle, 2009), les préminences métriques priment sur les accentuelles (Kiparsky, 1977; Tyrrell, 1988; Hayes, 2002), les schémas rimiques, enfin, font apparaître un ordre des mots marqué (Mukařovský, 1964, p. 49).

L'hypothèse à prospecter est celle que les rythmes du français et du tchèque se reproduisent dans les phrasés rap/reggae, sachant qu'il ne faut pas perdre de vue cette propriété du rythme poétique, où tous les domaines linguistiques sont potentiellement sujets à une réorganisation en vue de sa finalité autonome, qui est d'affirmer le sujet dans le discours (Meschonnic, 1982) et non de rapprocher le chant de la parole. La sous-section suivante introduit les principales références de ce chapitre.

### 2.1.1 Langages poétiques

F. Dell et Halle (2009); Dell (2015) décrivent des corpus de chansons datant de la fin du 19<sup>e</sup>/du début du 20<sup>e</sup> siècles et jusqu'aux années 1960. Le langage poétique de la chanson traditionnelle française (*traditional French singing idiom*) englobe les chansons populaires/folkloriques, à transmission orale (enfantines, chansons à boire et de camp), et commerciales, transmises par enregistrement et qui utilisaient les mêmes principes de base que la chanson folklorique (Dell, 2015, p. 5).<sup>1</sup> Pour

1. Dell et Halle (2009) excluent des analyses d'un côté les chansons commerciales, qui utilisent des nouveaux langages poétiques (« *new singing idioms* ») imitant le rock'n'roll, et d'un autre côté,



comparer la chanson à la poésie, F. Dell (2015, p. 7) délimite le vers littéraire français comme la poésie écrite entre 1550 et 1870 (« *from Ronsard to Verlaine, roughly* »).

Dans le vers littéraire, le principe syllabique régule les schémas strophiques en interdisant les vers à nombre de syllabes différent des autres vers, ne fût-ce que par une seule syllabe. Au dessus du niveau syllabique dans la langue, le groupe rythmique (ou  $\alpha$ ) génère le rythme dès la perception d'une proéminence accentuelle répétée. C'est pourquoi « *[/]es poètes utilisent l'accentuation à des fins esthétiques en instaurant des structures rythmiques ordonnées* » (Léon, 2011). Selon M. Dominicy (1992b), le modèle de vers de l'alexandrin classique se divise en deux hémistiches contenant chacun 6  $\sigma$  métriques, mais une suite de syllabes donnée doit satisfaire à une série de conditions pour se révéler comme un exemple de vers conforme à ce modèle qui n'est pas purement syllabique, comme les positions métriques 6 et 12 ne sont pas indifférentes (s).

Pour comparer occasionnellement les musiques à la poésie, résumons les principes métriques généraux décrits par L. Quicherat (1850, p. 19, 133, 177) (cf. aussi Milner et Regnault, 1987; Aquien *et al.*, 1990; Gouvard, 1999; Giger, 2008). Chaque voyelle masculine (toute V sauf e caduc [ə]) et chaque diphtongue (semi-consonne+voyelle) comptent pour une  $\sigma$ . Les V adjacentes qui ne forment pas de diphtongue comptent pour 2 V. Les e caducs sont comptés, sauf s'ils sont suivis d'une V/à la fin du vers, dans ces cas-là ils sont élidés. Les vers de plus de 8  $\sigma$  doivent être divisés en hémistiches par une césure (4+6  $\sigma$ , 6+6  $\sigma$ ). L'accent tombe sur la dernière syllabe masculine du vers. Si le vers compte plus de 8  $\sigma$ , il se trouve aussi à la fin de l'hémistiche. Le schéma rimique doit faire varier les clausules masculines et féminines.

Selon Dell (2015), au détriment de l'isosyllabisme typique pour la poésie française, les paroles des chansons françaises norme la congruence entre les temps et les  $\sigma$  accentuées plus que le maintien d'un même nombre de  $\sigma$  par vers, comme la musique fait accentuer des  $\sigma$  à distance égale. Ces correspondances ne sont pas strictes en toute position – elles ne sont obligatoires qu'en fin de vers (figure 1.6, p. 26). B. Joubrel (2002, p. 60) aussi met en évidence la recherche de la « *correspondance entre les appuis rythmiques de la composition et l'accent tonique de la langue* » dans les chansons françaises, qui de fait tendent à être performées dans le mètre accentuel, et Temperley et Temperley (2013, p. 524) décrivent un « *significant degree of stress-meter alignment in French vocal music* ». Une préférence similaire dans l'opéra français est décrite par A. D. Patel (2010, p. 158), qui mentionne la « *mutabilité et subtilité* » de l'accentuation dans cette langue, et par A. Pau (2015), qui rappelle que les livrets d'opéra classique étaient en même temps versifiés : ils rimaient et respectaient le syllabisme. La chanson, où la rime n'est pas obligatoire, constitue donc un éloignement radical par rapport à l'opéra et au vers littéraire.

---

les chansons à rythme syncopé inspirées de jazz, qui ne satisfont pas à la contrainte *EndPromin*.

Passons aux principes appliqués systématiquement dans les arts vocaux tchèques qui norment la correspondance accentuelle aussi, en plus de la durée phonologique reliée à celle des notes, car en tchèque ce trait-là et l'accentuation sont deux choses distinctes. Le vers tchèque est traditionnellement syllabotonique : dans un ordre rythmique non marqué, le nombre de  $\sigma$ , le nombre et l'emplacement des accents sont normés (Čechová *et al.*, 2008, p. 118), mais pas la quantité vocalique. Les monosyllabes autosémantiques portent l'accent, chaque préposition monosyllabique primaire porte l'accent et la  $\sigma$  suivante perd son accent potentiel ; tous les autres monosyllabes grammaticaux (clitiques) sont sans accent. Une anacrouse ne peut y être que monosyllabique, et elle est toujours précédée d'une frontière syntaxique. Un groupe de deux clitiques ou plus situés après une frontière syntaxique forment un pied indépendant avec un accent sur le premier clitique. Chaque mot plurisyllabique porte un accent sur la première  $\sigma$ . L'accent secondaire n'est par un facteur rythmique, mais une conséquence de la rythmisation, il n'est pas pris en compte et l'accent de phrase non plus. Suite à une approche quantitative et algébrique (Červenka et Sgallová, 1967), M. Červenka (1999, 2004, 2007) formule les règles générativistes de la norme métrique tchèque (cf. aussi l'analyse automatique du vers d'Ibrahim et Plecháč, 2011). P. Plecháč (2008) les simplifie en quelques règles composées, de rigueur pour tout type du nouveau vers tchèque, et auxquelles nous reviendrons plus tard.

Dans le vers tchèque, le principe syllabique est plus fort que le principe accentuel. Pour J. Hrabák (1970b, p. 130), « *d'un point de vue de la littérature tchèque, c'est la relation entre le syllabotonisme et le syllabisme qui est la plus étroite ; ces mètres se confondent même quelquefois. Dans l'histoire [de la poésie tchèque], ni les tendances au syllabisme dans les vers syllabotoniques, ni celles à organiser régulièrement les accents dans les vers syllabiques n'étaient des cas isolés* ».

Même si la versification tchèque se base sur les pieds métriques (trochée, iambe, dactyle, . . .), le vers tchèque est considérablement syllabique aussi selon Z. Palková (2012) et pour Ibrahim *et al.* (2014, p. 107) le tchèque appartient plutôt aux langues qui comptent les  $\sigma$ , son accent étant potentiel (cf. aussi la figure 1.8, p. 28 : dans le continuum rythmique entre *accent—syllabisme*, le tchèque se situait sur l'extrémité syllabique du syllabotonisme). La différence du décompte syllabique n'est pas une violation dans le cas des vers catalectiques (au pied final incomplet), mais les autres irrégularités sont bien perceptibles. Chaque syllabe surnuméraire ou omise change la durée de l'intervalle inter-accentuel, ce qui annule l'inertie du rythme et change le vers régulier en vers libre ou libéré (Levý, 1961, 2012). Une autre source principale de la comparaison entre musique et poésie est la thèse de P. Plecháč (2012), qui démontre que le vers tchèque n'est pas purement syllabotonique sur un grand corpus.<sup>2</sup> Il en élabore le modèle probabiliste dans son analyse systématique des contextes prosodiques des positions W V accentuées et S non accentuées (soit les réalisations secondaires de positions S normalement accentuées et W V non

2. *Thesaurus českých meter (1795-1825)*.

accentuées), des « phénomènes d'accompagnement » du rythme syllabotonique, de l'influence syntaxique sur la constitution du rythme et de la distribution des frontières syntaxiques dans différents mètres. À côté de ce « *syllabisme rigide* », M. Grepl (1966, p. 48) insiste sur le rôle central de l'accent : l'actualisation de la segmentation poétique réside dans la promotion de la régularité des  $\alpha$  comme le principe de base. La scansion régulière y repose, de sorte qu'un plan ou une impulsion métriques clairs en naissent, et produisent un parallélisme auquel les composantes sémantiques et syntaxiques du vers sont subordonnées.

Les descriptions prosodiques de la chanson traditionnelle tchèque, qui démontrent le principe accentuel et soulignent la nécessité de prendre en compte le nombre et la durée des syllabes depuis O. Hostinský (1906a,b) et J. Král (1923), sont résumées par K. Zindulková (2011, p. 40). Elle mentionne la tendance des chansons tchèques à faire correspondre les V phonologiquement longues aux tons longs. Elle décrit un travail sensible avec les schémas de base manifesté dans les paroles originales de chanson, dans le contexte historique des discussions entre les adeptes du vers (syllabo-)tonique *vs.* quantitatif; cf. aussi J. Tyrrell (1988).<sup>3</sup> Pour V. Merta (1990) enfin, chaque chanson populaire tchèque est divisée en lignes, même si les rimes y sont moins systématiques que dans le vers poétique.

Beaucoup de chansons rap/reggae françaises et tchèques n'échappent pas à la prédisposition syllabique des deux langues. Deux exemples de ce syllabisme sont en (11) Saï Saï : *Lyrics adéquats* (FRREGA-8, 1'21") et (12) Cocoman & Dr. Kary : *Tak už to bal* (CSREGA-6, 1'26"). La dernière  $\sigma$  des [vers] est rimée ou associée (soulignée ci-dessous en pointillé) et tombe toujours sur le 4<sup>e</sup> temps (en gras).

(11)	[Un	en	te-	nue	spor-	tive	un	en	cos-	tard	cra-	<b>vate]</b>	12		
	[Un	pour	que	cer-	taines	vé-	ri-	tés	au	jour	é-	<b>clatent]</b>	12		
	[Un	contre	tous	les	ra-	cistes	qu'on	é-	crase	comme	des	<b>blattes]</b>	12		
	[Et	un	ly-	rics	pour	sto-	pper	tous	les	bom-	bo-	<b>claats]</b>	12		
(12)	[A	kaž-	dej	kdo	tu	hu-	lí	tak	snad	za	prav-	du	mi	<b>dá]</b>	14
	[Že	nej-	lep-	ší	teď	bu-	de	když	to	ně-	kdo	za-	mo-	<b>tá]</b>	14
	[A	ma-	siv	ta-	dy	je-	de	u-	ží-	vá	si	ži-	vo-	<b>ta]</b>	14
	[A	v dr-	tič-	ce	se	při-	pra-	vu-	je	dal-	ší	do-	bro-	<b>ta]</b>	14

Cependant les paroles de musique en général ne sont qu'à peu près syllabiques, vu les  $\sigma$  chargées sur plusieurs notes consécutives (mélismes), de plus toutes les  $\sigma$  sont comptées, elles sont toutes métriques. En fait, la mesure musicale ne contraint pas le phrasé de la même façon que le pied métrique. Alors que ce dernier exige un

3. « [M]any of the mis-stressings that can be found in Czech vocal music of [the 19<sup>th</sup> century] lurk the theoretical disputes about the nature of Czech prosody, on whether metrical patterns in Czech verse should be based on vowel length or on stress. » (Tyrrell, 1988, p. 263).

nombre constant de syllabes entre les syllabes accentuées (en vertu du syllabisme), cette règle passe au second plan dans la musique où les syllabes changent de durée, et où il importe de maintenir le nombre constant de temps. Selon F. Dell (2015), dans une composition tou(te)s les strophes/couplets se basent sur des patrons métriques/méliques qui sont invariants. Les patrons méliques forment des familles qui se ressemblent étroitement, même si la chanson française est plus permissive que la poésie littéraire concernant le décompte syllabique ; c'est vrai pour la chanson/poésie tchèque aussi. En plus, rappelons que si les règles dans la musique vocale sont comparées à la poésie, celle-ci a moins de degrés dans sa hiérarchie. La poésie n'a ni moyen ni besoin de différencier entre les positions S comme le fait la musique entre les tactus.

Toujours à propos de la comparabilité des langages poétiques, selon K. Zindulková (2011, p. 37–39), les pieds du syllabotonisme tchèque sont facilement adaptables à tout mètre musical ; c'est la chanson populaire qui aurait la plus grande tendance à cette conformité de déroulement rythmique. L'exemple (13) PSH : *Metro* montre cette manière de formaliser deux [vers] de 11 et 10  $\sigma$  et à 4 S (CSRAPA-9, 0'55").

	<b>[Na</b> -stou-pi-li	<b>do</b> sou-pra-vy	<b>ne</b> -cha-li se	<b>u</b> - ná- šet]
	S1 w1 s2 w2	S3 w3 s4 w4	S5 w5 s6 w6	S7 w7 s8
(13)	<b>[Dlou</b> -hým tem-ným	<b>tu</b> -ne-lem	<b>a</b> v tom za-čal	<b>před</b> -ná-šet]
	S1 w1 S2 w2	S3 w3 s4 ( <del>w</del> )	S5 w5 S6 w6	S7 w7 s8

Les capitales correspondent aux réalisations par une  $\sigma$  accentuée, les petites capitales, par une  $\sigma$  non accentuée ; le numéro indique le pied du vers.<sup>4</sup> La différence majeure entre la mesure musicale et la poésie syllabotonique tchèque réside dans le premier temps de la mesure qui porte toujours l'accent, et où aucune tendance ne vient affaiblir ce principe, sauf la syncope (décalage de l'accent musical sur un autre temps que le premier), soit une actualisation rythmique rendue possible seulement sur le fond non marqué du mètre régulier.

Pour les objectifs comparatifs de ce chapitre, il faut finalement relever deux faits sur la chanson en anglais. À la différence de la poésie syllabotonique anglaise, son principe rythmique est strictement accentuel : le nombre de syllabes varie en fonction des notes, les  $\sigma$  linguistiquement accentuées doivent en toute position correspondre aux tactus. Dans la chanson enfantine, pour M. Liberman (1975, p. 40), « [f]or any two positions which are in the metrical relations Strong to Weak [...] it is not permissible for an unstressed syllable to occupy the strong position if a stressed syllable

4. Le problème de cette notation qui permet de rapprocher la musique vocale de la poésie est qu'elle ne reflète pas les différences entre les temps et les contre-temps (les S impairs/pairs). En ne marquant comme forts que les tactus, la première ligne de (13) aurait résulté en une suite contenant trois pieds quadrisyllabiques (SWWW) sans noter la prééminence sous-jacente du deuxième w. Ce travail utilise donc les grilles rythmiques (1.3.3).

*occupies the weak position.* » Une tendance similaire existe dans les opérettes en anglais (Palmer et Kelly, 1992). Selon R. R. Vázquez (2006, p. 236) aussi, les principes qui construisent le rythme de la chanson anglaise (*art song*) sont celui d'un alignement rigide entre les temps et les accents lexicaux, du fait de la nature isochronique de l'accentuation anglaise dans la parole et le vers. L'autre principe majeur est son adaptabilité relative au niveau du groupement, qui est motivée par la possibilité de réduire et d'étirer les  $\sigma$  pour des raisons rythmiques.

T. Kellogg (1991) analyse l'application de la règle formulée par M. Liberman (1975), qu'elle appelle *English Song Principle*, dans sa description phonologique du rap américain : les rappeurs procèdent souvent à d'apparentes violations de cette règle, générées selon elle par des patrons rythmiquement complexes. Cependant, ils contrebalancent ces *mismatches* (violations de *MatchStress*), un fait qui prouverait la force de cette règle en anglais. « *Rap music obeys this rule as well, for the most part. In the majority of cases there is "proper" correspondence between stressed syllables and strong beats. However, there is variation that occurs frequently* », écrit T. Kellogg (1991, p. 13) et montre ces violations et leurs compensations avec 6 chansons rap. Une autre référence est le mémoire de C. Tait (2013), qui étudie l'étendue et la position métrique prévalente de ces violations sur un corpus de 18 chansons rap anglophone ; elle confirme la prédominance du principe accentuel dans cette musique.

L'extrait de rap tchèque en (13) ci-dessus fait preuve d'une correspondance parfaite pareille entre les deux accentuations, mais au vu des données c'est un cas plutôt exceptionnel, de même que le syllabisme de (11) et de (12). De fait, ce chapitre traitera désormais moins du syllabisme que de l'alignement dit *stress-to-beat*. Voyons aussi la linéation en vers et leur groupement, manifestés à travers les traits formels du *phrasing* prosodique.

### 2.1.2 Linéation et groupement

Selon Hayes et MacEachern (1997, p. 139–140), le statut d'unité structurelle du vers dans la littérature française est univoque grâce à la rime finale établissant une relation entre vers, et aux syllabes extramétriques, limitées aux fins de vers. Dans les chansons, nous entendons les vers en référence à la norme métrique de la musique, et c'est différemment de la perception des vers en référence au mètre poétique : la musique en soi ne découpe pas les paroles en vers, bien qu'elle en solidifie la forme si ces vers sont déjà délimités régulièrement, par la rime/pause/nombre de temps forts, comme dans les exemples (11) et (12) plus haut. Avant de voir comment cette référence métrique est normée dans les langues et leurs langages poétiques, précisons la nature des liens entre les vers et les mesures. Selon F. Dell (2015, p. 16), « *[t]he tune must be lineated, i.e. it must be partitioned into units analogous to the lines of*

*literary verse. In contrast to literary poetry, where the end of each line of verse is indicated by a blank space on the printed page, songs do not contain audible markers* ». La *linéation*, ou division en vers, est ambiguë dans la chanson et généralement dans la musique, où une définition musicale et une définition textuelle se proposent. Les compositions attestent d'une double linéation, et donc aussi d'un double groupement des vers. D. Rossi (2012a,b,c) met en évidence les deux notions de ligne dans le rap, l'une *poétique* (le vers), soit un groupe linguistico-prosodique délimité par deux silences (interruptions complètes de l'articulation), l'autre *rythmique*, soit une portion de texte contenue dans une mesure.

L'évidence des deux linéations se voit dans la figure 2.1, où une approxima-

	[A-	lors	j'ai	pris	des	coups	par	les	plus	grands	que	moi]	[Car	con-	$\sigma$	
trô-	ler	la	cour	des	grands	pour	un	p'tit	c'est	im-	po-	ssible	crois-	moi]	14	
	[Et	na-	if	comme	j'é-	tais	j'vou-	lais	de-	ve-	nir	ban-	dit]		15	
[A-	lors	comme	mon	pote	Sa-	lif	a-vec	ma	mère	j'ai	eu	plein	d'en-		13	
		nuis]	[Quand	toc-	toc	les	ci-	viles	m'es-	j'ai	et	per-	quisent]		15	
[Ça	choque	choque	la	fa-	mille	d'sa-	voir	qu'son	fil-	contient	et	per-	grise]		12	
										mène	une	vie			14	
[Před-	včí-	rem	jsem	z fa-	chy	šel	a	ja-	ko	vždy-	cky	po-	sle-	dní]	$\sigma$	
[Přich-	nu	žvá-	ro	vy-	ta-	hu-	ju	po	sir-	kách	se	na-	ta-	hu-	15	
[Po-	dí-	vej-	me	ná-	ho-	du	vo-	na	stá-	la	u	vcho-	du]	ju]	16	
[U-	klí-	žeč-	ka	s koš-	tě-	tem	a	že	se	mu-	sim	pře-	zou-	vat]	14	
[Když	furt	cho-	dim	sem	a	tam	moh	bych	ně-	kde	za-	šla-	pat]	[Á	15	
tak	se	cho-	dí	z prá-	ce	do-	mů	s ci-	gá-	rem	a	ješ-	tě	k to-	mu...	16

FIGURE 2.1 – Syllabisme approximatif dans deux découpages en vers relativement congruents avec la musique – LIM : *À neuf ans déjà* (FRRAPB-5, 0'57"), Manželė : *Vybírám si dovolenou* (CSRAPA-3, 0'36"). Les mesures syllabisantes attestent d'une fonction rythmique bien moindre que dans la poésie, en fait, ces deux exemples se basent plutôt sur la récurrence de 4 tactus par vers, dont le dernier (FR) et le premier (CS) gardent une position stable. La linéation est supportée par la rime [mwa/i/iz], irrégulière en [v/at].

tion du principe syllabique passe du vers au domaine de la mesure musicale, et les groupements musical et parolier dans ces raps français et tchèque se recourent partiellement. Un vers dépassant sur la mesure suivante (*Plein d'en-/nui*), ni celui commençant sur la mesure précédente en anacrouse (*A /tak se chodí*) ne sont point choquants, la double linéation traduit la correspondance imparfaite, ou indépendance, entre les structures prosodiques et la « syntaxe » musicale. Dans la rencontre de paroles avec un mètre musical, une généralisation comme *une  $\iota$  par mesure* est donc rarement possible. La figure 2.2 illustre quelques façons de relier les deux hiérarchies organisatrices dans une chanson donnée : une mesure peut contenir des portions différentes de vers indépendamment de leur régularité. L'observation sur la portée flexible des vers est aussi étroitement liée au tempo musical et à l'allongement des syllabes dans le chant : un exemple de d), la vocalise introductive d'un opéra français dans la figure 2.3, est emprunté à C. Abbate (1996, p. 4).

Dans la chanson strophique, un groupement textuel consiste de lignes regroupées en couplets et éventuellement en refrains, introduction et coda. Un autre, musical, est donné par la répétition de mélodies sur lesquelles ces textes distincts sont surimposés. Les mélodies, selon Jackendoff et Lerdahl, 1983 (cités par Dell, 2015, p. 15) comprennent la grille et une organisation hiérarchique récursive (*Grouping Struc-*

	1	2	3	4
	x	x	x	x
	x	x	x	x
	x	x	x	x
a)	[σ	σ	σ	σ]
	[σ	σ	σ	σ]
	[σ	σ	σ	σ]
b)		[σ	σ	σ]
	σ]	[σ	σ	σ]
	σ]	[σ	σ	σ]
	σ]			
c)	[σ	σ	σ	σ]
	σ	σ]		
	σ	σ	σ	σ]
d)	[σ	—	—	—]

FIGURE 2.2 – [Vers] vs. mesure musicale. Dans le rythme 4/4 à 16 positions métriques (colonnes de x), les mesures de musique qui se suivent peuvent contenir :

- a) des vers y rentrant entièrement,
- b) des vers régulièrement décalés,
- c) des vers de durées inégales à silences de durées inégales,
- d) une σ étirée ou chantée en vocalise, remplissant ou dépassant la mesure.

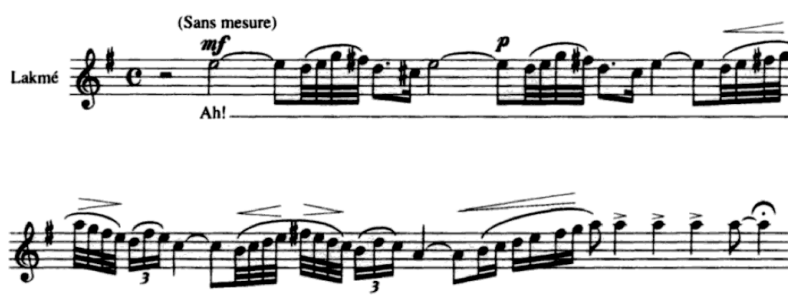


FIGURE 2.3 – Chant en vocalise dans l’opéra, où une seule syllabe est portée sur une longue suite mélismatique (Abbate, 1996, p. 4).

ture), qui correspond aux jugements intuitifs des auditeurs sur la cohérence interne de certaines suites de notes, par exemple [[EBBGA][BGFE]].

Selon F. Dell (2015, p. 24–25), la linéation des paroles de chanson n’est pas déterminée par cette linéation mélodique même si elles peuvent être congruentes. La preuve en est la possibilité d’associer des linéations textuelles différentes à une même mélodie.<sup>5</sup> Cet auteur en tire comme conclusion la nécessité du patron mélique, qui prédit la forme des couplets, de spécifier la location de fins de vers, ce qui conditionne la similarité formelle des couplets français, tous rythmiquement parallèles. Les notes finales des vers sont alignées sur la même position de la grille rythmique selon la contrainte *LineParallel* : « If two sub-stanzas are rhythmically parallel, the distribu-

5. Donnons pour exemple de ces linéations différentes le reggae jamaïcain dans la figure 6.9 (p. 187) et une version tchèque du corpus textuel sur le même *riddim* (CsREGD-5).

*tion of line-final notes within them is identical* » (*idem*, p. 63). Les vers/lignes de musique seraient des portions de texte respectant *EndPromin* plutôt que de s'intégrer à une hiérarchie de catégorie hiérarchique couplet/vers/hémistiche (*idem*, p. 52). Selon J. Halle (2005, p. 18), aussi, les modèles des vers dans la chanson se correspondent rythmiquement, ce qu'il caractérise à l'aide de contraintes dites *Similarity Metric-Formal*, prédisant où et comment les positions de la grille doivent se répondre.<sup>6</sup> Sur la logique de temps sans note associée, J. Hayes (1982) établit une grammaire poétique de la chanson populaire anglaise, qui régule strictement ces *silent beats* au niveau du quatrain.

Ainsi dans le genre de la chanson certaines pulsations ont un rôle délimitatif qui leur est assigné à l'image des modèles de vers dans la poésie littéraire. Les fins ou les débuts de vers, la rime finale, les silences apparaissent aux mêmes endroits, permettant à l'auditeur de créer des attentes et une perception d'un groupement strophique. Ce qui surprend dans l'exemple français dans la figure 2.1, ce ne sont pas tant les débordements, naturels dans la musique, mais leur manque de consistance d'une mesure à l'autre – chaque vers commence et finit ailleurs. La linéation et le groupement dans le genre du rap semblent de premier abord différents de la chanson, et aussi très différents du vers poétique, où le nombre de syllabes par ligne est strictement régulé et le groupement se fait par multiples entiers de vers en distiques, tercets, quatrains, etc.<sup>7</sup> Même si les vers se définissent bien dans l'exemple de rap français (par le dernier tactus de chaque vers étant le dernier de la mesure), il ne paraît pas que les rap/reggae soient de la chanson à couplets (*strophic song*), ne fût-ce que seulement du point de vue musical : les couplets sont délimités par le quatrain comme dans la figure 3.1 (p. 100).

Finalement, une question clé au niveau du groupement est celle des préférences variables qu'ont les langues à regrouper les accents primaires potentiels dans les phrases musicales. Quelques exemples de cette prédétermination : les auditeurs anglophones s'attendent à ce que les syllabes accentuées soient au début des mots, ce qui reflète la prédominance des mots à accent lexical initial en anglais (Cutler et Carter, 1987). En français, B. Joubrel (2002, p. 61) décrit « *un repos rythmique et une rupture d'énonciation [...] dans la presque totalité des cas sur le premier temps fort de chaque mesure* ». J. Tyrrell (1988) compare la versification et l'opéra classique tchèques, dont la musique accompagnante, si elle reflète les schémas de l'accentuation initiale et les finales faibles de mot, sonne mieux que celle aux incipits faibles et aux clausules fortes (Tyrrell, 1988, p. 260) ; pour éviter cette accentuation finale

6. À supposer que le premier vers prédéfinit les autres, il énumère quatre catégories dont il marque chaque position métrique : 1 pour *Mandatory occupancy*, – pour *Optional vacancy*, + pour *Optional occupancy* et  $\emptyset$  pour *Mandatory vacancy*.

7. F. Dell (2015, p. 7) donne les généralisations suivantes des poèmes à forme strophique : toutes les strophes ont le même 1) nombre de syllabes, 2) schéma rimique, 3) schéma syllabique (clausule masculine/féminine). La forme identique des strophes littéraires vient de leur conformité au patron métrique spécifiant ces paramètres. Les textes qui y satisfont sont métriques et la procédure de l'alignement produit une scansion.



de mot, il mentionne l'usage de triolets (p. 294). Selon R. R. Vázquez (2006) enfin, dans la chanson populaire espagnole, l'arrangement parallèle des  $\sigma$  dans les vers et les couplets différents est toujours respecté – cela découle de l'isochronisme perceptuel des  $\sigma$  en espagnol, qui est une langue isosyllabique. Une tâche de ce chapitre consistera à observer en quelle position métrique commencent et finissent les vers, si leurs débuts/fins sont récurrents, et surtout si les vers reflètent la forme des unités prosodiques françaises et tchèques, telles qu'elles apparaissent dans la chanson.

Il s'avère donc que dans les chansons traditionnelles françaises et tchèques, le syllabisme est moins important que dans la poésie. Toutes les syllabes sont comptées et le rôle démarcatif de l'accentuation est maintenu. En tchèque, la durée vocalique n'a presque jamais de fonction rythmique dans la poésie, mais elle est contraignante dans la musique. Ensuite, si le découpage d'un texte en vers est univoque dans la poésie littéraire écrite où chaque vers va à la ligne, y compris dans le vers libre, dans les genres poétiques non écrits (poèmes et chansons de tradition orale) cette détermination peut ne pas l'être. La musique élucide les vers qui lui correspondent, cependant la linéation est moins différenciée que dans les poèmes réguliers, parce qu'elle peut s'attacher à divers événements musicaux. Grâce en partie à un parallélisme rythmique au niveau des  $\alpha$  et  $\iota$ , l'auditeur peut constater que les frontières de vers sont perceptibles même dans une chanson en langue étrangère, ce qui est dû, à part la rime finale régulière, à ses patrons mélodiques répétées, les paroles alignant au moins certaines syllabes à des tons selon la musique.

Le langage poétique du rap/reggae français est susceptible de reprendre le canon de la chanson : écarter le syllabisme en lui substituant le principe accentuel, et cela surtout à ses débuts. Pour A. Pecqueux (2005, p. 153), les premiers rappeurs français « ne suivent pas les rappeurs nord-américains, ni aucune tradition afro-américaine ; ils interprètent la langue française selon son mode dominant d'interprétation au sein d'une pièce musicale, celui de la chanson française. » Plus tard, les interprètes prouvent qu'ils peuvent créer des rythmes accentuels (binaires et ternaires) avec facilité en empruntant le modèle du rap anglophone, comme dans l'exemple syllabotonique en (31), p. 102. Les interprètes privilégient donc des parallélismes accentuels aux syllabiques, mais c'est avec moins de rigueur que ne le fait l'anglais, en raison de l'accentuation fixe du FR et du CS, leur rythme syllabique langagier et leur moindre saillance accentuelle. Au niveau du groupement de vers ainsi constitués enfin, la structure strophique de ces musiques est susceptible de s'organiser autour d'au moins un point d'ancrage, qui relie une frontière de vers (gauche/droite) à un tactus concret (le premier, deuxième, troisième et/ou quatrième temps), vu que ce principe reflète la forme des  $\alpha$  quand le principe rythmique accentuel est de rigueur dans la poésie et la musique (en fin de vers en français et à leur début en tchèque). En même temps, cette nouvelle tradition chansonnière est de plus en plus influencée par le rap et le reggae anglophones, qui se distinguent par une plus grande rigueur concernant les accents métriques, mais aussi par une plus grande liberté dans le groupement des vers. La section 2.2 explore ces constats.

## 2.2 Accentuation

L'*accentuation* dénote la catégorie phonologique par laquelle différents degrés de contraste ou d'emphase sont distingués. Ce terme renvoie à une organisation de proéminences, tandis que celui d'*accent* s'utilise pour parler de leurs réalisations concrètes, soit une acceptation distincte de l'*accent* marquant une « *parlure étrange* » (Léon, 2011, p. 149). T. Duběda (2013) résume dans ses études contrastives les similarités entre les profils prosodiques du français et du tchèque, dont les accentuations fixes se ressemblent surtout par leurs domaines pertinents, la durée de l'unité accentuelle, les réalisations non-dynamiques de l'accent et la quasi-absence de sa caractérisation segmentale. Les accentuations du tchèque et du français sont comparées entre autres dans les thèses de K. Vychopňová (2014, p. 87–100) et N. Maurová Paillereau (2015, p. 63–65).

Dans un premier critère de typologie prosodique (Jun, 2014, p. 431), le FR et le CS sont des langues à accent fixe (par opposition aux langues à accent libre). Cette accentuation primaire assure sa fonction délimitative par une segmentation linéaire de la parole ordinaire, située sur des  $\sigma$  extrêmes des mots. C'est à leur frontière droite en français, sauf pour les plurisyllabes français dont la dernière V prononcée est un e caduc (très peu accentuable) et dont on accentue la  $\sigma$  pénultième (*capable* [ka.'pa.blə]). C'est à leur frontière gauche en tchèque, sauf en cas de déplacement de l'accent sur la préposition monosyllabique qui précède un mot lexical (*na strom* [na.strɔm] « sur l'arbre »), une règle orthoépique (Hůrková, 1995, p. 38) qui connaît toutefois une grande variation (Duběda, 2013, p. 56). L'accent primaire se réalise par des mouvements mélodiques en CS (Duběda et Votrubec, 2005) et par des mouvements mélodiques et un allongement vocalique en FR. Quant à leur degré, les deux sont décrits en termes d'une distinction binaire (une  $\sigma$  est accentuée ou non).

Les  $\alpha$  participent à la structure prosodique, situées entre le niveau syllabique et les niveaux intonationnels en FR et en CS. Vu l'architecture opposée de leurs accentuations fixes, selon T. Duběda (2013, p. 71) les deux langues font preuve d'un *comportement accentuel* « *miroir* » :  $\alpha$  est souvent montante en français et descendante en tchèque. Il y a aussi des  $\alpha$  montantes-descendantes, causées par les e caducs (FR)/ $\sigma$  prétoniques (CS) et des  $\alpha$  descendantes-montantes, à l'accentuation initiale secondaire (FR). La durée moyenne des  $\alpha$  est comparable dans la lecture oralisée et la parole spontanée : selon T. Duběda (2013, p. 69) elle est de 3,55  $\sigma$  en français (cité depuis P. Martin, 1999, p. 19) et de 3,3–3,5  $\sigma$  en tchèque. Une  $\alpha$  compte 7 syllabes au maximum (Meigret, 1550; Martin, 2009), si dans une chaîne parlée il y a 8  $\sigma$  ou plus, l'usage dans un débit de parole moyen veut qu'elles soient regroupées au moins en deux  $\alpha$ . Les  $\alpha$  sont formées d'un seul mot<sup>8</sup> ou de plusieurs mots : il

8. Un *mot* – monosyllabe (1  $\sigma$ ), plurisyllabe (2+  $\sigma$ ), polysyllabe (3+  $\sigma$ ) – se définit par les espaces graphiques à ses frontières, sauf pour les mots à apostrophe avec un [ə] élidé (*c'est*). En

s'agit 1) de mots lexicaux (autosémantiques), souvent avec des mots grammaticaux (synsémantiques, clitiques), 2) de plusieurs mots lexicaux (si l'un d'eux ne réalise pas son accent potentiel) et moins souvent aussi de 3) seuls mots grammaticaux.

En plus, une accentuation secondaire facultative, qui ne forme pas sa propre unité prosodique, peut se réaliser dans l' $\alpha$  de plus de deux  $\sigma$  (biaccentualité). L'accent secondaire français, réalisé par une montée mélodique, se situe souvent sur la première  $\sigma$  des mots lexicaux, éventuellement sur leur deuxième  $\sigma$  dans le cas des mots commençant par une V, y compris ceux où un segment vocalique est précédé par une attaque consonantique due à un déterminant (*l'inauguration* [li.no.gy.ba.'sjõ] ; [li.no.gy.ba.'sjõ]), mais un accent secondaire peut aussi apparaître sur d'autres  $\sigma$  (Astesano, 1999). L'accentuation secondaire tchèque est située dans l' $\alpha$  sur une/des  $\sigma$  (paires ou non) suivant l'accent primaire, ne sont donc normés ni le nombre ni la position de ces accents.

Ce type de proéminence motivé par le contexte et dépendant du locuteur et du débit de parole, n'a de valeur phonologique dans aucune des deux langues. En français, A. Di Cristo (1999, p. 191) parle de l'accent de focalisation, T. Duběda (2013, p. 71), de ses fonctions phonosyntaxique, rythmique, emphatique et phonostylistique. L'accentuation secondaire tchèque remplit surtout la fonction emphatique. Elle est aussi présente dans la scansion poétique et dans le phrasé scénique, mais M. Červenka (2007, p. 27) réfute son rôle de facteur rythmique : « *[d]ans le vers, l'accent secondaire ne porte pas le rythme, il est son produit : il s'adapte à l'inertie rythmique, activement et uniquement créée par la disposition des accents primaires* ». L'accent secondaire français aussi, même si de plus en plus employé, est sans droit de cité dans la métrique traditionnelle.

Aucune des langues n'a d'accent primaire à renforcement dynamique dit *stress*, dont l'anglais est un exemple et où les  $\sigma$  accentuées sont marquées par des paramètres plus saillants que les autres  $\sigma$ , mais l'accent secondaire français s'en approche par ses montées mélodiques et parfois aussi son caractère dynamique (intensité). Ainsi T. Duběda (2013, p. 63–64) compare-t-il l'iconicité des proéminences dans ces trois langues en montrant comment les corrélats acoustiques de l'accent primaire reflètent les fonctions prosodiques exprimées, considérant son caractère iconique comme descendant dans l'ordre anglais > français > tchèque. Malgré leurs manifestations relativement peu fortes<sup>9</sup>, ces accents sont assez saillants pour créer, avec les  $\sigma$  non accentuées, une disposition alternante et culminative. Les deux langues connaissent aussi les effacements d'accents pour des raisons rythmiques. Ce qui différencie leurs formes, c'est l'accent français qui utilise pour corrélat la durée vocalique (ensemble avec la  $f_0$ ), alors qu'en tchèque cela est impossible, vu sa durée phonologique des V. Malgré l'orientation opposé des  $\alpha$  françaises et tchèques, leurs formes acoustiques

---

plus, les prépositions primaires (CS) et les pronoms après un trait d'union (FR) forment un seul ensemble avec un mot autosémantique.

9. A. Rigault (1970, p. 1) décrit les accents fixes et non dynamiques du français et du tchèque ainsi : « *l'accent est, dans ces deux langues, un phénomène extrêmement fuyant, très difficile à saisir, sinon insaisissable : il est là, sans y être tout en y étant* », cité par I. Fónagy (1983, p. 109).

seraient « *identiques d'une façon frappante* » (Duběda, 2005, p. 189).

L'accentuation primaire et ses paramètres inhérents sont utilisés par les poètes, mais aussi les compositeurs de musique à des fins artistiques : pour créer des parallélismes rythmiques et pour soutenir l'euphonie. L'accent secondaire existe naturellement dans la musique vocale, dont le schéma métrique est davantage hiérarchisé. Comme les paroles de musique ont plusieurs types de proéminences possibles, la description peut se faire non avec les  $\alpha$  mais avec les *intervalles inter-accentuels* ou IIA – dans la poésie, il s'agit de sections délimitées par un accent ou par une frontière de vers (Di Cristo, 2003; Červenka, 2001). Remplaçons dans cette définition le mot *accent* par *tactus* pour refléter les sommets métriques des vers, car les syllabes situées sur les tactus sont toujours réalisées avec autant ou plus de proéminence que l'accent langagier. Dans la poésie tchèque, la seule différence de ces unités par rapport aux  $\alpha$  réside dans les proclitiques, qui appartiennent à l'IIA précédent et non suivant. Par exemple, les mots *a ne* dans (14) ci-dessous, un extrait de **CSRape-4**, 0'52", sont à gauche d'une frontière entre deux intervalles inter-accentuels et à droite d'une frontière entre les unités accentuelles.

À chercher les types d'IIA prévalents, on voit que la musique vocale peut avoir raison des deux accentuations musicale et linguistique si les deux sont reliées presque idéalement, comme dans le vers en (15) **FRREGA-9**, 0'54", où l'unité accentuelle (notée en  $\sigma$ ) et l'intervalle inter-accentuel (noté en x) quadrisyllabique coïncident trois fois sur quatre. Cependant, comme on le voit sur les différences de découpage entre les rangées de x et de  $\sigma$ , les proéminences sur *ty* et *c'est* dans ces mêmes vers sont dérangementants du point de vue de la langue. Dans (16) **FRREGA-7**, 0'25", les frontières des mots passent même à travers les 4 IIA, qui ont une structure toute différente des 4  $\alpha$ .

(14)	<b>Ma</b>	mi	vyn	dej	<b>ty</b>	kyt	ky	to	je	<b>bong</b>	a	ne	<b>vá</b>	za		
	X	x	x	x	X	x	x	x	x	X	x	x	X	x		
	'σ	σ	( 'σ	σ	σ	'σ	σ	( 'σ	σ	'σ	σ	σ	'σ	σ		
(15)	Le	pa	ra	<b>dis</b>	c'est	pour	les	<b>morts</b>	et	l'en	fer	<b>c'est</b>	pour	les	vi	<b>vants</b>
	x	x	x	X	x	x	x	X	x	x	x	X	x	x	x	X
	σ	σ	σ	'σ	σ	σ	σ	'σ	σ	σ	'σ	σ	σ	σ	σ	'σ
(16)	Par	<b>cou</b>	rir	les	<b>a</b>	llées	les	<b>che</b>	mins	les	<b>sen</b>	tiers				
	x	X	x	x	X	x	x	X	x	x	X	x				
	σ	σ	'σ	σ	σ	'σ	σ	σ	'σ	σ	σ	'σ				

Dans les deux premiers exemples donc, l'interprète est presque dans le rythme (*in sync, on time, in tune*, Henriques, 2011, p. 192), dans le troisième exemple, tous les intervalles inter-accentuels sont décalés par rapport aux unités accentuelles. Cette

différenciation abstraite des unités permet d’observer le placement des  $\sigma$  accentuables sur les accents musicaux et la rencontre des deux structures et leur conformité aux contraintes interactives prédéfinies comme pertinentes dans la chanson. La première démarche dans le chapitre 5 décomptera, à l’intérieur de l’ensemble de tactus à syllabe (soit tous les tactus moins les silences et les contretemps), la proportion des IIA qui coupent un mot en deux (sauf pour les mots féminins français). Elle indiquera le nombre de réalisations secondaires (*mismatches*), à supposer que la perception du rythme et du groupement rythmique, même non linguistiques, est culturellement conditionnée et varie selon la L1 de l’auditeur.

### 2.2.1 Contrainte *MatchStress*

Cette contrainte traduit la tendance répandue à poser les accents lexicaux dans le sens de l’*accent de mot* (par opposition à l’*accent de groupe*, Delattre, 1966, p. 69) sur les accents musicaux. Dans la chanson française, cette prédisposition est plutôt légère (Dell et Halle, 2009; Dell, 2015; Patel, 2010; Temperley et Temperley, 2013; Pau, 2015), sauf en fin de vers où cette correspondance tend à se renforcer (2.2.2). Le constat est exemplifié par B. Joubrel (2002, p. 60) avec Y. Duteil : *La langue de chez nous* (1985). T. Duběda (2013, p. 60) remarque aussi que « nombreux sont les cas où le rythme imposé par la composition ne respecte pas le rythme naturel des paroles ». Il exemplifie la coïncidence entre un temps fort et une  $\sigma$  sans aucun potentiel pour être accentuée, lorsque des accents primaires obligatoires sont ignorés du rythme musical (voir la figure 2.4). En tchèque, cette tendance est plus forte dans la mesure où les *mismatches* entraînent la perception de vers comme étant mal formés ; cependant K. Zindulková (2014), qui décrit l’usage du mètre accentuel dans la chanson contemporaine tchèque, juge que son matériau linguistique ne se soumet que très difficilement à l’isochronie des pulsations.

La figure 2.5 donne deux exemples du corpus textuel qui réussissent à concorder



FIGURE 2.4 – Violations de *MatchStress* dans F. Cabrel : *Je l’aime à mourir* (1979), 0’22”, un exemple de T. Duběda (2013, p. 60).

les deux proéminences (sur une grande partie des tactus) et de maintenir par là une pulsation rythmique unique, or en général, la tendance au respect de *MatchStress* dans le corpus semble moins forte que cela, et beaucoup moins forte que dans les

traditions chansonnières des deux langues.

Les deux langues tolèrent donc des écarts dans l’alignement des deux types

1	2	3	4
Ø croient que faire <u>moi</u> et tu ve- mu-sique est un Ø lui faire a- pour-quoi j’in- dit et je l’ré-	du spec-tacle ça rras qu’on n’a pas pré-sent que l’sei- front que de ne stalle les bonnes pête c’est tou-jours	<u>veut</u> * dire de glan- l’temps de ri-go- gneur m’a do- pas l’ex-ploi- vibes à vo-lon- Ø ré-a-li-	[À ceux qui der] [Viens a-vec ler] [La nné] [Ce s’rait ter] [Voi-là té] [Mais j’ai dé-jà té]
([Kdo] <u>po</u> -cho-pí tu [Pa-ci-fi-kem do-brou os-tat-ní jim rá-ku] [Při-šel jsem se [Zač-li mi to-tiž [Se-děl jsem a	<u>ná</u> -dhe-ru jet na Sá-za-vu mu-zi- zá-vi-dí že Ø po-dí-vat za-zlí-vat že kou-řil dál]	<u>kaž</u> -dý ví-kend ne-bo as-poň ku] ho-dí se i Ø a hned jsem se když jsem vlaj-ku Ø	<u>ven</u> ] sem] [Na tu Ø [Co k tá-bo- Ø za-sty-děl] u-sly-šel] Ø

FIGURE 2.5 – Respect de *MatchStress* dans Monsieur Léopard : *Saltimbanque* (FRREGD-8, 1’32”), cf. aussi FRREGA-5,7,8, et Manželé : *Začala mladým slavnost* (CSRAPA-2, 1’21”), cf. aussi CSREGB-6,7,8,9. Ces exemples précoces datent de la première décennie de rap/reggae, mais d’un point de vue de la totalité du matériel considéré, le respect de cette contrainte n’y est pas confiné – c’est un domaine de variation inter-interprète (par exemple FRRAPE-1).

\*Remarque : le mot *veut* est souligné car accentuable au niveau lexical (mot autosémantique), dans la parole continue il ferait sans doute partie d’une  $\alpha$  : *ça veut 'dire*. En fait, le critère déterminant pour la théorie du vers est l’accentuabilité au niveau du mot et non de l’unité accentuelle (par cliticisation post-lexicale).

d’accent linguistique et musical, mais le français est plus permissif que le tchèque : le rapport entre les deux langues dans les traditions chansonnières est à l’image du rôle de l’accentuation dans leurs versifications (poésie syllabique FR *vs.* syllabotonique CS). En même temps, dans les chansons des deux langues cette tendance est moins forte qu’en anglais, où le *English Song Principle* (tous les tactus sont impérativement alignés sur des  $\sigma$  accentuées) renforce au contraire cette contrainte en comparaison avec la poésie accentuelle et syllabotonique anglaise dont la tendance est forte à la réalisation de toutes les positions S avec une  $\sigma$  accentuée<sup>10</sup>, mais qui permet des non congruences : parmi les notions de base se trouvent aussi la promotion et la délégation métriques de l’accentuation (une  $\sigma$  sans accent peut être promue sur une position S, tandis qu’une  $\sigma$  accentuée peut fonctionner comme W à statut métrique subordonné).

10. Hayes et MacEachern (1998, p. 26) définissent la contrainte *Match Stress* : « *Syllables are under pressure not only to fill the grid, but to match their stress pattern to it* ».

Comme mentionné dans 2.1.1, le degré d'application de *MatchStress* dans la chanson diffère en fonction du rythme langagier, et c'est la  $\sigma$  qui est l'unité la plus importante du rythme FR et CS. En espagnol, qui est une langue isosyllabique aussi, la position des accents n'importe pas dans la chanson (Vázquez, 2006), malgré son accent libre comme en anglais. Selon Morgan et Janda (1989, p. 284), les musiques des langues romanes déplacent fréquemment l'accent sur les  $\sigma$  peu accentuables ; dans la chanson espagnole « *we are able to ignore metrical tree structure of texts even within words. Text/tune begins with erasure of all lexical stresses and proceeds mechanically by left-to-right, one-to-one association of syllables to notes of the tune, as in* [figure 2.6]. *Exact melodic patterns—including musical stresses—thus predominate, whether or not they coincide with the original lexical stresses* ». Ainsi, la chanson française et espagnole ont un comportement similaire vis-à-vis de l'accentuation métrique au niveau lexical en raison surtout de leur isosyllabisme, tandis qu'en tchèque ce procédé est ressenti comme marqué, voire fautif.

Quant aux autres causes de cette liberté, une moindre longueur des mots expri-

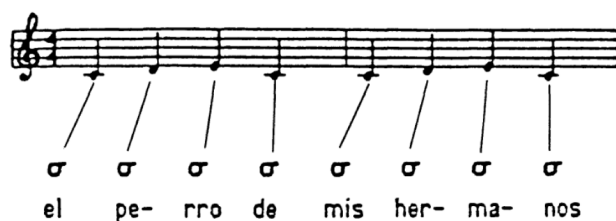


FIGURE 2.6 – Accentuation automatique dans la chanson espagnole selon Morgan et Janda (1989, p. 284). Dans leur exemple « *le chien de mes frères* » les accents lexicaux sur *pe-* et *ma-* restent potentiels tandis que les premiers temps des mesures frappent les déterminants *el* et *mis*.

mée en  $\sigma$  influence l'aptitude d'une langue d'employer ces patrons rythmiques, qui ne sont attestés dans aucune variation parlée (Morgan et Janda, 1989, p. 274). Les différences de longueur moyenne des  $\alpha$  dans les langues jouent aussi un rôle. Les mots sont relativement courts en français et plus longs en tchèque. Rappelons les  $\alpha$  du français et du tchèque à 3,5  $\sigma$  (Duběda, 2013, p. 63–64) ; une  $\alpha$  tchèque contient en moyenne 1,34 mots lexicaux (Romportl, 2008, p. 758). Pour J. Mukařovský (1948, p. 97) aussi, la composition segmentale du tchèque influence le tempo par la profusion des mots polysyllabiques qui ralentissent nécessairement la déclamation. Ensuite, R. Ibrahim *et al.* (2014, p. 106) constatent les fréquences différentes des positions S accentuées dans le vers iambique tchèque, où l'omission de l'accent est assez courante en raison de la longueur des mots, et en anglais, où cette omission est marquée. Il y a 1,38  $\sigma$  par mot anglais selon K. Kochanski (2006, p. 9), et sa fréquence plus élevée des  $\alpha$  courtes rend aussi plus probable le respect de *MatchStress*. Dans les langues à accent libre comme l'anglais, le principe accentuel est aussi favorisé par le caractère prédictible de la place de l'accent. À l'opposé, pour K. Zindulková (2014) la place marginale des mètres accentuels dans la versification tchèque est causée par son accentuation. Le rythme accentuel n'est pas déduisible à partir de textes à moins

d'être soutenu par un facteur extraprosodique : comme une mélodie de chanson (ou du moins ses traces), le phrasé scénique, un appui d'ordre tectonique, voire un signe graphique (Hrabák, 1970a, p. 106). Le même constat vaut pour le français, dont les schémas accentuels s'établissent dans le mot *et* à l'intérieur des  $\alpha$  (l'accentuation est à la fois lexicale et postlexicale, Duběda, 2013, p. 27).

Le rap et le reggae FR et CS peuvent donc substituer à cette contrainte *MatchStress* le principe de l'*accentuation automatique* (*Stress Promotion*) qui consiste à promouvoir une  $\sigma$  non accentuée tombant sur un tactus. La position et la réalisation des prééminences dans ces musiques montrent que l'accent métrique s'impose au prix d'un éloignement de la prosodie langagière, encodée chez les auditeurs-locuteurs. Selon J.-M. Jacono (2004, p. 48), « [t]oute la déclamation dans le rap est fondée sur des accents qui peuvent mettre en valeur les accents de la langue ou les reconfigurer », et D. Rossi (2012c, p. 141) de décrire « la primauté de la composante rythmique sur la composante prosodique : toute syllabe associée à un temps fort se voit attribuer un accent, même si cela se trouve être en contradiction avec les schémas d'accentuation exigés dans le parler ordinaire et dans la chanson populaire. » (cf. aussi D. Rossi, 2012b, p. 22, L.-J. Calvet, 1994, p. 286).

Observons cette résonance aléatoire des  $\sigma$  avec le *beat/riddim* sous-jacent qui motive l'altération de l'accentuation primaire – d'abord sur les polysyllabes, mots avec au moins 3  $\sigma$ . La figure 2.7 fait le point sur leur accentuabilité spécifique dans la langue française et tchèque, et les illustre avec des vers du corpus textuel dont les accents métriques sont non canoniques du point de vue langagier. Bien que les accents métriques ne réussissent pas à remplir la fonction démarcative, ils ne diffèrent pas de l'usage de la chanson traditionnelle FR/CS, à fonction seulement rythmique des prééminences réalisées.

Suite à la comparaison des profils accentuels, il est d'un côté probable qu'un plus grand nombre de ces polysyllabes apparaît en tchèque, car cette langue en compte une plus grande fréquence (langagière et parolière). D'un autre côté, il est aussi probable que le nombre de polysyllabes français à *mismatch* dépasse le nombre de ceux-ci en tchèque en raison de la plus grande tolérance du non-respect de *MatchStress* en français. Le chapitre 5 décompte les nombreuses occurrences de ces polysyllabes, en ne considérant que les mots frappés d'un accent métrique seulement (dans le chant où les mesures comportent relativement peu de  $\sigma$ , et généralement en présence d'un tempo musical lent, il peut arriver qu'un mot s'étale sur 2–3 tactus, comme dans la figure 2.8 ; ces mots sont comptés à part pour indiquer la densité accentuelle).

Malgré son caractère relativement licite par rapport à l'esthétique de la chanson (en français du moins), la situation entre les deux ordres en mouvement dans le rap/reggae est perçue comme la non congruence accentuelle (*mismatch*).<sup>11</sup> Les dis-

11. Selon P. Plecháč (2012, p. 42), ces situations sont parfois appelées par le terme de *transaccentuation*, à l'origine de la confusion entre les éléments constitutifs du rythme et les éléments produits



	1	2	3	4	
FR					
a), b)	[Faux M. C. faites Ø [J'ai la pui- kicke de fou	[A- <u>ppe-lez-moi</u> Ø place ssance de feu su-bi-ssez mon	Son Ex- quand je et l'é- o-mni-	ce-llence] m'é-lance] lé-gance] [Je pré-sence]	FRRAPE-10
a)	[Im-bi-bés de	miel quand je me	crois au pa-ra-	dis]	FRREGD-8
a)	... comme ça]	[Je vais faire une	con-fi-dence à	la France c'n'est pas	FRREGÉ-2
	Ø [Qu'on a-rr- Ø Je n'peux pas	Ø [Qu'on a-rr- l'i-ma-gi-ner	vera à plus de te-lle-ment ça	to-lé-rance pas... ] sent le crime	FRREGÉ-8
b)	Qui dit jun-	kie dit co-	ca-ïne dit hé-	ro-ïne	FRREGB-3
b)	Ø Ma-ni-	fes-ta-tions tem-	pé-rées		FRRAPE-5
CS	Ø Ne-scho-vá-	vá za pa-ne-	lák s vel-	kej-ma (voknama)	CsRAPB-9
	Ø Proč	já bych na Ja-	maj-ku ne-	le-těl	CsREGÉ-4

FIGURE 2.7 – Polysyllabes sous accent métrique (français et tchèques), avec une syllabe proéminente uniquement en raison de son emplacement sur un tactus (avec un seul accent métrique par mot). Les cas perceptibles comprennent notamment : en français, a) accent métrique initial des polysyllabes (commençant par une V ou non), b) accent métrique sur la pénultième des mots trissyllabiques, sur l'(anté)pénultième des quadrisyllabiques etc., sauf pour les mots féminins (à [ə] final), c) accent métrique sur le [ə] final (cf. figure 2.11) des plurisyllabes. En tchèque, les accents métriques non initiaux des polysyllabes.

syllabes y participent aussi, mais leur valeur informative est amoindrie. En fait, en français et en tchèque parlés il est impossible d'accentuer deux  $\sigma$  adjacentes avec un débit de parole normal, comme la proéminence de l'une est atteinte au détriment de l'autre.<sup>12</sup> Enfin, les approches précitées décomptent les trissyllabes et plus, parmi les mots autosémantiques, et ce travail s'y limite aussi pour une meilleure comparaison.

Comme les mots polysyllabiques qui enfreignent le principe accentuel, les mots grammaticaux aussi sont occasionnellement frappés d'un accent métrique et représentent le comble métrique local. Parmi les mots grammaticaux à faible accentuation utilisés à des fins non poétiques, le français compte les catégories listées et exemplifiées dans la figure 2.9. Certaines parties du discours sont les mêmes dans les deux langues – pour le tchèque, voir la figure 2.10. Le pourcentage de ces mots pour chaque langue (mais aussi pour chaque genre musical et ses étapes) est aussi décompté dans le chapitre 5. B. Joubrel (2002, p. 66) dit à ce propos : « *Le temps fort tombant sur [...] des sons éventuellement faibles de la langue (déterminants, etc.) change [...] le sens de la musique et surtout le sens de la réception du texte :*

par ce rythme. Ainsi J. Hrabák (1970b, p. 162) cite le poète K. J. Erben pour montrer l'effet de la chanson sur la forme ambiguë des vers : « *La transaccentuation se répandait du vers chanté jusqu'à la poésie du Renouveau national, où elle influençait la libération graduelle des vers de pied stricts* ». À l'opposé, la terminologie de la théorie du vers différencie le plan métrique abstrait de la structure rythmique concrète.

12. En plus, selon J. Vaissière (1983, p. 84), « *[i]n dissyllabic words, native speakers of Southern French give more perceptual prominence to the word ending, while Parisian speakers tend to give almost equal weight to the two syllables* » (cette variation est représentée dans le corpus textuel).

1	2	3	4
[... <u>joie</u> <u>i-</u>	<u>non-</u>	<u>dés</u> ] [Il n'y a	<u>pas</u> de
<u>pro-</u>	<u>blème</u>	<u>nos</u> goûts ne	<u>sont</u> pas
<u>o-ppo-</u>	<u>sés</u> ] [Non non	<u>non</u>	<u>pas</u> de
<u>pro-</u>	<u>blème</u>	<u>les</u> fleurs	<u>doivent</u> être
<u>a-rro-</u>	<u>sées</u> ] [M'a-ppelle pas	Ø	[M'a-ppelle pas
<u>Doc-</u>	<u>teur</u>	Ø j'fais	<u>juste</u> les ...]
[ <u>Za-tr-šem</u> si	<u>hra-jou</u> bez-va	<u>vod-va-zár-</u>	<u>Ø-ny</u> ] [Tak
<u>v de-vět</u>	<u>če-kám</u>	<u>na te-be</u>	<u>Ø čáu</u> ]
[ <u>Li-di</u> to vám	<u>by-la</u>	<u>zá-ba-va</u>	<u>Ø</u> ]
[ <u>Vo-na</u> by-la	<u>teh-dá</u> pros-tě	<u>tu-to-</u>	<u>vá</u> ]

FIGURE 2.8 – Plurisyllabes à deux tactus dans K2R Riddim : *Hatta faya* (FRREGD-1, 1'06") et Manželé : *Je to vono* (CSRAPA-4, 0'54"). Un seul mot peut s'étendre sur plusieurs accents métriques dans les schémas rythmiques espacés.

*celui-ci, extrêmement travaillé, ne souffre en rien de ce positionnement [...] il n'y a pas de déperdition de sens au profit du jeu musical ».*

Dans la même logique, A. Pau (2015) définit deux types d'alignement dans l'opéra français du 19<sup>e</sup> siècle – *singing as speech/as song* : la première pratique vise à « chanter pour parler » en alignant la majorité des accents primaires à la musique (un emploi diégétique – narratif de la langue). La deuxième pratique, le « chanter pour chanter » s'éloigne beaucoup de cette tendance en accentuant des [ə] et des  $\sigma$  peu accentuables (fonction mimétique) : « *while there is empirical evidence that composers were generally sensitive to stress-meter alignment and just declamation in French vocal music (Temperley et Temperley, 2013), there was nevertheless a rich tradition of setting melodies against tonic accents* » (Pau, 2015, p. 14). L'accentuation souple, non dynamique du français et aussi dans une moindre mesure celle du tchèque, rendent possibles ces réalisations secondaires (emplacement différent des accents linguistiques *vs.* métriques). Elles permettent d'employer un phrasé « pour chanter/rapper » : les deux genres s'éloignent de l'emploi diégétique langagier.

Par ailleurs, un nombre de e caducs sous accent métrique ressort des mots lexicaux et grammaticaux peu accentogènes. Dans la chanson traditionnelle française, d'après F. Dell (2015), beaucoup de (non-)réalisations de [ə] dans le chant sont acceptables, et différentes variantes semi-consonne+V *vs.* V+V facilitent aussi l'adéquation des paroles dans une mélodie.<sup>13</sup> Le traitement des e caducs permet donc la flexibilité du décompte syllabique dans le chant où chaque V est comptée. Du point de vue de la poésie littéraire néanmoins, les [ə] dans les  $\sigma$  non accentuées en fin de vers

13. « [T]he range of alternate pronunciations allowed in singing is much wider than in any other style of delivery, which greatly facilitates the fitting of words to melodies. Prevocalic gliding is another phenomenon that provides more options in singing than in any other style of diction. » (Dell, 2015, p. 51)

	1	2	3	4	
a)	Ø [Gra-vé à	<u>la</u> bou-gie dans	<u>les</u> vi-tres du	<u>R. E. R.</u> ]	FRRAPC-8
	<u>Des</u> fois c'est	<u>bien</u>	<u>des</u> fois c'est	<u>choc</u> ]	FRREGD-6
	Ø [Faire	<u>du</u> biz a-vec	<u>toi</u> je n'ai	<u>pas</u> l'temps]	FRRAPÉ-6
b)	Ø [Pro-duit de	<u>cette</u> in-fa-mie	<u>a</u> -ppe-lée la ban-	<u>lieue</u> de Paris]	FRRAPA-4
	... [Je	<u>parle</u> de ce que	<u>mes</u> proches vivent	<u>de</u> ce que je...]	FRRAPB-7
	<u>Mes</u> cha-grins	<u>mes</u> plai-sirs]	Ø	Ø	FRREGE-5
c)	... [Quand je	<u>vois</u> dans la rue	<u>tous</u> ces jeunes qui	<u>errent</u> ]	FRRAPA-2
d)	[... <u>fée</u> qui au-	<u>rait</u> fait de	<u>moi</u> ce que je	<u>ne</u> suis pas]	FRRAPA-9
e)	... [Je suis donc	<u>je</u> pense rien ne	<u>peut</u> brou-iller mon	<u>e</u> -xi-stence]	FRRAPB-6
	Ø [Et avec les	<u>cé</u> -le-bri-tés	<u>on</u> pa-ssera des	<u>nuits</u> folles]	FRRAPB-9
	<u>Re</u> -gar-de mes	<u>bras</u> ja-mais	<u>je</u> ne me	<u>pique</u> ]	FRREGB-3
	Ø [Dans la vraie	<u>vie</u>	<u>oui</u> c'est de ça	<u>dont</u> je parle]	FRRAPC-8
f)	Ø [Sou-vent on	<u>y</u> pense	Ø les nôtres on	<u>y</u> tient]	FRRAPC-2
	... [En	<u>se</u> -maine on	<u>en</u> crame cinq	<u>cents</u> ]	FRRAPB-8
g)	Ø [Fa-ti-gué	<u>de</u> lu-tter [...]	Ø s'i-so-ler	<u>sur</u> une île]	FRRAPA-9
	<u>J</u> 'lève le mic face	<u>à</u> toi	<u>oh</u> man ne me	<u>bouge</u> pas]	FRREGD-2
	[... pour	<u>mes</u> sœurs et mes	<u>frères</u> le ma-xi-mum	<u>de</u> vibes po-si-tives]	FRREGE-10
h)	Ø [Ils t'ont	<u>fait</u> le coup ils	<u>m'ont</u> fait le coup]	Ø	FRRAPC-3
	[(Elle) <u>m'a</u> ten-du sa	<u>main</u> [...] Elle	<u>a</u> tra-va-illé	<u>dur</u> ]	FRREGB-1
i)	[... Nos an-cêtres	<u>ont</u> -ils eu des	<u>droits</u> ?]	Ø	FRRAPA-8
j)	... [Ja-mais au	<u>point</u> mort	Ø j'suis gri-llé	<u>comme</u> un feu ( <u>rouge</u> )]	FRRAPÉ-3
	Ø [Pour dé-si-	<u>gner</u> quel-que	<u>cho</u> -se de fort	<u>ou</u> d'im-por-tant]	FRREGA-9

 FIGURE 2.9 – Accentuabilité de mots grammaticaux en français.

- a) Articles définis, indéfinis, partitifs,      f) Pronoms adverbiaux,  
 b) Adjectifs démonstratifs, possessifs,      g) Courtes prépositions,  
 c) Adjectifs et pronoms indéfinis,      h) Courts V auxiliaires des temps composés,  
 d) Particule de négation *ne*,      i) Verbes avec sujet post-verbal,  
 e) Pronoms personnels et relatifs,      j) Courtes conjonctions.

ont un statut extramétrique. Comme les monosyllabes avec cette V ne se trouvent pas dans cette position, seules les  $\sigma$  appartenant aux pluri-/polysyllabes peuvent être féminines. Par exemple, dans la figure 2.11, les *e* dans *dé*, *le* sont en fait des  $[\emptyset]$ , car on considère les  $\sigma$  avec un  $[\emptyset]$  formant un monosyllabe comme masculines (Dominicy, 1984, de Cornulier, 1995, p. 253–255). Dans les extraits de rap français étudiés par D. Rossi (2012c, p. 130) il n'y a pas eu de tels plurisyllabes. Observons-en dans la figure 2.11 aussi, où aucun des exemples n'est une violation, ces mots étant à l'intérieur du vers (2.2.2).

D'un autre côté, une comparaison est possible entre ces genres musicaux et la poésie syllabotonique, dont le rap et le reggae tchèques ne semblent satisfaire les contraintes prosodiques que par hasard. Selon la thèse de P. Plecháč (2012) sur la distribution et la fréquence des réalisations (non) accentuées des positions syllabiques des mètres binaires (S W), en règle générale, la position S est occupée par une  $\sigma$  accentuée ou non accentuée. Ses réalisations secondaires sont fréquentes dans mètre binaire, où elles sont sans exception liées au caractère accentué des S précédente et suivante (s'il y a). La W est occupée par une  $\sigma$  non accentuée.<sup>14</sup> Cependant, ici, la

14. Précision : une  $\sigma$  accentuée peut occuper une W si : a) elle est suivie d'une S accentuée, b) elle est suivie d'une joncture de mot et que la dernière S du modèle est occupée par une  $\sigma$  initiale de mot, c) elle est précédée d'une frontière de vers et que cet accent appartient à un pied trissyllabique suivi d'un accent, d) la S suivante est accentuée, et que cette W accentuée est précédée d'une  $\sigma$

	1	2	3	4	
a)	[Na-kre-slím	na vlaj-ku	tu krá-snou	Ja-maj-ku]	CsREGD-9
b)	[V kli-du vy-chut-	ná-vám si	svou pro-cház-ku	u-li-cí]	CsRAPC-2
c)	Ø [A to-mu	se mi vě-řit	ne-chce]	Ø	CsRAPD-3
d)	[E-le-ktri-ckým	šo-kem	ho to ry-chle	vzbu-di-lo]	CsRAPA-9
	[V cu-ku le-tu	ryt-mus co	vy-ho-vo-val	vám by]	CsREGD-10
e)	Ø [Je-de-náct	pa-de-sát pět	je tu ně-kdo	kdo to tu-ší]	CsRAPB-9
	Ø [King-kon-gům	jenž chtě-jí vy-mý-tit	ze-mě svit a	da-ry]	CsREGD-6
f)	Ø [My ta-dy	za-klá-dá-me	[a dou-fá-me	že ty ta-ky]	CsREGD-6
	[(Tu) a tam kr-vá-	cim tu	a tam za-sá-	zim]	CsREGD-6
g)	[(By-)lo jich a-si	čty-ři-cet já	jsem se po-di-	vil]	CsRAPB-5
h)	[V bá-ru	člo-věk	po-zná	jak to (je)]	CsREGD-8
i)	[... Jsou-	li až na pa-	ty stře-pa-	tý]	CsREGD-6

 FIGURE 2.10 – Accentuabilité de mots grammaticaux en tchèque.

- a) Adjectifs démonstratifs,                      f) Conjonctions,  
 b) Adjectifs possessifs,                          g) Courts V auxiliaires,  
 c) Adjectifs réflexifs,                            h) Courts adverbes,  
 d) Pronoms personnels clitiques,            i) Particule *-li*.  
 e) Pronoms relatifs,

1	2	3	4
<u>de</u> l'a-dré-na-	<u>line</u>	<u>sui</u> -vre la cou-	Ø [Cra-quer pour
<u>vre</u> par son bi-	<u>tume</u> y vi-vre	<u>est</u> une di-sci-	<u>tume]</u> [Ren-du i-
<u>Char</u> -trons à la	<u>Flèche</u>	<u>le</u> pro-blème di-	<u>pline]</u> [Mais des
			<u>ffère]</u>

 FIGURE 2.11 – E caducs [ə] sous accent métrique dans des  $\sigma$  masculines/féminines – Fayçal : *La Belle endormie* (FRRAPE-1, 0'55"). Aussi *À l'office*, *à Marseille* (FRREGA-9).

comparaison entre chanson et poésie est problématique : à la différence de la poésie, la musique vocale n'a pas de spécification de type « W à  $\sigma$  non accentuée », étant donné qu'une mesure peut comprendre plus de notes que le nombre moyen de  $\sigma$  par IIA. L'apparition d'une  $\sigma$  accentuée d'un polysyllabe sur la position W ne peut donc pas enfreindre la norme métrique.

Tout cela contraste avec le rap anglophone, qui respecte *MatchStress* (Kellogg, 1991). À titre de comparaison, il faut faire précéder qu'A. Horn (2010, p. 267) trouve très peu de polysyllabes avec une S non accentuée dans sa thèse sur la grammaire poétique du rappeur américain Snoop Dogg (« *lexical shift fall on the marked end of the continuum of markedness* », p. 292). Elle confirme ainsi le principe *MatchStress* de la chanson folklorique anglaise, pour laquelle Hayes et MacEachern (1998) constatent une violation dans seulement 17 d'environ 4000 polysyllabes. Une observation similaire est faite sur le rap américain et australien par C. Tait (2013); Tait *et al.* (2014), qui détermine la force de la relation entre les prééminences linguistiques et métriques en calculant la moyenne de la force métrique (*average metrical*

---

 initiale de mot (Plecháč, 2012).

*strength*) pour chacune des catégories métriques dégagées ( $\sigma$  accentuées/non accentués dans les mots mono-/di-/polysyllabiques, syn-/autosémantiques). Plus la force métrique est basse, est plus elle indique une préférence des accents linguistiques aux positions fortes à tous les niveaux, comme dans la figure 1.11 (p. 34). Son graphique est reproduit dans la figure 2.12 : la moyenne des mots accentuables dans son corpus est de 2,33 ; un tiers de ces mots aligne leur accent primaire sur une position de force 2. Quant aux syllabes non accentuables des mots autosémantiques et aux monosyllabes synsémantiques, elle constate leur forte tendance à s'aligner sur les positions faibles, car leur force métrique moyenne est de 3,36. Son échantillon comportait 18 chansons à succès commercial de 6 rappeurs.

Finalement, les phénomènes de non congruence accentuelle dans la musique vo-

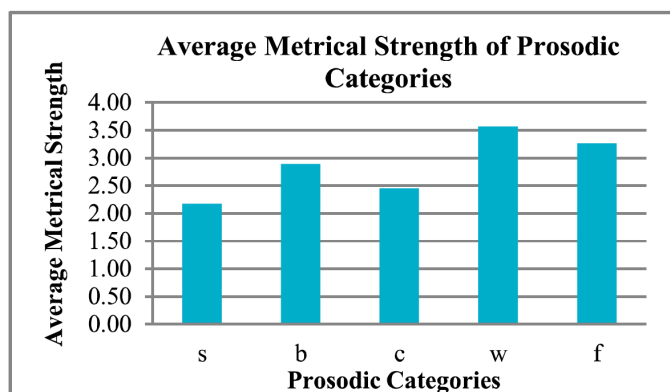


FIGURE 2.12 – Force métrique moyenne dans le rap anglophone selon C. Tait *et al.* (2014). La colonne *s* indique le respect de *MatchStress*. « *Average Metrical Strength of prosodic categories in the rapping of six [English-speaking] artists. Labels are as follows : s = primary stress ; b = secondary stress ; c = monosyllabic content words ; w = unstressed syllables ; f = monosyllabic function words.* »

cale sont manifestes grâce à la prégnance relative de l'accentuation métrique des mots. En cas de *mismatch*, chaque syllabe située sur un tactus porte en fait le sommet métrique local, sans pour autant faire perdre la potentialité d'accent linguistique aux syllabes adjacentes. Rappelons qu'à la différence de l'anglais dont les  $\sigma$  accentuées se démarquent par la durée, l'intensité et le timbre (*stress accent*, Di Cristo, 2004, p. 87), les deux langues FR et CS manquent d'accentuation primaire à paramètres acoustiques forts – les prééminences y sont uniquement manifestées par les accents mélodiques (en plus de la durée syllabique en français), et qui n'impactent pas tous les mots lexicaux.<sup>15</sup> Comme les accentuations peu dynamiques du français et du tchèque ne suffisent pas à prédominer sur les  $\sigma$  accentuées métriquement, la

15. À ce propos, il n'est pas sans intérêt que si T. Duběda (2013, p. 64) relève, parmi les indices du caractère anti-iconique, l'accent initial tchèque souvent réalisé par des tons bas, selon J. Tyrrell (1988) l'accent initial dans l'opéra tchèque est parfois souligné par un bond mélodique descendant par rapport aux autres notes du groupe : « *Initial stress at the beginning of a word-group is similarly sometimes emphasized by a leap down [...] to the remaining notes of the group* » (Tyrrell, 1988, p. 290).

1	2	3	4
Ø [La rage de vers] [La rage	<b>voir</b> nos but <u>s</u> en- <b>gra-vée</b> de-puis	<b>tra-vés</b> de <b>bien lo<u>in</u></b> en a-	<b>vivre</b> en tra- <b>rrière</b> la <u>rage</u> ]
Ø [D'a-voir gran- en-fance] [Brah!	<b>di</b> trop <u>vite</u> <b>i-ma-gine</b> un	Ø quand les a- <b>mur</b> et un bo-	<b>dul-tes</b> volent ton <b>lide</b> la <u>rage</u> ]
[(Qui) <b>suis-je</b> ? <b>p'tit</b> blé-dard <b>gol-den</b> <u>boys</u> <b>ra-vi-ta-ill<u>ons</u></b> ]	Ø un ban-lieu- <b>mo-derne</b> qu'a- <b>nous</b> les tai-ll <u>ons</u> Ø [Trop nar-ci-	<b>sard</b> par-mi des <b>pprouve</b> la loi du Ø à base de <b>ssique</b> pour in-té-	<b>mi-llions</b> ] [Un <b>ta-ll<u>on</u></b> ] [Les <b>gol-den</b> nous les <b>grer</b> l'ba-ta-ill <u>on</u> ]

FIGURE 2.13 – « Suraccentuation » dans Keny Arkana : *La rage* (FRRAPD-6, 0'25") avec des accents **métriques** et **primaires** réalisés à la fois, malgré la collision d'accent consécutive dans certains cas, et malgré une grande densité accentuelle en général. « Désaccentuation » dans Rohff : *Dis mon nom* (FRRAPE-3, 0'30") avec en plus des accents **potentiels** effacés.

saillance acoustique des W accentuées est souvent moindre que celle des S non accentuées. De fait, le principe rythmique de base qu'est l'accentuation automatique peut s'accompagner d'un effacement des accents potentiels sur les  $\sigma$  accentuables en position faible : si l'accent primaire en position faible reste virtuel, non réalisé, il fait preuve de *désaccentuation* (*Stress Promotion* est alors corollaire de *Stress Demotion*). La figure 2.13 montre les deux cas de figure : dans le premier exemple, la réalisation de tous les types d'accent entraîne une *suraccentuation* et parfois des collisions d'accent, dans le second, seuls les accents métriques prédominent.

À la différence de l'accentuation automatique, ce premier effet rythmique se limite au rap, dont le phrasé permet en général une plus grande variation en intensité. Quant au second phénomène d'accompagnement, il est différent de l'anglais où cet effacement n'a pas lieu. Pour T. Kellogg (1991), la présence et l'absence de la congruence accentuelle en anglais (où qu'elles se trouvent) nécessitent toujours que les paramètres acoustiques des  $\sigma$  accentuées soit assez proéminents. Elle décrit l'effet perceptif des exemples de rap américain qui ne respectent pas le *English Song Principle*, jugés inadéquats parce qu'insuffisamment contrebalancés : « *perhaps the intonational contour does not rise enough, or the rapper does not increase his or her intensity enough to override the musical sense.* » (Kellogg, 1991, p. 18). C. Tait et al. (2014, p. 3) évalue le taux de « décalages accentuels » (saillances déplacées) : « *Lexical stress shifts occur when weak syllables which align with strong metrical position in the musical meter become stressed. Therefore, a shift in the expected stress pattern of lexical items is perceived* ».

Ces phénomènes d'accompagnement du principe accentuel pourraient expliquer l'existence des décalages accentuels dans le rap/reggae anglo-/créolophone. En anglais, des arrangements contextuels visent à compenser le déséquilibre formel en cas de *mismatch* interdit (car il menacerait la compréhension), pendant que la compensation des imperfections du principe accentuel semble relativement faible en FR et en CS. Elle l'est aussi en créole jamaïcain (une langue à système accentuel lexical et

à rythme plutôt isosyllabique, cf. 3.1), dont le langage poétique reggae fut employé par le rap américain avant d'être emprunté par des tiers comme le rap et le reggae européens. La liberté dans l'utilisation du mètre accentuel reviendrait donc au stage pré-rap des phrasés étudiées, qui de fait conviennent bien aux deux langues FR et CS, partageant le même rythme langagier qui ne sanctionne pas les non congruences.

Avec l'hypothèse que la contrainte *MatchStress* est moins observée dans le rap/reggae du corpus qu'elle ne l'est dans la chanson, et qu'elle est remplacée par l'attribution d'accent métrique suivant un critère positionnel seulement, il s'agit de savoir 1) dans quelle langue cette licence est la plus grande, 2) si elle s'accompagne souvent d'effacements des accents primaires du même mot dans le vers scandé, ou si leur maintien entraîne une perception de décalages accentuels comme en anglais. Dernièrement, vu que dans le français parlé l'accent secondaire gagne de plus en plus de terrain, les polysyllabes français du corpus frappés d'accent métrique initial sont susceptibles d'augmenter avec le temps. Suite à ces considérations sur l'accent de mot, passons au niveau de l'accent de groupe.

### 2.2.2 Contraintes *Align-R* et *Align-L*

Cette sous-section traite de deux autres principes langagièrement conditionnés, qui influencent les niveaux hiérarchiques supérieurs dans la musique vocale. Les contraintes interactives *Align-R* et *Align-L* gouvernent l'orientation des unités (vers,  $\alpha$ ,  $\iota$ ) vis-à-vis de la mesure musicale en reliant une limite de vers (début/fin) et un temps musical (un tactus concret). Pour commencer avec *Align-R*, les fins des vers sont dans beaucoup de traditions chansonnières reliées au premier temps fort (début de mesure), parce que c'est l'endroit le plus important dans la mesure musicale.<sup>16</sup> Les vers reflètent ainsi la structure des unités intonatives par la position finale du noyau prosodique (Duběda, 2005, p. 178). En raison de ce trait prosodique universel, la contrainte *Align-R* semble renforcée par rapport à *MatchStress*, qui est une tendance forte, mais dont le respect dans les musiques vocales varie du strict au plus relâché en fonction du rythme et du caractère fixe/libre de l'accentuation.

Cette contrainte est similaire à celle définie par F. Dell (2015, p. 33) pour la chanson traditionnelle française comme *EndPromin* : « [t]he grid position associated with the last stressed syllable in a line is metrically stronger than the positions associated with its adjacent syllable or syllables in the same line. ». De son côté, B. Joubrel (2002, p. 60–61) la résume par l'équation « *dernier son prononcé [du vers] = premier temps = repos rythmique* », dans laquelle ce dernier élément correspond à l'allongement final, à une longue note. Il donne pour exemple J. Brel : *Le plat*

16. Cette référence univoque du tactus 1 est de règle dans toutes les musiques, y compris dans les genres obligatoirement syncopés (reggae, mais aussi tango ou biguine).

*pays* (1962) : « [a]insi la phrase semble-t-elle rythmiquement calée comme à rebours, l'accent final déterminant tous les précédents. [...] le rendez-vous final prime sur toutes les autres rencontres ».

L'effet de cette correspondance obligatoire, qui rappelle la dernière position masculine *s* des modèles de vers syllabiques français, est similaire à la règle *SMAR 1* – la première *Similarity Metric Assignment Rule* de J. Halle (2005, p. 20–23), qui l'exemplifie avec *Au clair de la lune*, dont on peut noter le début comme dans (17). Ajoutons deux exemples issus de la tradition d'ACI, (18) *É. Piaf*<sup>17</sup> et (19) *Ch. Aznavour*<sup>18</sup> (le respect d'*Align-R* est souligné).

- (17)  $\frac{4}{4}$  | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ |  
 Au clair de la lu- ne mon a- mi Pie- rrot
- (18)  $\frac{4}{4}$  | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ |  
 Quand il me prend dans ses bras il me par-le tout bas je vois la vie en ro-se
- (19)  $\frac{3}{4}$  | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ |  
 Je vous par-le d'un temps que les moins de vingt ans ne peu-vent pas co-nnai-tre

La musique vocale tchèque, aussi, connaît la contrainte *Align-R*. Cette congruence finale est favorisée par la structure informationnelle du tchèque, où la position non marquée du rhème est en fin de phrase indépendamment de son accentuation (Sgall *et al.*, 1980). C'est sûrement le cas des chansons traditionnelles, enfantines et celles des ACI. À l'inverse, si J. Tyrrell (1988) décrivait les fins faibles dans l'opéra de cette langue, cela pourrait être le résultat de vers plus courts, n'ayant pas obligatoirement un noyau prosodique. De même, la poésie syllabotonique tchèque ne prend pas en considération l'accent phrastique : le caractère ordonné de l'accentuation en fin de vers n'est pas nécessaire (selon P. Plecháč, 2012, l'intégration de la clause accentuelle ne constitue pas un facteur renforçant). À part ces deux cas, les conséquences de cette contrainte dans les deux langues FR et CS diffèrent. Sur les plurisyllabes français, un accent primaire tombant sur le 1<sup>er</sup> temps implique une coupure à l'intérieur de ce mot par la frontière entre les mesures, tandis qu'en tchèque le début de la mesure correspond à la joncture de mot (Zindulková, 2011, p. 36).

La contrainte *Align-R* peut également être expliquée comme suit. Comme mentionné plus haut pour le français, le tchèque ou l'anglais (Tyrrell, 1988; Joubrel, 2002; Patel, 2010), cette détermination du groupement métrique peut se passer en fonction de la structure des unités accentuelles. Observons donc leur typologie dans le tableau 2.1, emprunté à T. Duběda (2013, p. 27) y compris les exemples (cf. aussi Duběda, 2005, p. 188), qui présente les formes d' $\alpha$  fréquentes dans les 3 langues.

17. *La Vie En Rose* (1946). Source : [musicnotes.com](http://musicnotes.com).

18. *La Bohème* (1965). Source : [en.calameo.com](http://en.calameo.com).



En français, les  $\alpha$  les plus fréquentes sont les montantes, c'est-à-dire soit avec une  $\sigma$  accentuée à sa frontière droite (par exemple  $\sigma\sigma'\sigma$ ), soit avec un  $e$  caduc posttonique ( $\sigma\sigma'\sigma\sigma$ ), ce qui renforce la contrainte *Align-R* au niveau accentuel, en plus du niveau intonational. Cette langue connaît aussi les  $\alpha$  descendantes-montantes (appelées les *arcs accentuels* par I. Fónagy, 1980) à l'accent secondaire initial en plus de l'accent primaire final, comme par exemple  $(\sigma)\sigma\sigma'\sigma$ .

La langue anglaise connaît surtout les unités accentuelles descendantes,

TABLE 2.1 – Typologie des unités accentuelles selon T. Duběda (2013, p. 27).

		Schéma	Exemple
Type d'unité	Tête à gauche		CS <i>vinohrad</i> [ˈvɪnoɦrat] « vignoble »
	Tête à droite		FR <i>voyageur</i> [vwajaˈʒœʁɛʁ]
	Tête à l'intérieur		AN <i>geranium</i> [dʒiˈʁeɪniəm] « géranium »
	Deux têtes		FR <i>voyageur</i> [vwajaˈʒœʁɛʁ]
Syllabes extramétriques	$\sigma$ prétonique		CS <i>když prší</i> [gdɪʃˈprʃiː] « quand il pleut »
	$\sigma$ posttonique		FR <i>possible</i> [pɔˈsiblɛ]

montantes-descendantes ( $\sigma'\sigma\sigma$ , cf. tableau 2.1) et descendantes-montantes (*classify* [ˈklæsɪˌfaɪ], Newman, 1946, p. 174), avec des  $\sigma$  extramétriques à la fin (Lieberman et Prince, 1977; Hayes, 1982)<sup>19</sup>, d'où probablement son accentuation initiale des vers. En tchèque, les  $\alpha$  sont au contraire descendantes (tête à gauche, par exemple  $\sigma\sigma\sigma$ ), avec aussi éventuellement une  $\sigma$  en anacrouse ( $\sigma'\sigma\sigma\sigma$ ) et la même conséquence au niveau accentuel des vers. Autrement dit, en raison de cette prédisposition naturelle à l'orientation des  $\sigma$ , l'anglais et le tchèque connaissent, en plus d'*Align-R*, aussi la contrainte *Align-L*. Le cas de la chanson tchèque est relevé par B. Nettl, 1956 (cité par M. Chen, 1984, p. 160), qui souligne la relation de cause à effet entre l'accentuation initiale des mots tchèques et le début des  $\alpha$  au début des mesures. Les chansonniers tchèques alignent en effet souvent les paroles de musique en faisant respecter au groupement strophique la structure des unités accentuelles : au moins une fois par mesure, ils font donc comme les librettistes tchèques du 19<sup>e</sup> siècle, comme décrit par J. Tyrrell (1988) précité.

Les deux contraintes *Align-R* et *-L* ne se contredisent pas si les vers s'étendent au-delà d'une seule mesure. Un exemple qui rend compte de ces principes est l'hymne national tchèque dans la figure 2.14.<sup>20</sup> Même si le refrain est rythmiquement ambigu, le couplet permet d'illustrer que le premier temps est bien le lieu favori pour le début et la fin des vers.<sup>21</sup> En isolant ce niveau accentuel d'analyse, cette concordance qui a souvent lieu dans les deux langues peut donc occasionner aux vers des deux langues une orientation opposée. Une contrainte interactive « en miroir » est bien à l'œuvre,

19. Dans cette langue, les  $\sigma$  s'organisent en pieds  $\Sigma$  avant de se regrouper en  $\alpha$ , il existe en anglais des pieds métriques ascendants, descendants, mixtes et monosyllabiques.

20. J. K. Tyl, F. Škroup (1834). Source : [vlada.cz](http://vlada.cz).

21. Il en va de même pour la version rap remaniant cet hymne, rapportée par Orion, Supercrooo & H. Hegerová : *Kde domov můj (Česká RAPublika)*, 0'54" (2008).

pour paraphraser T. Duběda (2013, p. 71). La structure des lieux critiques y semble bien refléter les types d' $\alpha$ , sans probablement tenir compte de l'accent secondaire en tant que facteur actif d'organisation rythmique (à l'image de la poésie des deux langues).

En ce qui concerne les  $\sigma$  extramétriques, leur existence dans la langue paraît

Kde do-mov můj, kde do-mov můj? Vo-da  
 hu-čí po lu - či - nách, bo - ry š - mí - po - ska-  
 li - nách, v sa - dě skví se ja - ra květ, zem - ský  
 ráj to na po - hledi A to je ta krá - sná

FIGURE 2.14 – Début de la partition de l’hymne national tchèque, *Kde domov můj*. Les syllabes respectant *Align-L* sont marqués en bleu, les cas d’*Align-R* sont en rouge, avec en plus le repos rythmique duratif.

encodée dans la chanson, aussi. En français, cela était visible ci-dessus dans (18) *rose* et (19) *connaître*. Dans l’hymne tchèque (figure 2.14), les deux premières  $\sigma$  des vers appartiennent également aux mesures précédant l’accent initial (*voda/bory/v sadě/zemský/a to*). En fait, les vers commençant un peu avant la mesure sont communs dans la musique. Une anacrouse (dite aussi *levée*)<sup>22</sup> est un phénomène rythmiquement saillant, un léger désalignement entre le groupement et le mètre, où une ou plusieurs positions métriques sont donc récupérées par la ligne suivante et ainsi de suite, ce qui crée un rééquilibrage rythmique et entraîne un décalage entre les composantes musicale et textuelle.

L’on voit aussi qu’à la différence du vers métrique, la chanson admet des anacrouses plurisyllabiques ; dans le corpus, les anacrouses sont jusque trissyllabiques : *Do rin-gu při-chá-zí dva MC dva sou-pe-ři* (CSRAPD-1, 1’21”), sans que cela enfreigne *Align-L*.<sup>23</sup> Pour donner encore un exemple, voici une chanson de K. Plíhal<sup>24</sup> (20) qui respecte *Align-L* (mais ne respecte pas *Align-R*), à anacrouses.

22. Ce phénomène reçoit une quantité de termes dans la poésie : anacrouse/extramétrie, syllabes récupérées, vol de positions, base éolienne (en grec et latin).

23. K. Zindulková (2011) affirme cependant que cette association  $\bullet$  *initiale*/' $\sigma$  *initiale* dans la chanson s’applique aux  $\alpha$  (ou plutôt IIA) sans anacrouse.

24. Olomouc (2004). Source : [hudba.proglas.cz](http://hudba.proglas.cz).

(20)

4/4	7
	[Ob-čas se mi sta-ne což mě vy-ve- de vždy z mí-ry] [Když mi
	7       7
	ně-kdo řek-ne "Pa-ne" ač mám te-prv dva-cet čty-ři] [To se
	7       7
	a-si ně-co dě-je to se a-si ně-co mě-ní] [Když si
	7       7
	zaj-du na ko- le-je už tam to-lik zná-mých ne-ní] ξ

Pour illustrer d'un exemple les deux contraintes avec le corpus, il faut mentionner une spécificité du rap/reggae, à la fois pratique (performance) et théorique (notation) : comme cette configuration des vers peut changer en fonction du tempo et du débit, et que les musiques étudiées sont assez conformes à un certain canon esthétique de la rapidité (cf. 3.3.1 et 4.5), les deux contraintes sont susceptibles de se manifester sur chaque mesure (et non pas une fois par couplet, comme c'est le minimum requis dans la chanson traditionnelle). D'autant plus que les mesures sont relativement longues dans les deux genres décrits, et surtout dans le reggae (nous gardons cependant le même comptage de quatre temps comme dans toutes les références sur la musique hip-hop). Les exemples suivants montrent cette même orientation des vers, avec davantage de  $\sigma$  (notes) en FR (21) et en CS (22).

(21) 4/4 | ξ | 7 | 7...

↑ fin ↑ fin (FR)

(22) 4/4 | 7 | 7 | ...

↑ début ↑ début (CS)

Pour ajouter des exemples concrets aux deux schémas théoriques, voici des extraits de rap/reggae qui se plient chacun à une contrainte, *Align-R* (exemples français) et *Align-L* (tchèques). Contemplons la correspondance étroite entre le 1<sup>er</sup> temps et la fin du vers ou son début dans des vers issus de (23) FRRAPC-8 0'40", (24) FRREGG-9 1'14", (25) CSRAPC-8 1'27", (26) CSREGG-4 1'30" (remarque : la deuxième dans (24) et la dernière dans (26) sont un quart de soupir ).

(23)

4/4	
	... [Dé-jà j'suis moins sur la paille Ø et j'suis sor-ti de mon
	<u>trou</u> ] [Voir du pa-ys et vivre des mo-ments forts a- vec mon
	<u>crew</u> ]

				... N'ont-ils pas
(24)	<u>honte</u> ] [De les	<b>lai</b> -sser sans	<b>terre</b> de les	<b>lai</b> -sser sans
	<u>toit</u> ] [De les	<b>lai</b> -sser sans	<b>rien</b> de les dé-	<b>lai</b> -sser les sans
	<u>voix</u> ]			
(25)	<u>Za</u> no-ci před	<b>sou</b> -pra-vou a	<b>pří</b> -ští den fo-	<b>ťá</b> -ky s se-bou]
	<u>Na</u> pe-ró-nech	<b>Spar</b> -tu sra-zej	<b>he</b> -le už je-	<b>de</b> náš va-gón]
(26)	<u>Po</u> se-ver-ním	<b>po</b> -bře-ží my	<b>dál</b> jsme ces-to-	<b>va</b> -li] [A
	<u>ve</u> Fal-mou-thu	<b>zvě</b> -da-ví li-	<b>dé</b> nás při-ví-	<b>ta</b> -li]

De fait, dans le rap/reggae, il se confirme que la durée importante des vers est susceptible de les faire équivaloir aux  $\iota/v$  (plutôt qu'aux  $\alpha$ ). Les niveaux intonationnel et phrastique sont considérés davantage dans 2.3.

Il existe deux manières principales dont les chansonniers peuvent s'opposer contre *Align-R* et *Align-L* : éviter la rencontre entre les deux points d'ancrage en décalant le texte par rapport à leur position non marquée, ou effacer la régularité de groupement. Selon F. Dell (2015) les seules violations d'*EndPromin* dans la chanson française sont constituées de vers qui divisent les  $\alpha$ , un phénomène bien attesté et appelé *enjambement*. Aussi définit-il la contrainte interactive *Line/ClG* qui régule la position des unités accentuelles en fin de vers : la dernière  $\sigma$  du vers est la dernière  $\sigma$  d'une  $\alpha$ . Autrement dit, *Line/ClG* est un renforcement de *MatchStress* en fin de vers. Cette contrainte n'est jamais violée dans la chanson folklorique, mais elle l'est parfois dans la chanson commerciale ; l'occurrence d'un enjambement est toujours remarquée par l'auditeur et peut rendre la compréhension difficile (Dell, 2015, p. 37). L'enjambement est défini comme « *l'abandon du positionnement obligatoire de la phrase* » par B. Joubrel (2002, p. 64–67), selon qui « *l'arrivée sur le temps fort que constitue le premier de chaque mesure ne correspond pas forcément au dernier son, on trouve fréquemment une « queue » musicale d'une ou plusieurs notes* ». Il donne pour exemples J. Brel (*Chanson des vieux amants* et *Les désespérés*, 1966) et A. Souchon (*Foule sentimentale*, 1993) : ce « *bouleversement de la prosodie française* » cause souvent la saillance métrique de  $\sigma$  peu accentuables, permet une double accentuation en fin de vers et éloigne en conséquence le chant de la parole. L'enjambement serait pratiqué par les chanteurs français depuis les années 1950–60, « *permis par le calque fait sur les constructions anglosaxonnes* ».

Cette acceptation accentuelle, non syntaxique<sup>25</sup> de l'enjambement existe dans la poésie française et aussi tchèque (Grepł, 1966), le phénomène n'est pas marginal selon P. Plecháč (2012) qui en trouve des dizaines dans le corpus de la poésie tchèque

25. Les enjambements, sans ou avec un (contre-)rejet, sont le plus souvent définis comme le résultat d'un débordement de vers sur le suivant, par exemple, un vers divisant un SN préposition+nom. Les chansons rap/reggae en attestent en quantité, comme dans les exemples (1), (2), (3).

ČEK.<sup>26</sup> Par ailleurs, la sensation perçue d'un groupement incompatible est faisable avec les procédés accentuels et surtout avec le maniement de l'intonation. Comme l'accent phrastique sur un contour nucléaire peut souligner un seul mot, un double ou multiple CN n'est possible qu'au moyen d'une segmentation en plus de la  $\iota$  en question, non systémique (Grepł, 1966, p. 52). Il existe donc trois définitions de l'enjambement syntaxique, accentuel et intonational (voir 2.3).

La seconde technique qui permet d'éviter la rencontre entre une limite de vers et le premier temps/tactus est la *syncope*, ou association d'un silence au temps fort. Cette figure rythmique répandue est empruntée par la chanson française depuis plus longtemps que l'enjambement. Elle est marquée aussi dans la chanson tchèque, à la fois pour *Align-R* que pour *Align-L* (par exemple K. Kryl : *Anděl*, 1965). Vu la généralisation de cette technique dans les productions anglophones, la présence de syncofes dans le corpus est analysée dans 3.2.1 en tant que trait spécifique des vers rap/reggae.

Finalement, donnons un exemple d'un décalage systématique abolissant *Align-R* sur le premier temps. Dans (27) *FRRAPA-5* se trouve un exemple français de la sorte : les positions associées aux dernières  $\sigma$  accentuées des [vers] ne sont métriquement pas plus fortes que leurs positions adjacentes ni que toutes les autres positions. Au lieu d'un groupement canonique en vertu d'*Align-R*, MC Solaar aligne sur les 1<sup>ers</sup> temps la frontière gauche des vers (presque tout au long de cette chanson), le groupement traditionnel français est donc absent.<sup>27</sup>

(27)	4/4				
		break de batte- se mêle à mon trange] [Cinq quatre vent se [Suit la ca- [En-sor- beau-té du corps	rie sang et fait de Ø [La ca-dence trois deux lève pour me dence qui me ce-lé le Ø sans e-ffort	coule sur la moi un phé-no- à fleur de un dire que mon mène au nir- pacte est Ø c'est de	[Un FM] [Il mène é- peau] tem-po] [Le car-ma] va-na] sce-llé] [La dan-ser]

En effet, les théoriciens ont décrit chez les rappeurs la volonté de rompre avec la tradition, et l'orientation des vers pourrait s'avérer comme un terrain d'innovation d'accès plutôt facile, nécessitant un minimum d'abstraction et de planification lors de l'écriture et des répétitions. Si un alignement pareil se révélait comme prédominant

26. Česká elektronická knihovna.

27. Dans cet extrait de 29 [vers], le dernier tactus du vers *est* parfois le premier de la mesure (10 fois sur 29), comme dans *é-trange*, or 6 sur ces 10 cas constituent des enjambements (ils accompagnent cette congruence de lieu par une non congruence accentuelle).

dans le corpus français, il pourrait s'expliquer par une influence du groupement initial dans le rap/reggae anglophone, étant donné la prosodie de l'anglais. Par ailleurs, les formes de la chanson populaire en anglais se distinguent, au prix de congruence accentuelle stricte (Dell, 2015), par une plus grande liberté dans le groupement strophique (Hayes et MacEachern, 1998), cf. chapitre 3.

Cette section a formulé un nombre d'hypothèses dans le domaine des événements prosodiques en contexte de musique isochronique. Pour comparer l'envergure de la première contrainte *MatchStress* dans les deux langues et les deux genres, il faut évaluer quelle est dans les échantillons du corpus la proportion des 1) IIA coupant un mot en deux, 2) polysyllabes et celle des 3) monosyllabes synsémantiques, « non canoniques » du point de vue langagier, et si/comment cette proportion évolue avec le temps. Ensuite, nous verrons comment l'orientation des vers (pour peu que ceux-ci soient définissables) s'opère au niveau post-lexical, à la recherche d'une tendance générale pour les deux langues. Si les phrasés rap/reggae sont plus fortement conditionnés par la tradition domestique, il faudra s'apprêter à une attitude cohérente dans le groupement, à savoir plus d'uniformité concernant la position du noyau prosodique (*Align-R*), mais aussi de l'accent de groupe (*Align-L* en tchèque) – renforcées en comparaison avec l'accent de mot (*MatchStress*). Si le corpus se prête au contraire aux traits spécifiques des traditions originelles (rap américain, reggae jamaïcain), le comportement accentuel des vers et leur positionnement dans la musique en seront influencés.

## 2.3 Intonation

L'unité de base de cette composante prosodique en FR et en CS est le mot prosodique ( $\omega$ ). Les  $\omega$  se regroupent en des unités intonatives ( $\iota$ ), correspondant au même domaine hiérarchique que le *groupe* et le *syntagme intonatifs* (IP). Les  $\iota$  forment à leur tour des énoncés phonologiques ( $\nu$ , figure 1.2, p. 10). En français et en tchèque, les mouvements mélodiques de l'intonation servent – à part la segmentation linéaire par les accents mélodiques de l'accentuation primaire – à signaler les parties sémantiquement et souvent syntaxiquement cohérentes des énoncés, tandis que la forme de ces courbes porte différentes significations discursives et attitudinales. Ils servent aussi à regrouper de manière hiérarchique les  $\omega$  et les  $\iota$ . Comme indiqué dans 1.2.2, l'intonation se reflète donc à la fois dans la manifestation des extrémités des  $\iota$  (fonction syntagmatique), des oppositions sémantico-pragmatiques (f. paradigmatic) ainsi que des marques d'expressivité (f. paralinguistique). Plus précisément, les into-

nations française et tchèque connaissent deux types d'événements tonaux principaux qui organisent le contenu des énoncés : les accents mélodiques (AM) situés sur les  $\sigma$  frappées d'accentuation primaire et les tons de frontière (TF), qui marquent le début et la fin des  $\iota$  ou les autres constituants. Composée de ces deux événements tonaux, la composante obligatoire de toute  $\iota$  est le noyau prosodique matérialisé dans le contour nucléaire (CN). Les inventaires des CN français et tchèque partagent les deux modalités de base conclusive/déclarative et interrogative, auxquels s'ajoute le contour continuatif, réservé aux contours non terminaux de l' $\iota$  et sans modalité inhérente.

Toute fonction prosodique est présente dans les chansons rap/reggae, avec en plus une participation possiblement reconfigurante de la fonction poétique : dans le vers scandé (rap/mi-chant), l'intonation s'occupe souvent aussi du marquage des accents *métriques* (elle accentue la syllabe sur le tactus) ainsi que de la linéation. Soit au total quatre événements possibles manifestés par la mélodie langagière, et qui concourent à une substance de nature linéaire : les AM, TF, l'accentuation de tactus ou de fins de vers (surtout en cas de *mismatch* ou d'enjambement). En raison de ces rôles multiples de l'intonation, la question se pose d'abord de savoir si les AM et/ou les accents métriques sont réalisés ou neutralisés dans le corpus, de même que les TF et les CN et/ou les vers, étant donné l'indépendance importante des structures linguistique et métrique dans cette musique. Deux autres questions portent sur le nombre de niveaux de la structure prosodique formellement manifestés dans le phrasé du rap/reggae (du vers scandé) et la manière dont ces formes sont réalisées, en comparaison avec les deux inventaires tonaux.

Les contours dans les deux langues se définissent par rapport à la pente mélodique et au contexte tonal de la  $\sigma$  immédiatement précédente. En français, selon P. Martin (1975, 2009), le principe de contraste de pentes mélodiques opère en français une différenciation des contours mélodiques nucléaires, prénucléaires et postnucléaires. Ce mécanisme établit les relations entre les  $\alpha$  au même niveau ou à plusieurs niveaux, de façon à ce que les contours à l'intérieur de chaque  $\iota$  soient numérotés en fonction du nombre de niveaux qu'ils établissent, et du nombre de traits formels suffisants pour les différencier. Ainsi nous parlerons, par exemple, d'un contour nucléaire C0 terminal, différencié par un trait d'un contour C1 qui opère au niveau immédiatement subordonné.

Outre les modalités déclarative et interrogative exprimés par le trait  $\pm$  *montant*, les oppositions formelles entre les AM impliquent d'autres traits binaires dans l'approche de P. Martin (2009, p. 88–89), qui pose pour chaque contour de base deux variantes de modalités principales selon que l'insistance porte sur l'ensemble de l'énoncé (ordre, surprise) ou sur la situation (évidence, doute), différenciées avec les traits  $\pm$  *ample*,  $\pm$  *montant-descendant* (en forme de cloche) et éventuellement  $\pm$  *long*. Elles sont résumées dans le tableau 2.2.

La comparaison phonologique la plus approfondie entre les intonations du français et du tchèque est celle de T. Duběda (2013, p. 99–175), inscrite dans le cadre

TABLE 2.2 – Description phonologique des variantes de modalité du français. Au contour conclusif, exprimé par le contour ( $-montant$ ), et interrogatif ( $+montant$ ) s’ajoutent ceux différenciés par avec les traits  $\pm ample$  et  $\pm cloche$  selon P. Martin (2009, p. 89). Les symboles ajoutés dans le tableau seront utilisés dans cette sous-section, et  $\rightarrow$  marque un contour neutralisé.

	Assertion	Ordre	Évidence	Question	Surprise	Doute
Montant ↗	–	–	–	+	+	+
Ample <i>amp</i>	–	+	+/-	–	+	+/-
Cloche ↶	–	–	+	–	–	+

méthodologique de la théorie autosegmentale-métrique. Un même prisme méthodologique fait constater à T. Duběda (2013, p. 119) un inventaire français de noyaux séparés comme 3 AM et 3 TF, pour le tchèque, celui de 3 AM et 4 TF. La description phonologique des noyaux prosodiques en tchèque est donnée dans le tableau 2.3, emprunté à cet auteur qui synthétise et complète Daneš (1957); Romportl (1951); Palková (1994).

Ces deux approches théoriques seront utilisées pour observer le corpus textuel.

TABLE 2.3 – Inventaire des contours nucléaires du CS d’après T. Duběda (2013, p. 115). Les tons haut H, bas L, moyen M et non spécifié 0 sont marqués d’astérisque (accents mélodiques) ou de pour cent (tons de frontière). Les flèches sont ajoutées et utilisées dans cette sous-section.

	C. conclusifs	C. interrogatifs	C. continuatifs
Contours non marqués	L* L% ↘ ↘	L* H% → ↗	L*H 0% ↗ ↗
		L*H M% ↗ ↘	
Contours marqués	H* L% ↘ ↘	H* M% → ↘	L*H H% ↗ →
	L*H L% ↗ ↘		H* H % → →
			H* M% → ↘
			L* 0% ↘ →

Les inventaires des contours ainsi schématisés sont présentés sous deux méthodologies, mais dont les bases et les graphismes sont mutuellement convertibles. Les flèches ajoutées dans les tableaux 2.2 et 2.3 nous serviront de code pour la suite de cette section, ainsi que pour le chapitre 5. De façon similaire, les accents prénucléaires du tchèque (Duběda, 2013, p. 105) seront notés avec une seule flèche de façon suivante :

- accents « bas » L\*H ↘, ↗, L\* ↔,
- accents « hauts » H\* ↗, →, H\*L ↶, ↘,
- accents « réduits » S\* →.

Il s’agira de décrire les chansons du rap français et tchèque, et plus précisément 20 % des chansons rythmiquement les plus représentatives du corpus. Les flèches dans les exemples symbolisent le sens des contours et des tons en fonction du contexte immédiat. Les contours sur les premières  $\sigma$  des  $\iota$ /vers sont moins pertinentes pour l’ob-



servation en raison de la réinitialisation intonative. À cette fin, les accents primaires prénucléaires et les contours nucléaires sont notés dans les grilles, dont la structure permet logiquement une représentation plus précise de l'ancrage horizontal (association aux accents métriques, par exemple) que vertical (fréquence fondamentale). Comme dans tout art vocal, les actualisations musicales et expressives entraînent souvent des changements par rapport à la structure informationnelle, il faut donc remarquer les causes multiples qui influencent le choix d'un contour avec une certaine prudence.

La plus grande difficulté associée à l'analyse des contours dans les chansons est de les définir sans graphique de la  $f_0$  déterminée instrumentalement, soit à l'oreille.<sup>28</sup> En fait, dans les fichiers mp3 la voix est indivisible des instruments de musique. En plus, la forme de l'intonation subit des changements dans la chanson, d'où la difficulté de délimiter les parties prénucléaire et postnucléaire, celle de distinguer entre le thème et le rhème au niveau prosodique, de différencier enfin les contours non marqués des contours emphatiques et expressifs. Notre questionnement sera donc simplifié, ne pouvant offrir qu'une analyse très fragmentaire du système tonal intentionnellement stylisé que présente l'objet d'étude. Avec toutefois l'espoir qu'ils ne sont pas dénués de logique, les paragraphes suivants présentent un nombre de traits formels typiques pour le profil intonational du rap et du vers scandé en général. Le phrasé (la manière de déclamer) *rappé* et *mi-chanté* des musiques urbaines (du hip-hop en particulier), qui incorpore des passages parlés voire chuchotés et criés, est abordé en trois temps selon ses parallèles avec le langage, le vers et le chant.

### 2.3.1 Neutralisation langagière et stylisation

Pour une comparaison du rap avec le langage ordinaire, partons de la perception répandue de sa monotonie : selon Ch. Rubin (2004, p. 31–34) « [*l*]e rap se distingue même des chansons engagées [*. . . qui*] amplifi[ent] les courbes mélodiques, ce qui est contraire au principe même du rap, lequel tend à neutraliser l'amplitude mélodique au profit d'une complexification des rythmes. » D'après Ch. Béthune (2004, p. 31), ce genre « suppose une scansion rythmiquement libre mais presque sur un seul ton, alors que chanter consiste généralement à prononcer un texte selon un rythme déterminé et une ample courbe mélodique ». Ce phrasé scandé est aussi connu comme *DJing* ou *rapping* – le verbe anglais *to rap* évoque l'aspect rythmique de cette musique : « bavarder, jacter, donner un coup sec, communiquer/annoncer au moyen

28. T. Kellogg (1991, p. 31) écrit à ce propos dans sa description du rap US : « [*The*] ear, which admittedly is not as accurate as a computer, and which is also capable of being deceived by the background music [*. . .*] Although it might appear strange to be considering intonation in a musical genre, it must be remembered that rap music also has no melody in the lead voice ».

de coups » (Barret, 2008, p. 11). De même, pour L.-J. Calvet (1994, p. 275–6) « *ce qui frappe le plus dans cette musique sans instrument, c'est [...] l'absence d'une mélodie [...] le rap est degré zéro de la mélodie* », il évoque la scansion sur une sorte de tapis rythmique comme une psalmodie. L'image du rap est donc proche du mode *recto tono* monastique (Martin, 2009, p. 232).

Effectivement, les portions de texte qui se porteraient candidates à être des  $\iota$  dans la parole ordinaire, d'un côté, sont parfois comme dépourvues de tons de frontière : la fonction démarcative  $y$  est affaiblie. D'un autre côté, les AM sont souvent effacés de la performance. Ce double constat s'entend bien par exemple dans un début de rap français (figure 2.15), dont les trois vers manquent de tout événement attendu linguistiquement motivé : il n'a pas de TF initiaux ni finaux, pas d'AM (décalés en dehors de tactus, donc indépendants des accents métriques) ni de CN (y compris le contour interrogatif). T. Kellogg (1991) classe cette uniformité tonale en anglais américain comme un *Stylized contour* particulier du rap et d'autres phonostyles spécifiques.<sup>29</sup>

L'intonation n'est pas toujours aussi plate, aussi J. Barret (2008, p. 167–175)

1	2	3	4
		[Te ra-ppelles-	tu de tous ces →
rêves qu'on a-vait →	de-puis gosse ?] → →	[On sa-vait c'qu'on → →	vou-lait de-ve- ↗ →
nir les boss] → →	[De la ville à ↗ →	dix-huit ba-lais ↗ →	trop pré-coces] ↗ →

FIGURE 2.15 – TF finaux (*gosses*, *-coces*), AM (par exemple *rêves*, *-vait*, *ville*, *-lais*) et CN (par exemple *te rappelles-tu... ?*) neutralisés, à contour plat (→) dans Rocca : *Génération Hip-Hop* (FRRAPE-8). Dans ces 3 vers, définis par la rime finale et une distribution sur 3 tactus chacun, les seuls événements intonatifs sont les contours montants (↗) marquant les accents métriques. À l'opposé, même si la parole ordinaire connaît les neutralisations de contours aussi, un minimum de différenciation formelle  $y$  garantit la distinction entre les  $\iota$ .

énumère-t-il les rappeurs français qui utilisent des courbes mélodiques ascendantes et descendantes, qui se multiplient de plus en plus souvent. En général, l'intonation poétique est à l'appui de la sémantique et du mètre, ce qui permet de s'attendre à une certaine forme de contours à venir dans la déclamation. Selon D. Attridge (2014, p. 124), dans le rap « *[t]he absence of melody allows the performer to invest his language with the natural tones of passionate speech* ». L'intonation du rap français

29. « *the predominant feeling the listener obtains from the contour is one of a single tone, a pitch, maintained throughout. The line sounds intentionally flat, so to speak. Nothing is overtly stressed, at least not through the use of high tones. Since the fluctuations are based solely on dropping pitch for distressed syllables, high tones do not correspond precisely to nuclear syllables. In other words, the changes in tone are the result of distressed syllables rather than stressed ones.* » (Kellogg, 1991, p. 35)

1	2	3	4
Ø [Y'a mille et	<b>une</b> raisons	<b>d'être</b> un M.	<b>C.</b> ]
	→		→
Ø [Mille et	<b>une</b> façons de	<b>trai-ter</b> ce thème-	<b>ci</b> ]
	→		→
Ø [Plus d'mille	<b>flows</b> mille	<b>mots</b> même	<b>si</b> ]
	<i>amp</i> ↘	<i>amp</i> ↘	→
Ø [Y a qu'une	<b>chance</b> sur mille	<b>d'être</b> un M.	<b>C.</b> ]
	→		↘

FIGURE 2.16 – Contours nucléaires **C0**, **C1**, **C2** dans Rocca : *Mille et une raisons* (FRRAPC-9). D'une part, le **C0** final, dont le sens de la pente s'oppose aux **C1** des trois autres  $\iota$  par son trait *-montant*, marque la fin de l'énoncé. D'autre part, les **C0** et **C1** s'opposent aux contours **C2** descendant définis par un deuxième trait distinctif (+*ample*), avec pour fonctions de souligner la rime ainsi que le respect de *MatchStress*, car comme dans la figure 2.15, certaines  $\alpha$  (... *raison*, ... *façon*, ... *sur mille*) sont différentes des IIA ( $2 \times$ ... *une*, ... *chance*); cette neutralisation est perceptible séparément de la plupart des AM et métriques. La deuxième chute de  $f_0$  (*mots*) correspond au noyau indépendant (une ellipse syntaxique) suivi d'une  $\iota$  en enjambement (*mille mots // même si*) [*y a qu'une chance sur mille d'être un M. C.*]).

partage les formes de l'usage parlé et leur aspect phonosyntaxique. Un contour **C0** indique souvent la fin de l' $\iota$  tout en signalant sa modalité déclarative ou interrogative. Cela se voit d'abord à l'intérieur des vers, où souvent seul le contour en question sort de la platitude pour manifester une assertion (FRRAPB-7) : *Mais c'est ça ↗ la vie ↘*; *La pauvreté ↘ ça fait gamberger ↘* ou une question, ici partielle, à contour conclusif (FRRAPA-5) : *Que ↗ dire ↘ ?* mais : *Que dit la mé-té-o ↗ ?*. Mentionnons aussi la présence d'ordres, comme dans *Allez ↗ arrête gars ↘* (FRRAPB-6). Outre ces exemples courts internes au vers, ces fonctions linguistiques se manifestent dans les vers correspondant aux  $\iota$ . Dans la figure 2.16, le **C0** conclusif sur la dernière  $\sigma$  contraste avec les fins des autres  $\iota$ , soit les autres vers (**C1**) et l'accent de focalisation large (**C2**), en vertu du principe d'opposition de pentes mélodiques. Ce principe est aussi souvent utilisé pour marquer le groupement strophique dans toutes les  $\iota$ , par exemple, dans la version reggae mi-chantée de l'hymne français (figure 2.17), où les fins de vers assorties de descentes des **C0** s'opposent aux montées des **C1** continuatifs indiquant les hémistiches. Un exemple de l'échantillon tchèque se trouve dans la figure 2.18.

Dans la même logique, beaucoup d' $\iota$  sont marquées avec des contours montants indiquant qu'il y aura une suite. Ces  $\iota$  aux contours continuatifs se suivent ou alternent avec les conclusifs (par exemple en distiques). Le contour conclusif peut arriver en fin de strophe ou de chanson (voir le rap tchèque dans la figure 2.19), coïncidant, par exemple, avec un changement au refrain (souvent donc avec un passage au chant), avec celui de MCs (un nouveau tour de parole), ou avec un parenthésage au niveau musical (fin de quatrain, ponctuation percussive importante), faisant de

1	2	3	4
<b>en</b> -fants ↗ →	∅ de la pa-	<b>trie]</b> ↘	∅ [A-llons ∅ [Le jour de
<b>gloire</b> est ↗	<b>a-rr</b> i- <b>vé]</b> → ↘	∅	∅ [Con-tre
<b>nous</b> de ↗	<b>la</b> ty-ra-	<b>nnie]</b> ↘	∅ [L'é-tan-
<b>dard</b> san- →	<b>glant</b> est le-	<b>vé]</b> ↘	∅

FIGURE 2.17 – Contours C0 et C1 à l'appui du marquage du milieu du vers (+montant) et de la linéation en vers (-montant). La chanson *Aux armes et caetera* (FRREGA-1) de S. Gainsbourg n'est pas tout à fait chantée, les tons ne se répètent pas identiquement d'une strophe à l'autre.

1	2	3	4
[ <b>O</b> -pou-štím ↪	<b>sou</b> -pra-vu ↪	<b>a</b> po scho-dech ↪	<b>na</b> -ho-ru] ↘ ↘
[ <b>Dá</b> -vám si →	<b>po</b> -zor ↪	<b>a</b> -by tu →	<b>ne</b> -stál] →
[ <b>Re</b> -vi-zor ↘ ↘	∅	<b>k</b> te-rý by mne →	<b>o</b> -bral] ↘ ↘

FIGURE 2.18 – AM prénucléaires et contours nucléaires dans PSH : *Metro* (CSRAPA-9, 1'10"). La plupart des accents prénucléaires sont « bas » L\*H<sub>↪</sub> ou neutralisés (réduits) S, la conjonction *a* sur tactus fait décaler l'AM qui commencerait sinon sur la préposition *po*. Les noyaux (*nahoru*, *revizor*, *obral*) utilisent un même contour conclusif marqué H\*L%.

cette strophe comme un énoncé, dit aussi paragraphe phonétique. Dans d'autres raps cela est absent, l'abaissement final n'arrive qu'à la fin de la chanson ou pas du tout, même si les  $\iota$  contrastent par le sens de la pente avec les hémistiches et fournissent d'autres marques du langage ordinaire (tons statiques et glissandos, contours aux variantes de modalité, réalisation d'AM en dehors des tactus). Par conséquent, la structuration des paroles se fait en  $v$  de durées très différentes. Vu le marquage conclusif parfois absent, il existe des « tours de MC », des couplets et voire des chansons sans contours conclusifs, soit des suites de  $\iota$  qui ne forment pas un énoncé.

Ensuite, en ce qui concerne ces hiérarchies prosodiques approximatives, la question qui se pose donc pour le chapitre 5 est de connaître le nombre de niveaux constitutifs de cette structure. Puisque tous les traits distinctifs sont attestés, l'emboîtement est tout aussi possible que dans le langage. Cependant, les  $\iota$  égalent le plus souvent au vers et souvent à la mesure, ils ont entre 10 et 12  $\sigma$ , et le nombre de niveaux en sera nécessairement limité.

Il faut aussi souligner que les contours varient d'une strophe à l'autre et d'une performance à l'autre, ce qui exclut la détermination des « mélodies » par la mu-

1	2	3	4
[U-ší ni-či-	tel	moz-ků dr-ti-	tel]
↓	↑	↓	↑
[Pra-chů pla-ti-	tel a	to je na py-	tel] [A tak
↓	↑	↓	↑
pra-chů vy-dě-	lá-vač prů-	se-rů u-dě-	lá-vač]
↓	↑	↓	↑
[Slan-gu	dr-tič	praž-skej	škr-tič]
↓	↓	↓	↓
[Deph	Deph	Deph	Deph]
↓↓	↓↓	↓↓	↓↓

FIGURE 2.19 – Contours **conclusifs** marqués  $H^*L\% \searrow \searrow$  (les monosyllabiques sont compressés) et **continuatifs** spécifiques  $H^*L H\% \searrow \nearrow$  à la fin de Chaozz : *9 minut poezie* (CSRAPB-6, 8'27").

sique. En général, le rappeur choisit entre la prosodie et le marquage métrique, sans investir son intonation dans les deux à la fois si les lieux attendus des événements intonatifs ne correspondent pas entre eux (en cas de violation des contraintes interactives). Dans certaines chansons donc, les vers portent des accents métriques et un contour final de vers, dans d'autres, le *phrasing* prosodique prédomine. T. Kellogg (1991, p. 19–20) remarque le même clivage préférentiel dans le rap anglophone, qui ressemble au parlé (« *the rapping sounds talky* ») surtout en raison de l'effacement de tous les accents métriques du vers. L'intonation s'aplanit alors en comparaison avec le rap standard et sonne comme une conversation normale, ce qui serait l'une de deux méthodes pour compenser la violation de *MatchStress* (sauf à accentuer fortement la  $\sigma$  nécessitant une proéminence langagière).

En général, nombreux sont les cas où le rap FR et CS sonnent comme du parlé. L'information prosodique exprimée à travers les types de contours correspond souvent aux distinctions paradigmatiques des contours grammaticalisés par les phonostyles parlés, et l'auditeur retrouve de nombreux glissandos marquant les différentes modalités, mais aussi les accents régionaux. *A contrario*, les rappeurs ne s'engagent pas toujours dans les principes intonatonnels grammaticalisés en français et tchèque, préférant un marquage prosodique contradictoire : par exemple, un contour français aux traits *+montant* et *+ample* fait croire à une surprise potentielle, un autre contour, *-montant* et *+ample*, à l'introduction d'un rhème, sans que les paroles appuient ces attentes. Dans la figure 2.20, sans que le sémantisme en fournisse une indication explicite, les deux contours *montant-descendant* (en forme de cloche) comme si mettaient une information en doute ou en évidence (la figure 2.21 reprend le même extrait).

T. Kellogg (1991, p. 53) remarque une variation similaire dans le rap américain, où les contours en apparence terminaux (*+fall boundary tone*) apparaissent au milieu des domaines  $\iota$ ,  $\gamma$  compris sur les verbes transitifs, comme si un complément d'objet n'allait pas suivre. En revenant à la figure 2.18, le contour conclusif descendant sur

1	2	3	4
		[Au dé-	but des a-nnées
			→
<b>qua</b> -tre-vingts	Ø je me sou-	viens des	<b>soi-rées</b> ] [Où
↗ ↗		→	→ ↘
<b>l'am</b> -biance é-	<b>tait</b> chaude et	<b>les</b> mecs	<b>ren-traient</b> ]
↘ →	→ →	→ →	→ ↗
<b>[Stan</b> Smith	<b>sur</b> pieds le	<b>re</b> -gard	<b>froid</b> ] [Ils scru-
→	→ →	↘ →	↪
<b>taient</b> la salle un	<b>trois</b> -quarts en	<b>cuir</b> rou-lé au-	<b>tour</b> du <b>bras</b> ]
↘	→ →	→	→ ↪

FIGURE 2.20 – Contours intonatifs dans IAM : *Je danse le MIA* (FRRAPA-10). Dans chaque vers/ $\iota$ , le contour final **C0** contraste avec 1 ou 2 contours continuatifs **C1**. Le reste des événements mélodiques attendus est neutralisé.

*re-vi-zor* ↘ ↘ (en enjambement) constitue une surprise dans la mesure où cette apparente fin d' $v$  continue avec une subordonnée relative.<sup>30</sup> T. Kellogg (1991) relève un nombre d'autres particularités du rap US et les note comme dans la figure 2.22 ; son mémoire notant ainsi six chansons est à notre connaissance la seule approche existante sur l'intonation du rap US et généralement anglophone. Elle énumère des contours nouveaux par rapport à la norme (Bing, 1979), en incluant par exemple une forme stylisée, le maintien d'un ton haut pendant une grande partie de l' $\iota$ . Celui-ci paraît absent de l'échantillon français, mais en tchèque, la figure 2.23 en constitue un exemple.

Pour exprimer une même fonction (finalité, question, variantes de modalité), la forme des contours mélodiques dans le rap peut différer donc de celles des contours du parlé. La cause de cette variation fonctionnelle des formes existantes revient à la stylisation expressive du rap, dont les traits prosodiques sont à même de maintenir l'intérêt de l'auditeur et de souligner les valeurs paralinguistiques et poétiques. Cette particularité du phrasé mi-chanté est liée à deux attentes croisées : une intonation musicale (on s'attend *a priori* à des réalisations neutralisées) et une intonation langagière (contours à information linguistique).

L'imprévisibilité des contours est amplifiée dans le cas de paroles composées de syntagmes nominaux juxtaposés, perçus comme une suite de noyaux prosodiques et d'ellipses de noyaux. Dans la figure 2.24, leur réalisation mélodique enchaîne les contours terminaux stylisés avec densité dans une strophe qui paraît comme constituée de seuls noyaux prosodiques – une lecture favorisée par la présence d'un seul verbe conjugué (*file*), comme aussi toute la chanson **CSRAPB-6** de la figure 2.19, dont l'extrait analysé est composé presque entièrement de SN (dès 7'30").

De plus, une partie de ces « contours surprise » vient d'une fonction spécifique de l'intonation qui est de marquer la rime, quelle que soit sa position sur la grille, soit la *rime prosodique* (voir 3.2.2). Par exemple, dans la figure 2.24, des paires de

30. « je fais attention pour qu'il n'y ait pas de contrôleur ↘ ↘. qui m'arrêterait »

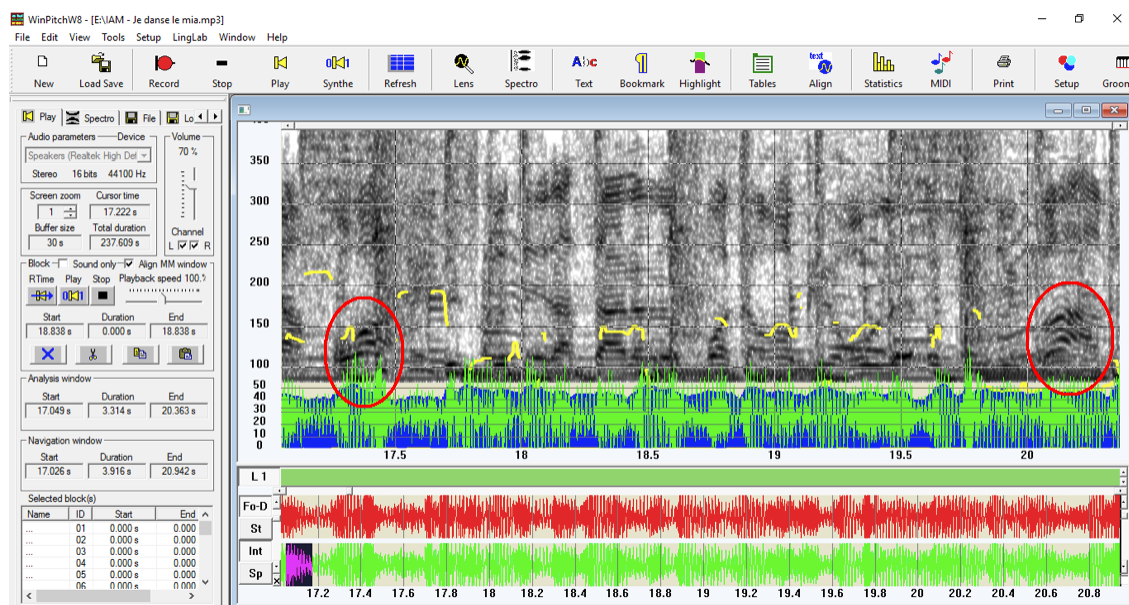


FIGURE 2.21 – Une capture d’écran de *WinPitch* aux contours nucléaires situés sur les [a] – IAM : *Je danse le MIA* (FRRAPA-10) ... *le regard froid* [*Ils scrutaient la salle un trois-quarts en cuir roulé autour du bras*]. Sans afficher la forme des contours en forme de cloche, le programme permet un certain contrôle des contours perçus – mais même avec un réglage à bande étroite des harmoniques, le format mp3 des chansons ne permet pas bien de visualiser la  $f_0$  en raison de l’accompagnement instrumental.

contours +*montant* et –*montant* sont le procédé prosodique formel le plus flagrant du couplet. Ce même contour est enchaîné dans beaucoup de raps tchèques, par exemple, dans le deuxième couplet de *CSRAPC-8* (1’24”–1’44”).

Toutes ces configurations font que J. Barret (2008, p. 172) pose le flow comme l’équivalent à la fois du chant et d’« *une diction fortement rythmée et faiblement mélodique* », pour D. Rossi (2012c, p. 117) aussi, « [*l]e rap se trouve à mi-chemin entre la chanson et la poésie* ». Un petit historique enfin : ce procédé typique du mélodisé à mi-chemin entre le chant et la scansion poétique vient au rap du dancehall jamaïcain : sa popularité, visible dans le rap américain à partir des années 1990, est associée à « *la propagation large (et rapide) de la "jamaïcane"* » (Krimms, 2000, p. 152), pendant que l’intonation diffère à l’intérieur de l’ensemble reggae/dancehall.<sup>31</sup> En plus, les chansons en vers scandé (rap ou reggae) ont très souvent un refrain chanté, et qui ne sera pas analysé dans la partie expérimentale. Pour finir, le phrasé mi-chanté est comparable au *talk-sing* des chanteurs de blues (Keyes, 1991, p. 47), qui est utilisé par les prédicateurs des églises évangéliques caribéennes, mais aussi les chansonniers FR et CS, et attesté depuis le *Sprechgesang* et le *Sprechstimme* de la musique expressionniste allemande du début du 20<sup>e</sup> siècle (Lerdahl, 2001, p. 351).

Le chapitre 5 revient à deux questions qui découlent de cette courte esquisse dé-

31. « [*M]uch roots reggae generally used traditional "song" format, with original compositions with flowing melodies, changing chord progressions, and verses and refrains. Dancehall, by contrast, typically features the deejay intoning verses in what is often a short, repetitive tune ("chune") superimposed over a "riddim" » (Bilby et Largey, 2012, p. 200).*

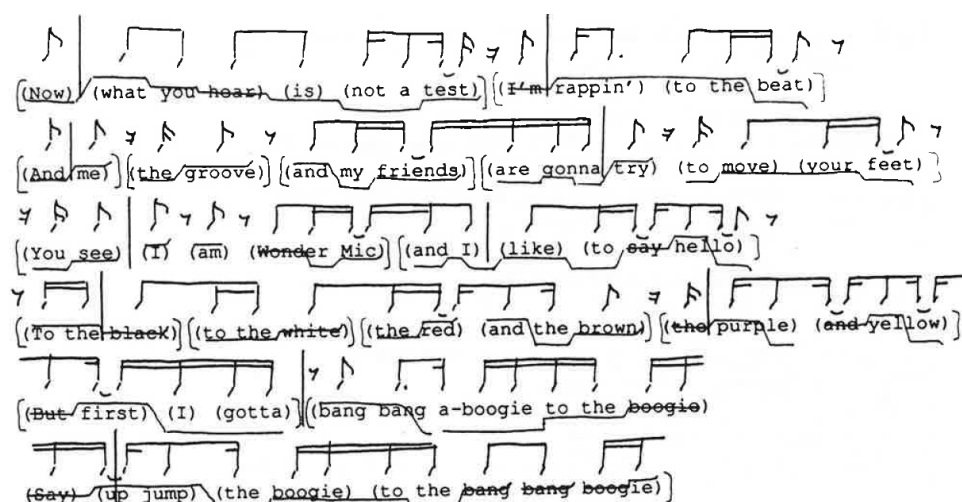


FIGURE 2.22 – Intonation dans le rap américain – The Sugar Hill Gang : *Rapper's Delight* (1979), le premier rap à succès commercial, noté par T. Kellogg (1991).

zlo-čin sko-čím- ↪ ↪	li-si po-čin ↪ ↪	ly-sý když čin	[Ne-ní vi-sí] [Po-sko- ↪ ↪ ↪ ↪
čím-li si pak ↪ ↪	čin-ky či-ní ↪ ↪	či-nnost či-nně	či-ní-cí] [Mys- ↪ ↪ ↪ ↪
lí si či-nnost ↪ ↪	mys-lí-cí a ↪ ↪	ří-dí-cí mých	plí-cí] [Sou-vi ↪ ↪ ↪ ↪
sí-cí s bě-hem	tý svý v ne-moc-	ni-ci ně-kde	v D. C.] ↪ ↪

FIGURE 2.23 – Contour spécifique (haut) ↪ dans Prago Union : *Kandidát vět* (CsRAPD-3, 1'32"–1'45").

fiant l'image du rap dépourvu de l'intonation. Primo, il faut évaluer les tendances de marquage de la structure métrique *vs.* celui de la segmentation linguistique en  $\iota$  – laquelle des fonctions subit plus de neutralisation formelle ? Secundo, il faut voir comment les contours sont réalisés – quelles formes prévalentes y a-t-il parmi les AM, TF, accents métriques ? Les accents métriques sont susceptibles de se réaliser avec une large gamme de contours, combinant les traits  $\pm$  *montant*,  $\pm$  *montant-descendant*,  $\pm$  *ample* et  $\pm$  *long*, y compris les marqués, les spécifiques et les contradictoires. À l'occasion de ces questions, dix chansons de chaque sous-corpus sont pourvues de flèches dans l'annexe.



1	2	3	4
[Ha-schich au	ki-lo po-	êtes ar-més de	sty-los] [Ré-
ser-ves de cré-	a-ti-vi-té	Ø han-gars	Ø si-los] [Ça
file au	bloc vingt	packs de Hei-ne-	ken dans les
mains]	[Ou-bli-er en	ti-rant sur un	gros joint]
[Prin-cesses	d’Af-rique	filles-mères	plas-tiques] [Plein
Ø de colle	Ø ra-clo à	la ma-sse lu-	na-tique]

FIGURE 2.24 – Contours intonatifs montants, descendants, neutralisés dans IAM : *Demain c’est loin*, 4’37” (FRRAPB-7). Les paires de mouvements mélodiques ↗↘ marquent les rimes par ce « cliché mélodique », répandu dans beaucoup d’autres raps et qui regroupe les  $\sigma$  malgré leurs liens syntaxiques (*ça file/au bloc/vingt packs*), et aussi malgré leurs accents métriques (congruents avec les accents linguistiques), l’intonation y va donc contre l’accentuation.

### 2.3.2 Vers métrique, libre et libéré

Parmi les appréhensions du rap/reggae fournies par la littérature, certains auteurs (Billiez, 1997; Lapassade et Rousselot, 1998) classent les paroles dans la poésie en décrivant des figures de style du rap français, « *l’avatar le plus contemporain de la poésie orale* » (Barret, 2008), « *le retour à la tradition poétique française* » (Narjoux, 2010, p. 81–83), une « *poésie orale populaire [...] poésie essentiellement somatique/rythmique* » (Martínez, 2011, p. 60).<sup>32</sup> Dans la même veine, J. Královec (2014) voit le rap tchèque comme de la poésie. Quant à la poésie slam, un art oratoire défini par une grande liberté formelle et sa provenance africaine-américaine, elle se distingue fortement de nos objets d’étude en raison de l’absence d’accompagnement musical pendant les tournois. Mentionnons aussi la poésie dub (*dub poetry*) proche du reggae, qui se différencie par une variété de phrasés et une orchestration spécialement conçue pour elle (Habekost, 1993, Kouwenberg et Singler, 2009, p. 649).

Posons-nous la question d’un point de vue intonational : le rap ressemble-t-il à la poésie ? Les études de prosodie littéraire, qui analysent l’intonation comme une composante de forme poétique depuis J. Mukařovský (1933)<sup>33</sup> à A. Holder (1995), fournissent des indices qui feraient répondre par la négative, au niveau formel de l’in-

32. Sur ce point, cf. aussi B. Wood (1999). J. July (2012, p. 11) rappelle une branche du rap dite *rap poétique* ou *jazz rap* et cite MC Solaar ou Rocé.

33. Cet auteur postule l’*intonation bipartite* du vers métrique, définie comme une tension entre la structure intonationalle du vers et sa structure métrique. La formation phonique des paroles est généralement influencée par l’intonation, notamment par la densité des contours mélodiques, le parcours doux *vs.* saccadé de la ligne intonative, la vitesse ascensionnelle (Mukařovský, 1948).

interprétation surtout. Par exemple, S. Star (2015) cite plusieurs auteurs à l'origine d'analyses instrumentales d'enregistrements de poésie lue (Taglicht, 1971; Cooper, 1998), dont P. Byers (1979, p. 368–373), qui offre une comparaison de lectures audio de textes poétiques et non-poétiques avec une liste de différences statistiquement significatives et en déduit une norme caractéristique de l'*intonation poétique*, une formule aux traits suivants : un débit de parole bas, de courtes  $\iota$  de durée équivalente, plus de pauses, une moyenne de f0 basse, une étendue de f0 étroite, de simples courbes intonatives descendantes et de simples contours nucléaires descendants. Au contraire, le vers scandé du rap se distingue par un débit élevé, des  $\iota$  de durée variable, peu de pauses, des moyennes et des étendues de f0 basses *et* élevées, étroites *et* larges ainsi que différentes formes de contours.

À la suite de la sous-section précédente, observons brièvement la figure 2.25

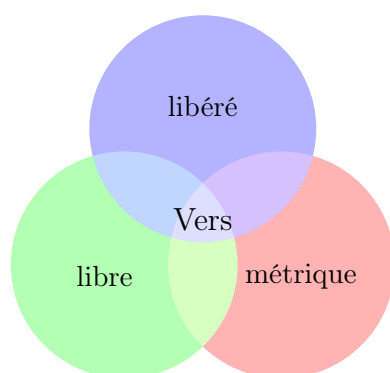


FIGURE 2.25 – Vers libéré, libre, métrique. Le vers **métrique** FR et CS, rimé et syllab(oton)ique, se distingue du vers **libre** dont le seul procédé poétique propre est constitué par la déautomatisation de la position de l'accent phrastique. Aussi le vers scandé, qui est rimé et dont les vers sont souvent définis par l'intonation, paraît-il classable comme le vers **libéré** qui partage une tendance syllabique et des procédés euphoniques avec l'un et une intégration fonctionnelle de l'intonation avec l'autre.

rappelant les traits des vers métriques, libres et libérés ; il est possible d'interpréter le rôle de l'intonation en faveur de la proposition selon laquelle le rap/reggae relèvent de cette dernière catégorie. D'abord, les exemples de vers du corpus ne sont pas métriques, parce qu'ils ne se plient qu'exceptionnellement aux canons poétiques français et tchèques (contraintes syllabiques et accentuelles), leur « métricité » non encodée dans le texte leur est imposée par l'accompagnement percussif. À l'opposé, le vers métrique se doit d'obéir à des principes rythmiques aux niveaux segmental, syllabique et/ou accentuel. Ensuite, l'intonation phrastique du rap et du reggae scandés est chargée de fonctions, étant souvent la seule à déterminer la linéation et le groupement strophique, où les contours contrastent à la fin des lignes, indiquant une continuation prochaine ou la finalité. Au contraire, dans le vers métrique cette fonction délimitative est maintenue, mais souvent redondante : l'intonation y vient régulièrement appuyer une linéation déjà présente. Selon M. Grepl (1966) en effet, la fin de vers métriques correspond souvent à la fin de l' $\iota$ , qui est le lieu de contours continuatifs ou de contours terminaux. Il n'y a pas d'actualisation spéciale au niveau

intonationnel, à la différence de la segmentation en  $\alpha$  qui connaît une variation (par exemple, en tchèque, la segmentation en  $\alpha$  se subordonne à l'isosyllabisme).

La scansion du rap/reggae est-elle donc du vers libre ? Cette catégorie de vers non métrique est considérée comme un système de versification séparé ou comme une forme dérivée ou affaiblie des catégories précitées, « *une structure parasitique, fondée sur ses liens au vers métrique* » (R. Ibrahim *et al.*, 2013, p. 54) ; le vers libre tchèque est inspiré du vers libre français (Červenka, 2001, Ibrahim *et al.*, 2014, p. 102). Le rythme se base sur les  $\iota$ , et cette fonction organisatrice de l'intonation dans la poésie non métrique est soulignée par J. Mukařovský (1933), cf. aussi D. Crystal (1975). L'actualisation à ce niveau se fait par le non respect intentionnel de l'intonation langagière, créant la tension entre deux segmentations du texte (en vers/en  $\iota$ ) qui ne se correspondent pas. La fin du vers est signalée par une pause ou par des mouvements intonatifs en plus du noyau prosodique de l' $\iota$  déplacé sur le vers suivant (Grepl, 1966, p. 51).<sup>34</sup> Cependant un tel classement d'une grande partie du corpus textuel non chanté n'est pas plausible pour deux raisons. Premièrement, le vers libre n'est pas obligatoirement rimé, à la différence du corpus qui est rimé, assonancé ou allitéré à la fin et à l'intérieur des vers (3.2.1). Deuxièmement, dans le rap/reggae, la fin du vers déplacée par rapport à la fin de l' $\iota$  ne constitue pas une règle, malgré les enjambements syntaxiques et accentuels fréquents, en raison des neutralisations de TF finaux et de l'accentuation automatique souvent exécutée par un mouvement mélodique.

Avant de donner un exemple, rappelons que la fonction délimitative de l'intonation est amenuisée dans les enjambements, où le contour nucléaire de l' $\iota$  se situe normalement sur le vers suivant. En plus de M. Grepl (1966), S. Chatman (1965, p. 156–157) aussi suggérait une définition d'enjambement en termes de prolongation des  $\iota$  au-delà de la fin du vers. Reprenons donc le rap français de la figure 2.15 (p. 78) reproduit sous (28) **FRRAPE-8**, constitué de trois [vers] à rime finale ; les syllabes en gras marquent les **tactus**.

- (28) [Te ra-ppelles-tu de tous ces **rêves** qu'on a-**vait de**-puis gosse]  
 [**On** sa-**vait** c'qu'on **vou**-lait de-**ve-nir** des boss]  
 [**De** la ville à **dix**-**huit** ba-lais **trop** pré-coces]

Dans cet exemple, il y a bien un enjambement syntactico-accentuel, mais tous les contours attendus sont neutralisés. Ce morceau ne peut donc pas être interprété comme écrit en vers libres, qui nécessiteraient au moins un contour dans la partie soulignée.

Enfin, le rap/reggae scandé et mi-chanté paraissent à mi-chemin entre les deux

34. D'où aussi la différence entre la prose et la poésie, que ce procédé phonique seul est apte à maintenir – le vers libre se base sur le principe de l'attente déçue.

catégories : comme le vers libéré. En comparaison avec le vers libre, il garde une référence plus grande aux modèles de vers métriques. En français, il maintient un décompte syllabique plus ou moins fixe et utilise les homophonies finales, mais il abandonne les lois exactes sur le [ə], la césure et l’hiatus. Ensuite, les rimes riches alternantes (masculine/féminine) y sont souvent remplacées par des rimes approximatives, assonances, etc., et le fonctionnement de l’intonation se déroule en fonction de ces éléments. À ce propos, L. Rumsey (2015) montre deux fonctions contrastives de l’intonation poétique : celle de faire apparaître la discontinuité de textes simples en apparence, et celle de rendre cohérents les textes fragmentaires.

### 2.3.3 Mi-chant et patron mélodie

Nos objets d’analyse sont des chansons – des objets composés assemblant une instrumentation et des paroles (avec un alignement un peu particulier). Nombre de théoriciens les classent dans la chanson dans le sens plus étroit des productions des ACI, par exemple, L.-J. Calvet (1994, p. 274–276) voit dans le rap et le reggae une continuation de « *la chanson poétique, chanson réaliste ou encore chanson à texte* » du point de vue référentiel. A. Pecqueux (2006) implante le rap français dans la tradition chansonnière réaliste, une continuité rendue possible grâce aux liens intertextuels et interénonciatifs. J. July (2012, p. 9–12) prône même une « *abolition des frontières* » et « *un amalgame entre la chanson, le rock et le rap* ». Cette filiation est plausible malgré la tendance du rap à la variétisation, ou réduction aux interprètes selon J. Barret (2008, p. 11). À l’opposé, c’est un grand niveau de dissociation entre les paroles et la musique qui semble refuser au rap ce statut. S. Hirschi (2012) inclut parmi les chansons le reggae<sup>35</sup> mais pas le rap<sup>36</sup>, et pour Ch. Rubin (2004, p. 40), « *le rap échappe à tout ancrage* », le rapport entre chanson et rap serait un lien d’héritage, d’une influence lointaine, non généalogique (cf. aussi D. Martin, 2010).

La moitié du corpus des deux langues est chantée ou chantonnée (presque tout le reggae et une partie du rap – une pratique dite *toasting/singjay*), considérons donc quelques définitions de ce phrasé. D’abord, le niveau tonal dans le chant est relativement constant dans l’intervalle d’une syllabe, et ce caractère fixe est défini comme « *le haut degré de « mélodicité », c’est-à-dire la régularité de la courbe de la*

35. Le reggae est généralement plus mélodique que le rap, son flot de paroles est davantage contraint par l’organisation des phrases musicales, son accompagnement instrumental est moins itératif. Le reggae tchécoslovaque est vu comme de la chanson par H. Chaloupková (2007, p. 111).

36. « *Ce rapport particulier entre paroles, musique et interprétation, qu’on désigne même dans plusieurs pays étrangers sous l’appellation de "chanson", n’inclut donc ni le rap, ni le slam, qui se sont développés durant ces mêmes années, mais dont le phrasé plus rythmé que mélodique, d’une part, et l’articulation entre voix et instrumentation d’autre part, proposent une esthétique aux enjeux différents [...]* » (Hirschi, 2012, p. 181).

*f0 à l'intérieur de la syllabe* » (I. Fónagy, 1983, p. 168). Passer d'une note à l'autre se fait d'un bond, sauf dans le cas du portamento (P. Léon, 2011) qui est un passage entre deux notes avec intermédiaires, une technique vocale de glissando constant. P. Martin (2004, p. 4) suggère à ce propos d'observer le critère statique ou dynamique des mouvements mélodiques, amples ou restreints, sur les  $\sigma$  proéminentes. Le caractère vibrato (ton presque statique, oscillation en cycles rapides autour de la même hauteur) des V accentuées indiquerait la domination de la structure prosodique par le rythme et la musique, plaçant le morceau sur un continuum du style plus ou moins mélodique. Ensuite, ces  $\sigma$  aux tons statiques sont alignées directement au mètre musical et changent par bonds (Sundberg *et al.*, 1977), avec le respect des intervalles qui composent une échelle musicale (par exemple la chromatique à 12 demi-tons).

Ces deux traits ont des répercussions fonctionnelles importantes pour l'intonation. Dans le chant, la voix prononce chaque syllabe sur une note donnée et les AM et les TF sont remplacées par les tons de la mélodie, « *une séquence de notes dont chacune est définie par deux paramètres : sa hauteur et le moment de son début* » (Dell, 2015, p. 14). La nature des mélodies musicales s'éloigne en général beaucoup de l'intonation langagière : « *dans l'interprétation artistique, l'intonation obéit à des lois assimilables à celles qui régissent les formes musicales. Par là, elle s'éloigne de sa fonction initiale qui est de transmettre [...] des expériences et, avant tout, des sentiments.* » (Fónagy, 1983, p. 306). Les contours chantés n'expriment pas l'information obligatoirement codée dans le noyau (CN) dans les registres parlés, et les oppositions paradigmatiques en sont neutralisées. Comme le chant imite la musique, le corpus fournit beaucoup d'exemples de contrastes linguistiques manquants, et l'affaiblissement est presque complet de repères prosodiques. Cependant, une hiérarchisation mélodique est présente dans le chant, où le groupement en couplets est reconnu selon le sens de la finition des phrases musicales (Romportl, 1951). Les mélodies portent de la signification, ce qui constitue l'une des similarités entre la langue et la musique (Patel, 2010, p. 183–185). D'après cet auteur (p. 238), les systèmes mélodiques de l'intonation langagière et de la musique partagent un nombre de traits, relatifs entre autres à leur traitement cérébral, malgré les grandes différences entre ces deux structures (catégories des intervalles tonaux ; tonalité ou centre tonal des mélodies ; mètre régulier). Les courbes intonatives présentes dans la L1 d'un compositeur, par exemple, correspondent souvent statistiquement aux motifs de tons dans sa musique instrumentale.

Un troisième trait admis pour la chanson est qu'elle se distingue par la régularité et la répétition de courbes mélodiques. Comme défini plus haut avec la contrainte sur la correspondance des vers et de notes finales, *Vers/MGroupe (Line/MGroup)*, la bonne formation de patrons méliques impose aux paroles des périodicités dans la forme musicale (Dell, 2015, p. 26). Dans le corpus, un grand nombre de chansons à tons statiques sont bâties avec des patrons méliques. Quant au rap, même si un certain groupement est toujours univoque dans la musique (changements d'instrumentation de phrases musicales) et parfois dans le phrasé (changement entre

chant et scansion), les mélodies chantonnées ne se répètent pas périodiquement du tout : « *un rythme n'est jamais repris identique à lui-même et doit s'appuyer simultanément sur plusieurs supports accentuels [...], aucune mélodie au sens propre n'apparaît jamais* » (Rubin, 2004, p. 40).<sup>37</sup>

En conséquence, il est possible de définir le phrasé mi-chanté comme celui qui ne répète pas un patron mélodique, ni d'un vers à l'autre, ni entre couplets. Par ailleurs, il ne s'agit pas de chansons à couplets (*strophic songs*) définies par une structure hiérarchique des vers, mais plutôt de chansons sans organisation régulière (*stichic songs*), de nature linéaire (Kiparsky, 1973, p. 237). Dans ce rap francophone mi-chanté par exemple, (29) FRRAPD-5, 0'50", le niveau tonal est stable sur presque toutes les  $\sigma$  chantées en tonalité Mi mineur (si  $\flat$ , sol  $\flat$ , la  $\flat$ , do  $\flat$ , ré  $\flat$ ).

- (29) [Diam's et A-dmi-ral sur le **même** in-stru-men-tal]  
 [Voir **nos** frères traî-ner **o**-bli-gé que **ça** nous fasse **mal**]

Dans cet exemple, ce sont les facteurs rythmiques qui dictent le lieu de passage entre notes. Ces phrases parallèles se ressemblent par la relation entre les pulsations musicales et les changements mélodiques, plutôt que par un patron mélodique, et cette fluctuation irrégulière participe à différencier le phrasé mi-chanté à la fois de la musique vocale « standard » (chanson, opéra, etc.) et de la parole ordinaire. Si les patrons mélodiques de la chanson encodent l'accentuation et une mélodie exacte, les modèles de vers des musiques urbaines fixent seulement la position des accentuations et parfois celle des changements mélodiques, la forme des deux reste variable d'une exécution à l'autre. Les vers ressemblent donc à une « improvisation préparée », où l'intonation est improvisée sur le fond immuable d'alignement mémorisé entre les syllabes et les pulsations, ce qui rend l'auditeur incapable d'extraire des attentes sur les contours à venir.

37. Le patron mélodique, qui encode les notes finales de vers dans le texte, constitue un grand avantage explicatif. En l'absence de cette notion, T. Kellogg (1991, p. 45–47) qui décrit la (non) correspondance entre les  $\iota$  et les phrases musicales dans le rap américain, conclut que la musique du *beat* seule suffit pour indiquer la finition des vers : « *the rapper does not have to give such obvious clues in the intonation, because it is apparent from the music that the song will continue, and thus the rapping also. This allows the rapper the freedom [...]* ». Cela ne paraît pas vrai pour le rap qui ne respecte pas le groupement en vertu d'*Align-R*.

## 2.4 Phonostyles

Considérons rapidement le parallèle entre les différents langages poétiques des arts vocaux et la variation stylistique dans la parole ordinaire. I. Fónagy (1981, 1983) décrit les messages sonores et gestuels stylistiques qui partagent des traits déclencheurs de style et qui n'échappent pas aux conventions malgré leur caractère motivé. Pour P. Léon (2011) aussi, un *phonostyle* dénote une variation contrastive (conventionnelle).

Pour donner quelques exemples d'événements prosodiques décrits plus haut et existant ailleurs avec d'autres finalités, les énoncés accentués à l'initiale en français sont fréquents dans le style des journalistes de l'audiovisuel (*idem*, p. 113) – il s'agit d'accents barytoniques qui soulignent les débuts des mots (Fónagy *et al.*, 1980). Ensuite, dans un emploi emphatique, les pronoms monosyllabiques atones deviennent souvent accentués en français standard, ce qui entraîne un rythme différent et une accentuation possible sur le e caduc (Léon, 1993, p. 205). De façon similaire, en tchèque la non accentuation de la préposition monosyllabique, suivie d'une pause du locuteur, sert à mettre en relief le mot suivant, et s'accompagne d'une segmentation en  $\iota$  non systémique (Palková, 1994, p. 282). Enfin, reprenant les traits décrits par F. Carton (1983) à propos de l'accent populaire parisien dans les années 1980, P. Léon (1993, p. 204) compte « *un patron accentuel allongé, intense et montant sur l'avant-dernière syllabe* » parmi les traits de cet accent, et Conein et Gadet (1998) analysent l'intonation des jeunes de la banlieue parisienne : une « *prosodie héréditaire* » (parigote et faubourienne) caractérisée par une accentuation sur l'avant-dernière  $\sigma$  d'un groupe, longue et intense, accompagné d'écarts mélodiques et d'accents initiaux/secondaires.

Les phonostyles peuvent constituer un *phonogénre*, un discours sous contraintes défini par quatre dimensions (caractère par exemple médiatique ou autre, type d'audience, degré de préparation, degré d'interactivité), et qui pose à la forme phonétique un ensemble de contraintes de type situationnel (Pršir *et al.*, 2013; Goldman *et al.*, 2014). Ce terme issu de la phonostylistique renvoie également à la variation accentuelle et intonationnelle, au débit de parole, aux changements dans le tempo, aux pauses, etc. Par exemple, dans le corpus textuel rap/reggae, ces quatre dimensions sont données par le caractère médiatique des chansons,<sup>38</sup> un haut degré de préparation (pas de *freestyle* analysé ici) et un degré d'interactivité variable selon la situation (concert *vs.* écoute individuelle).

Ce travail assignait à des patrons accentuels attestés dans le rap et le reggae français et tchèques des causes rythmiques et esthétiques comme la rapidité de l'exécution ou la légalité relative des *mismatches* dans la chanson. C'est parce que le rap

38. Comme décrit dans le chap. 4, les critères de sélection pour les interprètes dont le (mi-)chant est décrit assurent que les observations fournies sont représentatives d'une variété médiatique du rap/reggae, aux chansons susceptibles de toucher une audience plus large que le cercle des amateurs.

ne fait qu'un emploi restreint du patron mélodique (mélodie à tons et rythme obligatoirement répétés) et parce que ses glissandos ne sont pas sans rappeler les accents mélodiques que des explications phonostylistiques ont été proposées – le rap français s'est vu comparer la prosodie à des phonostyles du parlé. Ainsi J. Billiez (1992) décrit « *un parallélisme entre le rap et le phrasé des ados beurs ou blacks* » qui se manifeste par l'allongement de la  $\sigma$  pénultième (cet allongement, bien attesté dans le rap français du corpus, peut matérialiser en fait l'accent musical sur lequel un mot polysyllabique est aligné, et qui viole *MatchStress* et/ou *Line/ClG*). Selon L.-J. Calvet (1994, p. 286), ce même lien résulte de l'écoute du rap, et « *cet accent tonique inhabituel n'est pas sans rapport avec l'accent de syllabe sur le 3<sup>e</sup> temps d'une mesure à quatre temps* ». Z. Fagyal (2003, p. 49) interprète cet allongement comme un trait formant un nouveau type d'accent, en raison de ces contours mélodiques qui y sont associées, puis mentionne l'accentuation primaire frappant les temps faibles dans le rap et une accentuation conséquente sur la 2<sup>e</sup> syllabe (Fagyal, 2007). I. Lehka-Lemarchand (2007, p. 59) aussi évoque cette spécificité, dont la perception dépend du type de phrasé et qui est souvent associée aux parlers suburbains. La réalisation du contour prosodique final montant-descendant serait un indice linguistique important de l'accent de banlieue dit aussi multiculturel, des quartiers ouvriers intra- et extra-muros des années 2000 (Paternostro, 2012, cf. aussi Lehka et Le Gac, 2004).

À part la position des prééminences dans le rap français, B. Lamizet (2004, p. 84) parle d'un rythme emblématique du rap et produit de sa suraccentuation, du « *rythme syncopé, haché, séparant les unités d'énonciation, et produisant une mélodie énonciative discontinuë* ». I. Lehka-Lemarchand (2007, p. 52) synthétise (Melliani, 1999; Gadet, 2002; Armstrong et Jamin, 2002; Jamin, 2005; Jamin *et al.*, 2006) d'autres caractéristiques prosodiques souvent associées à cet accent et au rap : « *le débit d'élocution rapide, un rythme saccadé ou haché, les courbes intonatives spécifiques* ». Au contraire, la syllabation ouverte a pour effets phonostylistiques une impression de sonorité et de langue chantante (si des *e* caducs chutent, des groupes consonantiques émergent, Léon, 2011). Selon Duez et Casanova (1997, p. 69), les traits communs de cet accent et du rap français se limitent même à cette irrégularité rythmique.<sup>39</sup> En résumé, la plupart des études phonostylistiques sur le vers scandé soulignent la relation de cause à effet possible de « phrasé des parlers → celui du rap », sauf L.-J. Calvet (1994) qui postule celle d'« écoute du rap → phrasé des parlers », en raison de la relation étroite entre les paroles et l'instrumental.

39. Les auteurs se posent la question de savoir si l'organisation temporelle de l'accent des banlieues parisiennes est reflétée dans le rythme rap, qui permet un nombre élevé de  $\sigma$  par mesure et des accents décalés. Elles n'observent sur les sujets parlants ni déplacement d'accent, ni allongement de pénultième, mais constatent d'importantes accélérations et ralentissements de parole, manifestés par les  $\alpha$  à 7–11  $\sigma$  et qui résultent en une discontinuité rythmique. Cependant, I. Lehka-Lemarchand (2007, p. 65) pointe l'échantillon trop restreint de cette étude.



Pour conclure, ce chapitre est consacré aux principes rythmiques, accentuels et intonatifs de musiques urbaines françaises et tchèques. Il a dressé une comparaison des façons de chanter du reggae et de rapper dans deux L1 avec la chanson et la poésie traditionnelle, du point de vue des acquis des théories modernes sur les versifications et la mise en musique de textes. Il analyse les traits formels des vers relativement peu marqués par rapport aux langues française et tchèque et à leurs cultures. En effet, la musique vocale peut refléter la prosodie des langues française et tchèque et certains interprètes ont tendance à faire rentrer les paroles dans un moule traditionnel des contraintes métriques et musicales, avec toutefois une variation importante. Avec une distinction entre l'accent linguistique potentiel *vs.* réalisé, ainsi qu'entre l'accent musical sous-jacent *vs.* métrique, plusieurs constats se formulent par rapport à la congruence entre prosodie et mètre.

Le premier élément décrit qui vient des langages poétiques tchèques et français (fin ou début de vers aligné sur le premier temps fort, *Align-R*) se manifeste moins qu'une tendance clairement accentuelle (les accents lexicaux alignés sur les temps forts, *MatchStress*), un principe utilisé surtout dans les langues à rythme isochronique, mais lequel n'est pas nécessaire pour son utilisation. Toutefois, l'emplacement des accents primaires ne coïncide souvent pas avec celui des tactus, ce qui est bien perceptible surtout chez les longs mots autosémantiques et les courts mots synsémantiques. Le rythme se base donc sur l'accentuation automatique des syllabes, qui va de pair avec des effacements d'accents environnants ou avec une suraccantuation. La perception des mêmes *mismatches* accentuels est moindre dans le reggae chanté que dans le rap scandé en raison de leurs mélodies, ce qui se projette dans la littérature prosodique sur le rap français. Au niveau phrastique est décrite la présence ou non des événements intonatifs attendus en l'absence de mélodie répétée (*Vers/MGroupe*) et leur rôle définitoire de vers dans les enjambements (violations d'*Align-R*) ; un maintien partiel des fonctions prosodiques dans le chant, le mi-chant et le vers scandé est observé. Des classements possibles des musiques sont discutés enfin, suivis d'un résumé de leurs interprétations par les sociophonéticiens.



## Chapitre 3

### Traits formels spécifiques des vers

**Résumé :** Ce chapitre présente les traits prosodiques et métriques qui ne découlent pas des prosodies FR/CS mais qui sont motivés par le choix du langage poétique rap/reggae. Dans un domaine conditionné par l'influence et le statut des langues anglaise et jamaïcaine et le contexte de la production de l'œuvre, les défis pour les deux langues résident dans leurs propriétés rythmiques. La discussion présentée examine des exemples issus du corpus montrant qu'une partie de rap et de reggae peut être classifiée comme une adaptation du mètre allitératif ravivé dans le rap anglophone. Les phrasés incluent les silences proéminents associés aux temps forts, la rime interne obligatoire comme facteur rythmique ou la linéation en vers non obligatoire, et ils attestent d'interactions avec les mètres musicaux réguliers. L'ensemble des conventions rythmiques évolue et se généralise à travers plusieurs styles parallèlement à une variation inter-rappeur importante (vitesse de parole, durée et position des silences, longueur des domaines rimés). En français et en tchèque, tous ces éléments se confirment comme une grammaire poétique *new school* du vers scandé/mi-chanté.

Après les traits des musiques urbaines qui sont présents dans les versifications et les chansons traditionnelles du français et du tchèque, le questionnement se tourne vers une série d'éléments adaptés à partir d'autres grammaires poétiques. Il est intéressant d'observer, d'une part, les spécificités des échanges entre les langues réceptrices/originelles, d'autre part, les modalités de l'adoption puis de l'adaptation des rythmes poétiques, c'est-à-dire la façon dont les productions locales importent les rythmes inhérents du rap et du reggae. Lorsque certains modèles de

vers prévalent dans un art verbal, ces préférences diffèrent considérablement avec le temps et dépendent de la prédisposition rythmique de la langue, mais aussi des influences d'un nombre de facteurs : tradition, littératures des nations environnantes et celles de prestige culturel, traductions, thèmes et réflexion théorique (Levý, 1961). L'influence culturelle peut être telle qu'une langue impose son système prosodique à une autre bien que ses usagers ne puissent pas en percevoir le rythme. J. Mukařovský (1934) souligne aussi la réception de l'œuvre poétique, où le contexte de l'époque permet de préciser le type de vers. Selon cet auteur, étant donné la mixité des catégories métriques, un exemple de vers est souvent rapporté à un modèle non parce qu'il fait preuve d'une disposition particulière de syllabes, mais parce qu'il est compris comme tel.

À partir des rythmes linguistiques (3.1), le premier pas consistera à relever quelques traits dans les musiques étudiées (3.2), liés au mètre accentuel qui est prôné par la musique populaire contemporaine. Le second, à inférer la possibilité même d'y supposer le mètre allitératif (*strong-stress meter*, 3.2.1) qui est utilisé par les chansons de rap/reggae anglophones et créolophones. Les rap/reggae français et tchèque pourraient être compris comme un résultat cohérent d'une espèce d'emprunt rythmique, dont nous nous proposons d'examiner l'existence et l'évolution (3.3).

### 3.1 Anglais américain et créole jamaïcain

Les langues-sources du rap sont à la fois l'anglais américain (US) et l'anglais africain-américain (AAE), quant au reggae/dancehall, les paroles surgirent dans l'anglais jamaïcain (JamA) et le créole jamaïcain (JamC).<sup>1</sup> Le JamA et le JamC sont considérés comme des variétés d'une seule langue, un continuum à caractère non diglossique (Meade, 2001, p. 22–23), même si les locuteurs du JamC–L1 apprennent l'anglais jamaïcain à l'école (Devonish et Harry, 2004). Commençons par une brève comparaison des rythmes, des inventaires phonémiques et de l'accentuation de ces langues.

Premièrement, précisons la question des propriétés rythmiques sur lesquelles se basent les versifications, comme l'isochronie perceptive des  $\sigma$  en FR et en CS d'après les évaluations typologiques précitées. Dans cette approche du rythme reformulée avec des critères phonotactiques (durée et combinatoire des segments), selon Thomas et Carter (2006) l'AAE/l'anglais britannique se confirme être une langue isochronique (Abercrombie *et al.*, 1967) alors que de façon intrigante, le JamA a un rythme

1. Cf. aussi « *Much classic reggae used standard English, often with a biblical flavor, while dancehall reveled in the expressive power of Jamaican patois/patwa, often delivered at high speed* » (Bilby et Largey, 2012, p. 200).

prosodique intermédiaire. Si FR, CS et JamC sont isosyllabiques, et US et AAE sont isochroniques, [Thomas et Carter \(2006\)](#) suggèrent que l'anglais africain-américain avait dans le passé aussi un rythme similaire à celui de l'anglais jamaïcain, soit un rythme plus syllabique. Par ailleurs, selon [Gooden \(2003\)](#), le JamC a une structure moraique, qui forme des pieds trochaïques ; l'unité sous-syllabique de *more* est importante dans l'attribution des proéminences et influence le rythme. Les données prosodiques du japonais, qui est également une langue moraique, sont similaires aux données des langues traditionnellement isosyllabiques ([Grabe et Low, 2002](#), p. 1).

Quant à la place et la réalisation de l'accentuation dans ces langues, les accents fixes du FR et du CS contrastent avec les accents lexicaux en US et JamC. [Cassidy et Le Page \(2002\)](#) placent le jamaïcain dans la même catégorie que l'anglais britannique (RP), [S. Gooden \(2003\)](#) aussi classe l'accent du créole jamaïcain comme lexical. Elle prouve dans sa thèse que ce système d'accentuation est sensible au poids syllabique, et en grande partie prédictible par rapport à la frontière de mot : « *[JamC] stress system is largely of the variable, quantity-sensitive and bounded variety* » ([Gooden, 2003](#), p. 100). [J. Alderete \(2001\)](#) aussi affirme que l'accent primaire du JamC tend à frapper la première syllabe lourde des mots et qu'en l'absence de syllabe lourde, la première syllabe légère du mot est accentuée ; [Devonish et Harry \(2004\)](#) enfin décrivent la proéminence à la première syllabe de mots, avec une différenciation par la  $f_0$  relative aux parties du discours.

La situation est encore différente en ce qui concerne la saillance perceptive des accents. Dans les différentes variétés de l'anglais, l'accent est dynamique, il se répartit sur plus de deux valeurs, et l'accent secondaire est bien présent. À l'opposé, les accentuations du FR et du CS sont acoustiquement moins saillantes ([Duběda, 2013](#), p. 59–64), les assignations en sont binaires. Dans le JamC, les contrastes lexicaux entre des mots segmentalement identiques résultent des différences dans l'alignement de la  $f_0$ . Aussi dans son analyse phonologique du créole jamaïcain, [H. Devonish \(2002\)](#) classe-t-il le JamC comme un système prosodique mixte où l'accent dynamique (*stress*) et la  $f_0$  interagissent, comme dans d'autres créoles caribéens ; cependant la saillance acoustique est jugée limitée.

Quelques traits phonotactiques et prosodiques des langues comparées ici sont résumées dans le tableau 3.1. En général, l'anglais (pas seulement américain) partage avec les variétés jamaïcaines un accent lexical, mais du point de vue de la prédictibilité et saillance accentuelles et du rythme linguistique le JamC semble plus proche du FR et du CS. Comme la durée des voyelles participe de manière décisive au rythme linguistique, présentons quelques différences générales entre les vocalismes de ces langues. Le français, sans réduction des V, sans V longues et sans diphtongues, est le seul à avoir des V nasales. L'anglais comprend des diphtongues, et il est le seul à connaître la réduction des voyelles non accentuées. Le JamC, en plus des diphtongues, a aussi des V phonologiquement longues, aucun des timbres vocaliques ne se réduit (sur ces trois points il est similaire au tchèque).

TABLE 3.1 – Quelques facteurs rythmiques du français, tchèque, anglais et jamaïcain.

	[V:]	rythme	saillance
FR	×	$\sigma$	×
CS	✓	$\sigma$	×
US	×	$\alpha$	✓
JamC	✓	$\sigma$	×

## 3.2 Modèles et exécutions de vers

Cette section décrit les moyens expressifs participant à établir les vers rap/reggae. Dans le rap/reggae, les lignes des chansons ne sont pas des vers métriques réguliers, en raison notamment de leur syllabisme variable. Il apparaît qu’une portion de texte ne devient « métrique » que par son association au mètre musical, et qu’un patron (métrique ou mélodie) abstrait traditionnel est absent. L’implantation des proéminences (chapitre 2) ne ressemble souvent pas non plus à la chanson contemporaine. Alors que le reggae reste en général relativement plus proche des traditions chansonniers, le rap s’en éloigne plus souvent par le rôle rythmique important de la rime, mais aussi de pulsations vides. Cette composante euphonique et ces ruptures de rythme illustrent l’idée de Mazaleyrat (1974, p. 222) selon laquelle « *l’intégration délibérée de structures sonores internes dans le système du vers est un fait de poésie moderne* ». Les vers de rap/reggae peuvent être compris comme suivant un modèle accentuel ou allitératif, et les « irrégularités rythmiques » sont à relier à ces deux traditions strictement isochroniques, qui avant tout établissent des essences rythmiques identifiables.

### 3.2.1 Mètres accentuel et allitératif

Le vers scandé et mi-chanté se définit par quelques conventions métriques importées. Parmi les racines poétiques des deux genres musicaux se trouvent des traditions orales de vers comme la ballade anglaise et les locutions folkloriques de la diaspora africaine (cf. 1.4.1), par exemple, la pointe ou *punchline* a souvent été comparée à l’envoi. D’un point de vue formel, l’un des facteurs rythmiques de base dans les musiques rap et reggae est la position fixe des temps forts, un mètre musical binaire et régulier qui donne lieu à une métrique accentuelle. À propos de la tendance du rap français au rythme  $4/4$ , pour J. Barret (2008, p. 122), le rap se conforme à « *une structure fermée, carrée, contraignante [...] il faut écrire dans le cadre d’un rythme binaire et produire des rimes en grand nombre* ». Le mètre accentuel (*accentual*

*verse*, *stress verse*, *tonic verse*) se distingue par un nombre invariant de positions S, tandis que le décompte syllabique n'est pas fixé ; le mètre accentuel strict (*strict stress-meter*) est sa version la plus rigoureuse, similaire au *knittelvers* allemand et au *dolnik* russe (Tarlinskaja, 1976, 1993; Preminger *et al.*, 2015). Les vers accentuels furent utilisés dans la poésie vieil-anglaise, et continuent à l'être dans certaines formes de la poésie orale.<sup>2</sup> Dans les vers anglais, en conséquence du système accentuel linguistique, des battements moyens émergent entre les S, comme dans la musique.

La trace du mètre accentuel dans le rap et le reggae se trouve dans le respect relatif de *FillBeat* (remplir les tactus) et d'*AvoidLapse* (éviter les silences longs). Également, le groupement par défaut est le quatrain. La récurrence des S à l'intérieur des vers produit dans une grande partie des modèles une tendance quadruple (4×S), et la scansion s'aligne souvent dans cette forme strophique répandue (4×4×S). Cette organisation binaire est représentée dans le schéma de la figure 3.1, emprunté à D. Attridge (1995), qui considère que cette « *four-by-four formation* » est le motif rythmique de loin le plus courant, tous types de vers confondus<sup>3</sup>. Ensuite, pour des paroles distribuées sur quatre quatrains musicaux l'on appelle *un seize* un couplet de seize mesures. Le groupement des vers est manifesté par la solidarité des rimes finales des vers, la similarité des schémas rythmiques et éventuellement les mêmes patrons mélodiques. Cependant, le rap n'est souvent ni accentuel (le nombre de S par vers change, les pulsations vides ne sont pas distribuées régulièrement) ni syllabotonique, comme une grande partie de la poésie anglophone (le syllabisme n'est pas normé).

Le rap anglophone fait ressurgir un mètre anciennement utilisé dans les langues germaniques, le mètre allitératif (*alliterative verse*), dans lequel par exemple *Beowulf* vieil-anglais fut composé et qui partage des caractéristiques avec le mètre accentuel ; cette musique moderne remplace les allitérations par la rime mais maintient la fonction rythmique des euphonies. Appelé aussi *strong-stress meter*<sup>4</sup>, ses modèles de vers se basent sur le nombre fixe de pulsations (le plus souvent quatre), et qui doivent être marquées dans la prononciation. Ce mètre est peu fréquent dans la littérature moderne, sauf dans les imitations de la poésie vieil-anglaise (entre 7<sup>e</sup>–11<sup>e</sup> siècles, Fulk, 1992; Cole, 2007). La persistance de l'utilisation de cette versification dans les anciennes langues germaniques se base sur les traits linguistiques de ces langues,

2. Cependant, ce sont les vers syllabotoniques qui sont les plus répandus dans la poésie anglophone écrite, où le nombre de syllabes est régulé (avec pour pieds métriques préférés : iambe, trochée, dactyle, anapeste et spondée). En même temps, cette versification admet la réalisation d'une seule position par deux syllabes, ce qui traduit l'affaiblissement de la composante syllabique au profit de l'accentuelle (Halle et Keyser, 1971).

3. « *It is the basis of most modern popular music, including rock and rap, of most folk, broadside, and industrial ballads from the Middle Ages to the twentieth century, of most hymns, of most nursery rhymes, and of a great deal of printed poetry. Its popularity is not limited to the English language, either [...]* » (Attridge, 1995, p. 56).

4. Ce terme *strong-stress meter* n'a pas d'équivalent français selon S. Loubechine (2005, p. 4), qui propose de le traduire comme *mètre à accents forts*.

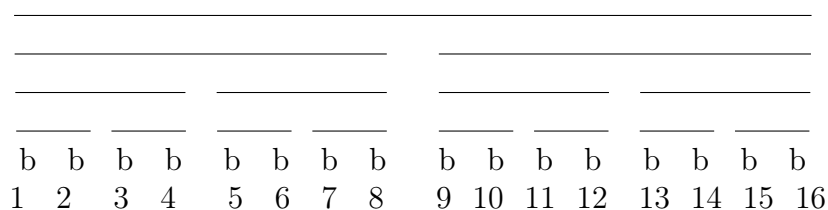


FIGURE 3.1 – Quatre façons de découper le schéma strophique du quatrain en mètre accentuel selon D. [Attridge \(1995, p. 56\)](#). La binarité du mètre à 4 temps se reflète dans la division des vers en hémistiches et le groupement. Chaque ligne horizontale représente quatre mesures, soit une strophe divisée en 2 distiques, puis en 4 lignes, puis en 8 hémistiches. Le symbole *b* (*beats*) est réservé aux 16 tactus du quatrain. La figure 3.2 (p. 101) peut être découpée d’après ce gabarit.

comme décrit par D. [Minkova \(2003\)](#), en anglais il s’agit notamment du rythme isochronique mais aussi la prépondérance d’accent dynamique initial de mot ([Cutler et Carter, 1987](#)).

D. [Attridge \(1995, p. 90–96\)](#) énumère les traits typiques du mètre allitératif, qui fait libre usage de pulsations vides (*virtual/silent beats*) et où le nombre de syllabes par vers n’est pas défini : la liberté dans le décompte syllabique permet même plus de deux syllabes entre les s. Par cette apparition de pulsations intermédiaires, la distinction entre les positions s et w est affaiblie. Les s sont cependant marquées par l’allitération, ou la répétition d’attaques consonantiques (ou du moins les premières positions s de chaque hémistiche, [Minkova, 2003, p. 7](#)). Les vers sont très souvent divisés en deux hémistiches (par une frontière syntaxique), une division qui est plus systématique que la linéation en vers, ces hémistiches peuvent être de durées inégales ([Cable, 1991](#)). Les procédés euphoniques constituent un facteur rythmique utilisé à volonté : plus précisément, l’allitération fut la norme dans la poésie vieil-anglaise, tandis que la rime, l’assonance et l’allitération sont caractéristiques du rap anglophone. Il y a donc deux variantes de ce mètre, qui ont en commun de placer des euphonies sur les positions fortes – un poème « allitératif » ne contient donc pas nécessairement des allitérations, mais peut être rythmé par des rimes et les assonances. Enfin, le groupement dans ce mètre ancien peut se faire par des quatrains, mais leur émergence est souvent réfrénée par l’omniprésence des allitérations d’une part et par les enjambements d’autre part.

Étant donné le nombre changeant de syllabes en position faible dans le mètre allitératif, une pulsation métrique existe seulement si le vers est performé d’une manière appropriée, sinon la sensation de la métricité des vers est absente et le vers est perçu comme libre. L’interprétation spécifique du récitant est réalisable surtout par un accompagnement rythmique fort, qui souligne la structure rythmique et maintient son caractère isochronique : le vers vieil-anglais n’était pas récité mais chantonné sur de la musique ([Attridge, 1995, p. 88–91](#)) et le rap est scandé sur la *beat*. Le mètre allitératif a donc les mêmes prérequis pour le récitant anglophone que le mètre accentuel a pour les récitants français et tchèque : l’isochronicité des pulsations est la



1	2	3	4
<b>Mi</b> -ni- scule <b>mais</b> de <b>mi</b> -ssio- gnés par le <b>mu</b> -lâtre Ø <b>mi</b> -crobe des <b>mi</b> -racle	<b>stère</b> est <b>mi</b> -no- <b>mi</b> -nute en <b>nnaires</b> prient <b>sœur</b> <b>mi</b> -ssile <b>mixe</b> mes <b>mi</b> -graines <b>mé</b> -dias <b>pro</b> -té-gé des	<b>ri</b> -taire <b>mi</b> -nute les Ø <b>Ma</b> -rie <b>My</b> -sto Ø les traîne sur <b>trop</b> de <b>mi</b> -rages	<b>mi</b> -nu- <b>mi</b> -teux Ø d'être é-par- <b>mi</b> -tra-illeur <b>mi</b> -cro-si-llon <b>men</b> -songes au-cun <b>Sto</b> - <b>my</b> -san-(trope)
<b>Dine</b> comme une <b>bled</b> comme <b>fier</b> - <b>suis</b> ve-nu <b>ma</b> zic  ce	<b>trophée</b>   l'A- Ø <b>té</b>   c'est l'hé-ri <b>po</b> -ser  <b>move</b> me file la	<b>frique</b> comme une <b>tage</b> de la <b>da</b> - Ø et jus-te <b>nau</b> -sée	Ø Je porte le <b>cou</b> -ronne  Mon Ø <b>ronne</b>   Je <b>cau</b> -ser  De <b>Oui</b>

FIGURE 3.2 – Exemples français de vers en mètre allitératif. En haut, sur 7 mesures consécutives de Ministère A.M.E.R. : *Damnés* (FRRAPA-8, 5'03"), 23 mots sont marqués les allitérations en [m]; des euphonies sur une grande partie des tactus et la linéation est ambiguë. En bas, dans un quatrain de Tunisiano : *Toucher mes rêves* (FRREGD-9), il y a plus de deux syllabes entre les tactus également espacés, des divisions ternaires des durées métriques, des [hémistiches] plus clairs que les vers à nombres différents de  $\sigma$  (14, 13, 11, 10  $\sigma$ ), synopes et contretemps ( $\emptyset$ ).

règle, et il s'agit d'un rythme imposé qui dès lors n'indique pas simplement le mouvement intrinsèque de la prosodie langagière, comme c'est plus souvent le cas dans la scansion littéraire.<sup>5</sup> Le mètre allitératif n'est pas réservé à la musique hip-hop mais fonctionne aussi dans le reggae, comme le montre la figure 3.2, dont le second extrait porte les traits attribués au rap français (prépondérance d'accents initiaux, débit du parlé, intonation mi-chantée). Le fait que la scansion se démarque par un nombre de réalisations secondaires souligne la présence *sine qua non* de la musique.

Le français et tchèque se prêtent-ils au mètre allitératif? J. Levý (2012, p. 230) le considère comme tolérable pour les traductions tchèques des œuvres européennes composées dans ce mètre, si quatre noyaux sémantiques y sont maintenus et soulignés d'allitérations, et formés par des  $\alpha$  descendantes.<sup>6</sup> Pour le français, des exemples isolant le procédé d'allitération incluent J. de La Fontaine, P. Verlaine ou G. Apollinaire. Les limites de ce principe de composition en français sont recensées par K. Wojtynek (1984). A. Chevrier (2010) décrit le vers isoverbal (fondé sur le nombre

5. Par ailleurs, c'est en raison du mètre allitératif et de ses non congruences accentuelles peu déduisibles que les paroles ne sont que difficilement alignées par ordinateur. Cependant, un premier système automatique de la conversion de paroles en musique rap (*speech-to-music conversion*, Wu et al., 2014) manipule les traits prosodiques tels que la mélodie et la durée syllabique, avec un vocodeur, il procède à une accentuation forcée de paroles *a cappella*, puis un effet rythmique est ajouté avec un détecteur de *beat*.

6. Notons l'existence de quelques structures métriques similaires, comme une forme tchèque souvent allitérée, non syllabique et combinant divers pieds (*různostopý/deklamační/volný stopový verš*; Ibrahim et al., 2013, p. 52). Conçue pour la lecture à haute voix, elle fut pratiquée pendant le Renouveau national tchèque dans le drame et les rites folkloriques ainsi que dans la *deklamovánka* (Sgallová, 1967).

de mots par vers) et la poésie allitérative chez R. Queneau et donne l'exemple de son sonnet *Magie noire* (1942), dont deux strophes sont reproduites en (30) : chaque vers est divisé en hémistiches, contient 8 mots et au moins 4 allitérations.

- (30) **P**roue du **d**estin mauvais | **m**alheur infect qui s'**a**pprête  
**P**rétendant **d**ire les maux | **m**ais ignare du **p**résent  
**P**ourpre **b**analité vers les | **m**ots qu'il **p**rononce  
**F**luide phonétique **f**aux sons | du **g**uignon l'**o**riflamme  
**F**lattant qui sourd **n**éfaste | **o**rgueilleux de son **f**legme  
**F**létrisseur **b**onhomme il paraît | à tout **m**oment **f**lébile

Les paragraphes suivants étalent ces techniques rythmiques, à supposer que beaucoup de réalisations phonétiques attestées dans le vers scandé peuvent se rattacher aux formes du vers allitératif. Cependant, l'élasticité rythmique du rap ne se borne pas à une seule versification. Notons les fins de vers et d'hémistiches reproduits en (31) : des mouvements intonatifs isolés, qui marquent des assonances moyennement promues en  $[\tilde{o}/\text{ɔ}]$ , se réalisent toujours à l'intérieur du même patron rythmique strictement composé de deux pieds réalisés S1 v1 w1 s2 W2, c'est-à-dire avec des réalisations primaires du premier pied, secondaires du second pied. Sans le *beat*, ces tronçons saillants n'auraient pas pu être interprétés comme des éléments syllabotoniques, car non usuels dans la versification française (ces clausules sont tirées de la figure 3.9, p. 116, R.E.D.K. : *Flow Siamois*, FRRAPE-9).

- |      | S1          | v1    | w1   | s2           | W2    |
|------|-------------|-------|------|--------------|-------|
|      | <b>ri-</b>  | mes   | tu   | <b>çɔ-</b>   | nnais |
| (31) | <b>rap</b>  | é-    | dul- | <b>çɔ-</b>   | ré    |
|      | <b>l'i-</b> | le    | de   | <b>Gɔ-</b>   | rée   |
|      | <b>ca-</b>  | chent | nos  | <b>prɔ-</b>  | jets  |
|      | <b>là</b>   | tu    | t'es | <b>trom-</b> | pé    |

### Syncope et contretemps

Le rythme binaire  $4/4$  immuable définit la régularité des temps et ancre les événements musicaux (tons, motifs, phrases) qui se répètent au milieu/à la fin de chaque mesure, une mesure sur deux, etc. L'une de telles manifestations est le décalage temporel de débuts de notes accompagné par l'accentuation d'événements faibles. Dans la musique instrumentale, une *syncope* est l'attaque sur un temps faible (ou sur une partie faible d'un temps) d'une note prolongée sur le temps fort suivant.

Un *contretemps* surgit lorsqu'une note finissant sur un temps faible est suivie d'un silence associé au temps fort. La différence entre les deux techniques réside donc dans la durée des notes. Dans ces exemples-ci, des syncope (32) et des contretemps (33) pointés de flèches apparaissent dans une suite de quatre mesures, puis dans une mesure (la *liaison* musicale  $\frown$  relie deux notes qui n'appartiennent pas à la même pulsation au niveau supérieur).

(32)

(33)

Ces deux concepts abstraits, absents de la langue parlée, correspondent dans la grille rythmique à une pulsation vide (S avec  $\emptyset$ ), par opposition à une pulsation métrique remplie d'une syllabe (S sans  $\emptyset$ ). La présence des syncope/contretemps est un des traits par lesquels les rap/reggae ressemblent à la ballade médiévale anglaise, une structure traditionnelle de chanson à couplets rimées, dont les vers contiennent alternativement 4+4 ou 4+3 S dans leurs modèles de vers (le quatrième est syncopé  $\emptyset$ ). Selon M. Liberman (2010), un vers comptait typiquement quatre temps par vers (et non pas par mesure – les deux ne se correspondent pas toujours) au début du rap (américain), ensuite ce nombre s'est déstabilisé. Leur existence dans la poésie fait débat (Hayes et MacEachern, 1997; Lerdahl, 2004; Fabb et Halle, 2008). F. Dell (2015) les admet et les identifie comme étrangers au système de versification française.<sup>7</sup> Dans la musique vocale, leur existence ne fait pas doute (« *non-metronomic timing* », Van Leeuwen, 1999). La différence formelle entre les deux techniques est la même, liée à la longueur syllabique : les voyelles précédant une syncope sont anticipées et prolongées sur un temps fort, entendu comme une vraie pulsation dans l'accompagnement musical. Les deux procédés sont utilisés depuis la polyphonie de la Renaissance et exploités dans les musiques swing, rock, funk ou jazz, dans la chanson française depuis la fin des années 1930 (Joubrel, 2002, p. 63).

Les désalignements dans la musique ont motivé plusieurs approches, que l'on peut exprimer à travers les fonctions attribuées à la syncope et au contretemps. Premièrement, il y a la fonction esthétique liée à la surprise – la syncope et son analogue plus

7. « *In literary verse, the formal analogue of a vacant note is an empty position, i.e., a position of the abstract metrical template that does not have an associated syllable. [...] One thing seems clear, though : French literary verse has no use for empty metrical positions.* » (Dell, 2015, p. 37).

	a)	b)	c)	d)
Metrical Beat	X	X	X	X
		·		
Syllable	$\sigma$	$\emptyset \sigma$	$\emptyset \sigma$	$\sigma$
	Sung Style	Beat Association	Syncopation	No
	"Percussion Effusive"	"Percussion Effusive"	Speech Effusive	Relationship

FIGURE 3.3 – « *Continuum of Syllable-Beat Alignment* » selon A. Horn (2010, p. 164). Cette qualité graduelle exprime la mesure dans laquelle l’attaque des syllabes coïncide avec celle des notes. Les syllabes sont : directement associées à une pulsation X dans le chant et la parole scandée (a) ; décalées par rapport au battement mais alignées sur lui – dans le mi-chant/rap (b). Elles ponctuent une autre pulsation proche et moins forte dans le cas des syncopes et des contretemps (c) ou sont associées au tactus tout à fait librement comme dans les passages parlés (d).

court sont vus en tant qu’ornements métriques. La non-correspondance légère entre le regroupement et le mètre ajoute de l’énergie rythmique, de la dynamique à un morceau de musique. A. D. Patel (2010) qualifie les syncopes comme faisant partie de l’interprétation expressive ancrée dans la stabilité du mouvement métronomique.<sup>8</sup> Comme l’accentuation des mots anticipe les accents musicaux par une fraction de temps, V. Anderson (1992, p. 12) formule la règle de la syncopation systématique dans le rap (anglophone) : il faut associer une syllabe accentuable qui tomberait sur une position S à une position W se trouvant à sa gauche. À l’opposé, pour D. Temperley (1999, p. 34–35) au lieu d’ajouter de la tension métrique et de l’instabilité, ces techniques fourniraient simplement de la variété rythmique, et résoudraient des ambiguïtés de groupement métrique.

Une deuxième fonction est imitative des instruments de musique. Les occurrences de ces procédés, dont l’apparition est possible à la fois dans les parties instrumentales et vocales, ne dépendent pas les unes des autres (la musique peut syncoper sans que la voix ne syncopé et vice versa). Si la partie vocale copie les syncopations et les contretemps de la musique, et notamment de la batterie, le phrasé de l’interprète serait « *expansifs des percussions* » d’après A. Krims (2000). A. Horn (2010) résume les possibilités d’association entre une syllabe et une pulsation métrique comme une relation allant de la plus directe à la moins directe. Son illustration de ce continuum est reprise en tableau 3.3, dont il ressort aussi que les alignements autres que (a) *Sung Style* violeraient la contrainte *FillBeat*, voulant que les tactus soient remplis de  $\sigma$  en premier.

Troisièmement, les syncopes et les contretemps ont une fonction organisatrice, car ils permettent de reconnaître les vers et/ou le groupement en couplets. Si leur retour est prévisible, ils ne sont pas sans rappeler la fonction de désambiguïstation de D. Temperley (1999). De façon similaire, pour F. Dell (2015), les notes silencieuses dans la chanson traditionnelle sont codées dans le patron mélodique, c’est-à-dire qu’une

8. « *[A] perceived beat can tolerate a good deal of counterevidence in the form of accented events at nonbeat locations and absent or weak events at beat locations.* » (Patel, 2010, p. 101).

1	2	3	4
<b>tien</b> j'suis pas a- <b>je</b> n'vais pas les <b>soin</b> de croix d'é- <b>pre</b> li-tur- <b>ce</b> du rub-a- <b>dis</b> c'est pour les <b>quoi</b> l'homme est con-	<b>thée</b> je ne suis <b>cher</b> -cher dans la <b>toi</b> -le pas be- <b>gie</b> et mes pro- <b>dub</b> je suis un <b>morts</b> et l'en-fer <b>dam</b> - né à sou-	<b>pas</b> mu-sul- <b>Bible</b> ou le Co- <b>soin</b> de croi-ssant] <b>pres</b> sa-cre-ments] MC per-ma- <b>c'est</b> pour les vi- <b>ffrir</b> très long-temps]	[J'suis pas chré- <b>man</b> ] [Mes i- dées <b>ran</b> ] [J'n'ai pas be- Ø [J'ai ma pro- Ø [À l'o- ffi- <b>nent</b> ] [Le pa- ra- <b>vants</b> ] [C'est pour- Ø
[Co-pân-ky Ø [Za-po- Ø [Co-pân- [Jé ba-rev-	máš a mí-náš ky máš ný pták	v kaž-dém vŭ-ně Ø co se Ø a v kaž-dém Ø nad hla-	re-ggae] s te-bou dě-je] vŭ-ně re-ggae] vou se smě-je]

FIGURE 3.4 – Syncopes ( $\sigma$  en gras+Ø) et contretemps ( $\sigma$ +Ø). Ensemble avec la rime, ils désignent la frontière de vers ou d'hémistiches dans Massilia Sound System : *Violent* (FRREGA-9, 0'40") et Jana Kratochvílová : *Copánky* (CSREGA-1, 1'45").

note marquée comme vide réapparaîtrait d'un vers/couplet à l'autre. Cependant, ces silences n'apparaissent pas toujours au même endroit dans les exemples relevés. En effet, les syncopes dans le rap français ont été décrites comme une irrégularité rythmique du style par Z. Fagyal (2007). Quant à A. Horn (2010, p. 162), elle note que les quatre types d'alignement identifiés (figure 3.3) ne s'excluent pas mutuellement, peuvent coexister dans un morceau et se suppléer d'une performance à l'autre. Dans l'analyse des syncopes dans le rap français, D. Rossi (2012c, p. 131) insiste sur ce rôle structurateur mais aléatoire, et formule la contrainte d'un « *rythme syncopé, en décalage avec le premier [...] réalisé en jouant sur la position et la durée des silences, qui peuvent intervenir de façon libre* ». Elle finit par classifier le procédé comme « *un ingrédient fondamental du rap* » (*idem*, p. 141).<sup>9</sup>

En admettant les S vides dans la poésie, la figure 3.4 fait voir deux exemples du corpus qui incorporent une quantité de ces pulsations vides (*silent/virtual beats*). Ajoutons aussi un exemple jamaïcain dans la figure 3.5, où la voix se fait percussion en quelque sorte – les contretemps peuvent être compris comme des réalisations vocales du rythme reggae *skank* (cf. p. 123). Il aspire à illustrer ce que T. Kellogg (1991, p. 15) constate sur le rap américain : « *Syncopated patterns can become ex-*

9. D. Temperley (1999) compare la syncopation dans la musique classique et celle de la musique rock et trouve que les deux diffèrent profondément. Suivant Jackendoff et Lerdahl (1983), il déduit une structure profonde non syncopée (*unsyncopated deep structure*) présente dans chaque chanson rock, qui soumettrait les syncopes à des contraintes strictes. Dans les différentes versions *en live* des chansons du corpus, aussi, les accents musicaux se meuvent, parfois la syllabe syncopée reste sans déplacement : les alignements direct *vs.* syncopé ne sont pas toujours effectués de façon répétée. Cette théorie de la syncopation est en partie réfutée par M. Liberman (2007), dans l'interprétation duquel ces événements ne sont pas décalés mais appartiennent à d'autres pulsations, plus fortes, comme dans les musiques polyrythmiques non européennes, aussi les syncopes ne sont-elles pas une déviation superficielle du mètre binaire. Si Ch. Rubin (2004, p. 148–151) considère que ces deux techniques participent aux polyrythmies dans le rap français, il faut préciser que ni rap, ni reggae/dancehall ne sont essentiellement polyrythmiques (sauf par mixage de *samples*), car leurs trames percussives se rejoignent toujours à la fin des mesures.

1	2	3	4
[Our sound]	sound is the Ø [Sound	ni-cest and the boys]	swée-test Ø
Ø [No	Ice cream	Sound	Ø]
Ø [No	Ice cream	Sound	Ø]
Ø [No	Ø No	Ø No	Ø No]
Ø [No	Ice cream	Sound	Ø]

 FIGURE 3.5 – Syncopes/contretemps, J. Osbourne : *No Ice Cream Sound* (1992), 0'40".

*tremely complex, to the point where the actual beat is virtually lost to the ear. [...] Rappers frequently use syncopation just for this purpose, disrupting the beat to combat monotony, and returning to it for a settling feeling. »*

Nombre d'auteurs ont relevé cette technique d'écriture en y incluant les *mis-matches* accentuels. Par exemple, B. Joubrel (2002, p. 63) : « *l'utilisation de la syncopé, notamment, permet alors la rupture de la régularité du débit en cours de vers, avec une valeur longue encadrée par des courtes ainsi qu'un décalage des accents* ». T. Kellogg (1991, p. 15) distingue *simple vs. complex syncopation* : la première résulte de l'attaque des  $\sigma$  sur un temps faible, la seconde résulte de l'accentuation des  $\sigma$  aux positions faibles qui risque d'entraîner en anglais une ambiguïté sémantique.<sup>10</sup> D. Rossi (2012c, p. 130), aussi, distingue les syncopes de type 1 (les accents uniquement initiaux en français et autres réalisations secondaires) et de type 2 (les syncopes et les contretemps décalés avant la pulsation métrique).

Une écoute cursive de n'importe quelle chanson présage une quantité importante de syncopes et de contretemps. L'usage généralisé en constitue un premier emprunt rythmique aux mètres accentuel et allitératif. Le schéma dans la figure 3.3 sert de formule à la sous-section 6.1, qui différencie les deux procédés avec le logiciel *Win-Pitch*, montre combien ils sont et où ils apparaissent dans la grille. Qu'ils marquent des unités métriques, imitent la musique ou parent le phrasé de silences, leurs occurrences les plus élevées sont probables sur le temps le plus fort de la mesure (cf. 3.2.3). Parallèlement, comme les silences dans la musique ainsi que les pauses dans la parole apparaissent aux frontières de groupes musicaux et accentuels et non à l'intérieur<sup>11</sup>, il serait intéressant de trouver des silences proéminents qui tombent au milieu d'une chaîne de  $\sigma$  susceptibles de se regrouper en une  $\alpha$ .

## Accélération

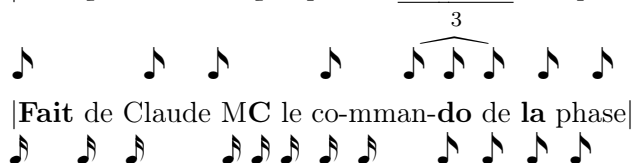
Un trait remarquable des musiques étudiées est la fluctuation du tempo de leurs

10. « *in complex syncopation the off-beats are a direct result of the linguistic stress, and the syncopation would not work if the linguistic stress did not hold. Simple syncopation does not have this dependence on the lyrics* » (Kellogg, 1991, p. 18).

11. « *As in music, pauses are more likely to occur between, rather than within, these segments, with greater pauses between superordinate boundaries.* » (Lerdahl, 2001, p. 339).

paroles. Cette figure, absente des versifications tchèque et française, accompagne une stabilité binaire dûment maintenue. La scansion ou le chant des MCs est souvent accélérée dans l'intention de décaler des syllabes en vue d'une syncope ou d'un contretemps, de placer une rime sur le tactus, de condenser le maximum de syllabes pour démontrer la maîtrise d'une élocution rapide ou encore de rapprocher le chant de la parole ordinaire. L'accélération augmente le nombre de syllabes marquées  $W$  au-delà de trois, comme dans le mètre allitératif, qui ne limite guère les syllabes entre les positions fortes. Prenons l'exemple (34) **FRRAPA-5** 0'58", où la division des temps par trois traduit une fragmentation du rythme binaire de tous les autres IIA.

(34) |**Chaque** mot **chaque** phrase dit a-vec **em**-phase|



Dans les vers accentuel et syllabotonique, une répétition régulière d'une ou de deux  $\sigma$  associées aux  $W$  entre les  $S$  produit des rythmes respectivement binaire et ternaire, les pieds canoniques comptant donc les IIA de deux à trois  $\sigma$  en tchèque. Quant au vers syllabique français, il se base sur un flot syllabique continu au rythme stable, mais dans le chant rythmé par la musique isochronique, le débit de parole change (il y a autant de  $\sigma$  que de notes). Ainsi l'exemple relevé n'est-il pas sans évoquer le *triolet* : ce terme musical désigne à la fois les divisions des temps et celle de leurs fractions pour décrire la division ternaire d'une signature rythmique binaire, soit trois syllabes au lieu de deux, par exemple (Abromont et de Montalembert, 2001). Pour les regrouper en solfège, l'on marque ces notes sur une portée avec le chiffre 3 sur le groupe en triolet (figure 3.6). Les triolets peuvent aussi s'enchaîner directement, avec 6  $\sigma$  au lieu de 4, ce motif sonore s'appelle *sextolet*.

Dépassant les canons accentuel et syllabotonique, les syllabes rappées en triolet



FIGURE 3.6 – Un triolet peut regrouper des notes de durées différentes dont la somme équivaut à deux des trois notes représentées.

seront celles dont l'intervalle inter-accentuel est supérieur à 4  $\sigma$ . Quelques exemples de cette saturation syllabique sont présentés dans la figure 3.7. Au lieu de suivre l'instrumental, ces triolets sont sans précédent dans la musique comme un résultat

1	2	3	4	$\Sigma\sigma$
([Ce-] <b>la</b> de-vient ba-	<u><b>nal</b> de par-ler de l'o-</u>	<b>zone</b> mais sans elle	<b>per</b> -sonne n'est au-	18
<b>to</b> -nome car l'o-	<b>zone</b> nous	<b>pro</b> -tège du so-	<b>leil</b> ] [Et	12
<b>sans</b> un ra-di-	<b>cal</b> change-ment dans	<b>les</b> com-por-te-	<u><b>ments</b> ni la pré-ven-</u>	17
<b>tion</b> ni les con-	<b>seils</b> ne stoppe-ront	<b>cette</b> ca-ta-strophe	<u><b>na</b>-tu-relle]</u>	15
[ <b>Di</b> -vo-tvor-ná	<b>kon</b> -ku-ren-čnǐ	<b>spra</b> -ve-dli-vá	<b>kaž</b> -do-de-mnǐ]	16
[ <b>Ne</b> -ko-neč-ná	<b>in</b> -ter-ven-čnǐ	<u><b>vy</b>-hla-zu-jǐ-cǐ</u>	<b>me</b> -di-ál-nǐ]	17
[ <b>Po</b> -kra-ču-jǐ-cǐ	<b>ge</b> -ne-tic-ká	<b>blǐ</b> -žǐ-cǐ se	<b>ne</b> -od-vrat-ná]	17
Ø [O moc o	<b>po</b> -tra-vu o	<u><b>vo</b>-du <b>po</b>-u-lič-nǐ</u>	<b>o</b> ropu]	16
Ø [Sto-le-tá	<u><b>ne</b>-mi-lo-srd-ná</u>	Ø ví-těz-ná	<u><b>bi</b>-o-lo-gic-ká]</u>	16
[ <b>Zni</b> -ču-jǐ-cǐ	<u><b>e</b>-ko-lo-gic-ká</u>	Ø pro-hra-ná	<u><b>e</b>-ko-no-mic-ká]</u>	17

FIGURE 3.7 – Accélération – exemples de triolets/sextolets. Assassin : *Écologie* (FRRAPA-7, 0'15") et Prago Union : *Černá* (CSRAPÉ-6, 2'14"). La technique rythmique augmente le débit, rompt momentanément la binarité perçue de la scansion, et comme les syncopes/contretemps, elle se caractérise par des occurrences irrégulières.

de la superposition libre du phrasé sur le *beat/riddim*. À la différence de la musique, où les triolets regroupent les notes appartenant à un même motif mélodique, nos occurrences regroupent des mots malgré leurs liens syntaxiques. Une autre conséquence en est la violation de *Syllabe/Note* (Dell, 2015).<sup>12</sup> Ici, le décompte syllabique des lignes rythmiques peut être supérieur à seize (cf. la colonne à droite dans la figure 3.7). Avec l'accentuation sur les tactus uniquement (sans compter le niveau accentuel intermédiaire sur les contre-temps), certains triolets enfreindraient la loi des sept  $\sigma$  par  $\alpha$  (Meigret, 1550 cité par P. Martin, 2009, p. 103).

Que les langues s'y prêtent bien ou moins bien dépend de leurs prédispositions rythmiques. Cette option expressive convient sans doute à l'anglais, où la durée syllabique est liée à l'accent et non à la longueur phonologique des V. Cela permet les allongements et raccourcissements des  $\sigma$ , grâce aussi à la neutralisation des timbres vocaliques non accentués. En plus, le nombre de syllabes en anglais peut varier : S. Tilsen *et al.* (2014) identifient certains mots comme *variable-count words*, dont le nombre de  $\sigma$  est jugé avec inconsistance par les locuteurs (mots ayant pour noyau syllabique une diphtongue ou une V fermée/tendue et pour coda, une liquide, par exemple *fire, fail, fool*). En français, le tempo est moins flexible, et l'allongement des V et des  $\sigma$  marque l'accent des  $\alpha$  et les fins des énoncés – un rythme non marqué des paroles musicales est celui qui permet la prolongation de  $\sigma$  accentuées et finales. La variabilité du nombre de  $\sigma$  en français se restreint sur les mots féminins comme [ɔ.zɔn/ɔ.zɔ.nə] de la figure 3.7. En tchèque, le nombre de  $\sigma$  par mot est invariable (sauf en déclinaison). Une certaine flexibilité de la durée syllabique permet la réalisation des accélérations importantes du phrasé, mais la longueur phonologique des V empêcherait une « grammaticalisation » par la poésie des ruptures rythmiques.

12. La contrainte générale *Syllabe/Note*, qui découlerait naturellement de l'alignement même, est définie par F. Dell (2015) comme une relation d'équivalence entre le nombre de  $\sigma$  dans les paroles et celui de notes correspondantes, à moins que celles-ci ne soient vides. Comme *Vers/MGroupe*, la contrainte *Syllable/Note* est inviolable dans la chanson.



La structure syllabique est un autre indice pour considérer l'aptitude des langues à produire ces accélérations. Arrêtons-nous aussi sur la prise en considération du temps nécessaire qu'il faut accorder en tchèque pour la prononciation des voyelles longues et des groupes consonantiques lors de la rythmisation des paroles. D'un côté, en tchèque la durée vocalique est un trait phonologique, et un alignement non marqué se doit de permettre la pleine réalisation des V longues sur une note plus longue. Un texte tchèque donné peut se voir aligné sur une mélodie de sorte que la quantité vocalique ne reflète pas la durée des notes lors d'un tel assemblage. Il ne s'agit pas de durée absolue de ces segments mais plutôt de celle relative à leur entourage ; si une V longue est placée sur une note trop courte, elle peut être perçue comme phonologiquement courte et vice versa.<sup>13</sup>

Pour illustrer cela, voici l'exemple (35) CSREGD-6, où les V longues sont placées sur des notes aussi ou moins longues que la syllabe courte suivante. Outre le rapport duratif inversé entretenu par les notes vis-à-vis des syllabes, qui rend la production difficile, les 3 V longues (dans *-gŭm*, *-jí*, *-mý-*) sont alignées sur une double et des triples croches à un tempo musical de 90 bpm (des V longues sur des doubles et des triples croches sont aussi attestées dans CSREGC-3, D-5,6,10, E-7).

(35)

↓	↓	↓																	
King-	kon-	gŭm	jenž	chtě-	jí	vy-	mý-	tit	Ze-	mě	svit	a	da-	ry					
[kɪŋ]	[kɔŋ]	[gu:m]	[ʃɛnʃ]	[xɛ]	[ji:]	[vɪ]	[mi:]	[tɪt]	[zɛ]	[mɛ]	[svɪ]	[ta]	[da]	[rɪ]					

Les C et les groupes consonantiques sont une autre implication rythmique non négligeable de la composition segmentale dans la musique vocale du tchèque ; en français, ceux à plus de 3 segments (dont une liquide) sont rares. D'après P. Wajsar (2006, p. 20) la structure syllabique en tchèque permet jusqu'à 4 C dans l'attaque et 3 dans le coda. Par conséquent, les groupes consonantiques fréquemment formés à la joncture de mot durent souvent plus de temps que la V suivante. L'auteur donne des exemples avec des groupes de 5 et 6 C : « *past sklapla* ; *park vzplál* » prononcés [ˈpast.skla.pla] ; [ˈpark.fspla:l].<sup>14</sup> La présence des groupes consonantiques longs

13. Concernant le conflit qui risque d'entraîner cette altération fonctionnelle, K. Zindulková (2011, p. 29-30) se pose la question de savoir laquelle des deux durées en est la plus menacée. Elle affirme que le plus grand problème est celui de la perte de quantité vocalique des V longues placées sur une note courte dans un tempo musical très rapide. Quant aux V courtes correspondant à une note relativement longue, la solution dans l'interprétation est celle de remplacer une partie de la note de départ par un silence. Si une V phonologiquement courte tombe sur une blanche (♩), l'on peut utiliser un soupir (♯) pour un silence durant une noire (♩), un demi-soupir (♯) pour une croche (♩), un quart de soupir (♯) pour une double croche (♩), etc. Dans le corpus, des V courtes sont parfois allongées en mélisme : *kra-va-tu-u* (CSREGA-7), *ne-doj-de-e* (CSREGA-10), *re-e-ggae* (CSREGA-3), *má-lo si-il* (CSREGD-3), *jak-by-sme-e-et* (CSREGD-10).

14. « *le piège s'est refermé ; le parc s'est embrasé* »

est contraignante dans la mesure où la note chantée commence non avec l'attaque consonantique mais avec le noyau vocalique. Il faut donc prévoir une avance correspondant au temps nécessaire pour l'articulation consonantique, du moins pour une bonne compréhension des paroles. L'exemple (35) ci-dessus contient un groupe consonantique [n]xc] dans « *jenž chtějí* », suggérant qu'un phrasé rapide et fluide est préféré au critère duratif des syllabes. Le chapitre 6 revient à ces accélérations décomptées dans le corpus, qui ne semblent pas affecter l'intelligibilité des paroles (voir aussi *speed/quick rap* plus loin, 3.3.1).

### Réseau de rimes

La complexité des rimes dans le rap a été mise en évidence pour le français (Béthune, 1999; Zegnani, 2004; Barret, 2008; Martínez, 2008; Podhorná-Polická, 2012) et pour l'anglais (Maxwell, 2003; Alim, 2003, 2006; Keyes, 2004; Katz, 2008; Bradley, 2009), et d'aucuns s'appliquent à la détection automatique des rimes finales et internes dans le rap (Hirjee et Brown, 2009, 2010a,b; Zubčková, 2013). En raison de leur caractère obligatoire, le rap est relié à la poésie classique (Barret, 2011), tandis que pour R. Meyran (2014, p. 9), le rap (et la poésie slam) mobilisent des techniques « à contre-courant des règles de la tradition poétique française, fut-elle classique ou moderne ». <sup>15</sup>

Si l'on souligne fréquemment la fonction esthétique, stylistique, ludique et expressive de la profusion des rimes, le rap partage avec le vers allitératif leur fonction didactique : la rime et l'allitération favorisent la répétition et la mémorisation (Martínez, 2011, p. 60). D. Minkova (2003, p. 6) affirme que « *alliterative verse was orally generated and transmitted, [...] alliteration served as an important mnemonic in its transmission, and [...] it is a valuable testimony of the shared linguistic intuitions of the poets and their audience.* » Leur distribution régulière joue le rôle d'organisation formelle. Que les rimes soient un facteur rythmique important dans le rap français est un fait relevé par D. Rossi (2012b) : « *au lieu de mettre une rime à la fin de chaque phrase, la rime tombait sur chaque mot à l'intérieur d'une phrase* » (*idem*, p. 194). Les rimes y assurent la cohésion d'une séquence désormais perçue comme un couplet.

À l'opposé, pour F. Dell (2015), la figure n'est pas obligatoire dans les chansons à structure régulière. <sup>16</sup> Une moindre présence, et donc charge fonctionnelle des correspondances sonores dans les paroles de chanson en général (par rapport aux vers)

15. Cet auteur appelle à définir la façon dont ces procédés ont été empruntés depuis l'anglais et adaptés aux propriétés du français, qu'il s'agisse de permutations de phonèmes (la contre-asonance, la contre-allitération), de répétitions d'une même rime dans un seul vers ou de rimes multisyllabiques et mentionne aussi une inspiration par la prosodie des langues africaines dans le rap français.

16. « *While commercial songs are as a rule fully rhymed, folk songs with only partial rhyming or with no rhyming at all are commonplace [...]. Rhyming enhances the salience of line ends and it is necessary in situations where other cues to lineation are rather weak. This happens in particular when some line ends do not coincide with ends of musical groups* » (Dell, 2015, p. 29).

est relevée par A. Graham (1989) et V. Merta (1990, p. 113); P. Šenkapoun (2009, p. 703) aussi décrit l'affaiblissement de l'aspect euphonique : « *si le compositeur renforçait au contraire l'euphonie au point qu'elle soit ressentie même dans le chant, elle en deviendrait un élément perturbateur pour mettre la mélodie au second plan* ».

R. Ibrahim *et al.* (2014, p. 109–110) définissent la rime comme « *la répétition figée des sons à la fin du vers, que l'on peut difficilement considérer comme aléatoire* » y compris « *les figures de style qui consistent en l'accumulation et l'organisation de sons identiques/similaires (allitération, paronomase, etc.)* ». La description et le classement des différents types d'euphonies existantes varient selon la versification et en fonction de critères phonétiques, segmentaux ou prosodiques (mais aussi sémantiques, morphologiques, grammaticaux). Isoler les premiers à travers la structure syllabique (attaque–noyau–coda) permet une schématisation en  $\dots V_3 C_3 V_2 C_2 V_1 C_1$  où V (noyau) et C (coda+attaque) sont numérotées suivant les  $\sigma$  à partir de la fin du vers (adapté d'Ibrahim *et al.*, 2013, p. 63).

D'un point de vue segmental, la versification française les classe traditionnellement selon que les syllabes rimées partagent 1) l'attaque, le noyau (et la coda) syllabiques, 2) le noyau et la coda, 3) seulement le noyau en syllabe ouverte. Ce qui correspond aux rimes riches, suffisantes, pauvres, etc. ; les dernières sont imparfaites par rapport aux rimes dites intégrales (Mazaleyrat, 1974). Parmi les rimes au sens large figurent aussi l'identité de l'attaque et de la coda à la fin des unités (contre-rimes)  $C_2 C_1$  et la récurrence manifeste de C et de V placées plus librement, soit les allitérations consonantiques (dites consonances) et les assonances. D. Rossi (2012b, p. 134–135) exemplifie ces types sur le rap français ; voici des exemples du corpus.

— rimes riches  $C_2 V_1 C_1$  :

[lās] *Son Excellence*—*je m'élance* (FRRAPE-10)

[tɔʁ] *mentor*—à *tort* (FRREGD-10)

— rimes suffisantes  $V_1 C_1$  :

[as] *place*—*classe* (FRRAPE-8)

[ãs] *sens*—*pense* (FRREGD-10)

— rimes pauvres  $V_1$  :

[u] *debout*—*voyous* (FRRAPE-8)

[ã] *tourments*—*devant*—*enfants*—*puissants* (FRREGD-1)

De façon similaire, le canon syllabotonique tchèque décrit les rapports de rime entre segments. Il réclame cependant une identité remontant à  $V_2$  pour que la rime soit canonique ( $V_2 C_2 V_1$ ), comme [avôu] dans *hlavou*—*potravou*—*pravou* (CSRAPE-2). Ainsi, la typologie des rimes imparfaites selon le lieu des non-correspondances, élaborée par M. Červenka *et al.* (2002), comprend 6 types dont la consonance, l'assonance ou « demi-assonance » (par exemple, l'identité en [a] *kvanta mantra na blunta*, CSRAPE-2 ; en [i:] *vypustí*—*hlavový*, CSREGD-10). La « demi-rime »  $C_2 V_1$  est en fait la rime riche française.

Au niveau du langage poétique, l'on peut d'abord observer que les rimes suffisantes sont préférées aux rimes riches dans le rap américain, comme décompté par J. Katz (2008) sur un corpus de 13 chansons ( $\Sigma$  1 097 vers) : les noyaux syllabiques sous accent se correspondent (riment) en général, de même que les noyaux syllabiques non accentués suivants. Les attaques syllabiques pourtant ne se correspondent pas, à tel point que les résultats sont interprétés comme une contrainte exigeant que les attaques des  $\sigma$  rimées soient différentes : « *Results may indicate that onsets preceding rhyme domains are required to contrast maximally* » (Katz, 2008, p. 3). Outre qu'il présente un niveau de dissociation entre la rime et le rythme inédit dans les autres genres étudiés par la théorie générative de la musique tonale, cet auteur confirme que la rime et l'assonance remportent sur l'allitération dans le rap moderne, comme suggéré par D. Attridge (1995, p. 90). Cf. aussi D. Attridge (2014, p. 123) : « *Rhyming couplets are the norm, sometimes extending to four rhymes [...], and partial rhymes are acceptable [...]. Internal rhymes can replace line-end rhyming* ».

Le point de vue rythmique est peu contraignant pour les rimes des vers syllabiques – la prosodie du français fait placer la rime finale sur la dernière  $\sigma$  masculine naturellement proéminente, et différencie les rimes surtout selon le nombre de syllabes (non le rythme des clausules). Les rimes monosyllabiques n'y sont pas une exception, celles entre des mots de durée syllabique inégale non plus (Ibrahim *et al.*, 2013, p. 78). La rime tchèque, syllabotonique, diffère par l'importance de correspondance accentuelle (place de l'accent ;  $\sigma$  par domaine). Les réalisations secondaires du corpus mettent en valeur les rimes au prix de l'une des seules contraintes rythmiques de la chanson traditionnelle. À la fin des vers, les interprètes alignent une syllabe peu accentuable sur un tactus pour mettre en relief une rime ou une assonance : *kdy.ko.liv—kam.ko.liv*, *o.ce.á.ny—i.de.á.ly* (CSRAPE-2, les syllabes sur le tactus sont en gras).

Un but de la présente démarche est d'illustrer que les chansons de rap tchèque, de reggae FR et CS ne sont guère démunies de rimes. En vue d'une comparaison entre le français et le tchèque, il s'avère délicat de décrire les rimes du corpus avec un dispositif unique car les deux versifications sont distinctes. Le chapitre 6 fournit quelques précisions sur la qualité et la quantité des rimes et les données empiriques des vers de rap/reggae, en décomptant simplement le nombre de segments participant à un rapport de rime/assonance/allitération aux endroits attendus.

D'autres productions rappées dans les langues du monde s'adaptent à la place primordiale de la rime, par exemple le japonais, dont la poésie traditionnelle ne connaît pas la rime (Manabe, 2006). Cet auteur suggère (p. 28) d'étudier la variété des rimes dans les langues ayant adapté le rap, notant que celles aux inventaires phonémiques larges sont susceptibles de fournir aux interprètes une plus grande adresse, et les phonèmes typiques comme les V nasales, de faciliter la ponctuation de la musique (cf. 3.2.2). S. Kawahara (2007) montre pour le rap japonais (et J. Katz, 2008 confirme

1					2					3					4		
Ø					[Faire Ø	o- tel	ppo- un	si- dra- son	tion gon		au pour	pou- la	voir]				
[Cra- gui- per	cher ser	des	flam- mes	des un	lames âne	mon	bla- ça	n'em- montre ce	il	faut		le d'y	gloire] voir]			[Même oh]	[Ai- grim-
[Ra- [Res- toi taille	mène pect du	Co- ou Viêt- comme	nan cane nam au	Ø	Ø	je	lui il	n'est dats	pêche qu'est ja- font boxe	un mais des	pas bar- trop cauche- les		bare] croire tard] mars] cards]			[Sou- [Je	viens- te
			am			am			õ ô				wāB wāB wāB wāB				
			an an			an			ε ε				aB aB				
ta ta									õ ɔ				aB aB				

FIGURE 3.8 – Rimes riches (en vert), suffisantes (en rose) et assonances (en jaune) – Big Red : *Respect or die* (FRREGC-3, 1'30"). L'interdépendance des accents métriques et de la rime, les rimes non finales des vers/hémistiches sont des traits du mètre allitératif. Le même marquage couleur est appliqué dans l'annexe.

pour l'anglais) que beaucoup d'effets sonores utilisés dans le rap sont prédictibles par des généralisations indépendantes de la similarité perceptive, et non par la mesure de similarité entre phonèmes et leurs traits distinctifs. Dans le rap/reggae FR/CS, il s'agira de montrer que cette perception de similarité est facilitée par l'occurrence des rimes sur des endroits proéminents – sur les tactus, comme dans la figure 3.8.

Comme dans le cas des syncopes/contretemps, la rime du rap anglophone mais aussi du reggae jamaïcain participe à imiter les sons percussifs, ce qui implique plus de syllabes fermées, et donc de rimes en  $V_1C_1$  sur les tactus. Cependant les productions étudiées ne sont pas susceptibles de suivre le modèle en changeant leur tendance à l'ouverture des syllabes. Cet effet est observé par C. Cutler (2000) analysant plusieurs aspects phonétiques sur les imitations françaises des paroles anglaises par des groupes pop qui incorporent des phonèmes et des mots anglais, soit un style vocal dénommé *chanter en yaourt* ; elle constate que la plupart des syllabes restent ouvertes comme en français.

En fait, concernant la structure syllabique, la fréquence des structures syllabiques de base diffère dans le lexique *vs.* la parole continue (le tableau 3.2). T. Duběda (2005, p. 139) compare la fréquence dans le lexique des syllabes ouvertes (80 % en FR, 75 % en CS), la proportion des V est de 43 % en FR et de 42 % en CS selon I. Rousset (2004). D'après P. Léon (2011, p. 85), la fréquence de types syllabiques en français dépend de la syllabation dans la parole (maintien ou chute des e caducs, réalisation des semi-consonnes). Les types syllabiques les plus fréquents sont similaires en FR et en CS : « *Les deux langues partagent une grande partie des propriétés structurales de la syllabe : le noyau est sa seule composante obligatoire, l'attaque et la coda restent optionnelles, les syllabes sans coda sont préférées aux syllabes sans attaque, les groupes consonantiques sont attestées tant dans l'attaque que dans la coda* » (T. Duběda, 2013, p. 37) ; parmi les différences listées il y a les consonnes syllabiques qui existent en tchèque : [l, r, m]. La richesse des rimes en anglais est facilitée par le fait que cette langue admette davantage de codas consonantiques. JamC permet des structures syllabiques aux codas complexes parmi les types syllabiques (C(C))

V(V) (C (C) (C)) selon Gooden (2003), mais nous ignorons si les  $\sigma$  en JamC sont plutôt ouvertes ou fermées (lexique/parole).

Enfin, l'architecture rythmique copie le modèle anglophone (accentuel/allitératif)

TABLE 3.2 – Types syllabiques prévalents en FR et CS. Source : T. Duběda (2013, p. 40) cite I. Rousset (2004) et F. Wioland (1985) pour le français et M. Těšitelová (1985) pour le tchèque.

	Lexique	Parole
FR	54 % CV, 18 % CVC, 11 % CCV	56 % CV, 14 % CCV, 14 % CVC
CS		60 % CV, 17 % CVC, 10 % CCV

des musiques par la longueur des domaines rimants. Si les rimes di- ou monosyllabiques prévalaient dans les premières productions du rap anglophone et francophone, dans le rap contemporain ce sont des domaines plus longs qui riment, situés à la fin des vers (Katz, 2008; Rossi, 2012b). Il s'agit de « rimes multisyllabiques » ou *multis*, où l'identité des segments concerne plusieurs mots. Dans le rap anglophone, chaque domaine d'une multi commence sous accent métrique et continue sur des  $\sigma$  non accentués. Ces chaînes de syllabes ne sont pas identiques (comme dans les domaines plus courts, les noyaux syllabiques se correspondent tandis que les attaques varient), créent les clausules rythmiques construites en S et ses W postposés, et produisent les rimes doublement proéminentes ; aussi est-il fait référence au *multi-rhyme matrix* dans le rap américain (Alim, 2003, p. 55). À côté de la versification traditionnelle, plusieurs approches flexibles précisent la forme et la rythmicité des *multis* et qui se définissent sur des critères segmentaux précis. Leur description est possible avec la Théorie des accords proposée par C. Vanderhoeft (1989), où il est question de *groupes d'accords*<sup>17</sup> ou la *Correspondence theory* (Horn, 2010, p. 35). Dans la tradition tchèque, il existe des rimes composées (*složené/mozaikové*) ; cependant si la frontière de mot dépasse à gauche de la position  $V_2$ , la figure n'est plus considérée comme une rime (Ibrahim *et al.*, 2013, p. 72) ; voir aussi les métrarimes/hyper-rimes françaises (Aroui, 2005).

En résumé, les rimes, assonances et allitérations, les syncopes et les désalignements divers – qui représentaient les exemples d'exécutions variables dans les versifications/chansons traditionnelles – se stabilisent et établissent les modèles de vers et de couplets licites, en bâtissent une continuité du phrasé. La sous-section suivante revient à l'autonomie du phrasé et à l'idée d'une certaine primauté du groupement vis-à-vis du mètre, où la linéation en vers est parfois secondaire par rapport à l'unité du couplet.

17. Illustrons sa distinction proposée avec des exemples du corpus (CSRape-7, FRrape-8, FRrape-6) : les rimes multisyllabiques forment un groupe d'accord parfait (en [I U E] *minule—plynule—pilule—pilujem—miluješ*) ; augmenté/diminué (avec une syllabe en plus/en moins : *polaroid—jak floyd—mezi roj—baví boy—celuloid*) ; renversé (*rêves—en herbe—du verbe*), imparfait (*slant accord*, avec un e caduc métriquement compté et non apparié : *je rappe—ne parlent*).

### 3.2.2 Musique avant les paroles

Une partie du problème des neutralisations formelles et fonctionnelles dans les musiques rap/reggae revient à la primauté temporelle et logique de l'instrumental lors de leur création. Selon l'acceptation générale, une chanson est un poème mis en musique ou un air fixé par les paroles, ce qui implique la distinction suivante de ses genèses possibles :

1. Paroles et musique conçus en même temps : un texte composé comme des paroles de chanson, avec l'égard pour cette association (poésie chantée),
2. Paroles avant la musique : un assemblage d'un poème destiné à la lecture et d'une mélodie, conçue spécialement pour lui (poésie mise en musique),
3. Musique avant les paroles : des paroles qui viennent s'associer à la musique, souvent sans une métrique propre, c'est-à-dire extra-musicale.

Les paroles de musique typiques (un texte est mis en musique) diffèrent souvent de la poésie littéraire en ne générant pas les structures formelles sophistiqués du vers littéraire et ses effets à l'origine de la musicalité. Vu sous cet angle, la musique rap/reggae est presque toujours écrite avant les paroles et « *la musique est mise en texte* » (Bradley, 2009, p. 16). Ce fait est exemplifié par toutes les variantes (*versions*) faites par les chanteurs – il existe souvent des dizaines de textes et de leurs alignements qui accompagnent une seule musique (*beat/riddim*). K. Adams (2008b) en tire comme conclusion le besoin d'examiner non pas comment la musique supporte le texte, mais comment le texte supporte la musique, dont le soutien se trouve dans l'arrangement métrique, rythmique et syntaxique des syllabes. Pour démontrer cette idée, K. Adams (2009) observe que les paroles dans la musique occidentale sont appuyées par la mélodie et l'accompagnement harmonique, alors que dans le rap anglophone les interprètes incorporent dans leurs paroles des rythmes, motifs et groupements au choix à partir de l'accompagnement.

Cette sélection est une source importante pour la variabilité inter-interprète. Le même assemblage est suivi par les autres genres à l'improvisation codifiée comme le jazz, flamenco, musiques indiennes et orientales (Bailey, 1999). De même que l'ordre de la composition, le nombre d'auteurs de ces composantes est important : la plupart d'études partent du fait qu'un chanteur égale un auteur-compositeur-interprète (ACI). La situation équivalente serait celle où le rappeur écrirait ses paroles (presque toujours) tout en étant son propre instrumentiste ou *beatmaker* (rarement). Considérons-en deux conséquences : la « ponctuation » de la musique par le phrasé (une espèce de son marquage sélectif) et sa linéation, parfois encore plus équivoque que dans la chanson traditionnelle.

Pour donner un premier exemple de cette ambivalence entre paroles/musique, considérons l'emplacement des *rimes prosodiques* (*rhyming voice*) qui structurent le

1	2	3	4
Ø Ra-fa-le de	<b>rimes</b> tu ço-nnais	<b>j'suis</b> loin de faire du	<b>rap</b> é-dul-ço-ré
Ø J't'par-le de	<b>peines</b> de fer-mer les	<b>plaies</b> de mes frères sur	l'î-le de Gō-rée
Oui c'est bien tout ça que	ca-chent nos pro-jets	Ø toi si tu	<b>pen</b> -sais que pour
<b>moi</b> c'é-tait dead sa-	<b>che</b> que c'est bête mon	<b>gars</b> j'te ré-pète que	là tu t'es trom-pé

FIGURE 3.9 – Rime prosodique – R.E.D.K. : *Flow Siamois*, 1'39" (FRRAPE-9). L'accentuation linguistique primaire n'est pas réalisée, les  $\sigma$  situées sur les temps de la musique (en gras) ne sont pas promues, sauf quelques-unes coïncidant avec les percussions sur le contre-temps (en pointillé) : seulement les quatre [ɔ/ō] du couplet sont allongés et dotés de contours, qui dévient la mélodie d'une déclamation recto tono. De plus, une récurrence dactylo-trochaïque (en gris foncé) s'ajoute à ce marquage formel de fin des vers/hémistiches de durée inégale, cf. l'exemple (31).

phrasé.<sup>18</sup> Il s'agit de paires de syllabes dont non seulement les segments mais aussi les contours « riment », utilisées ou non pour marquer les vers. Même si les rimes et les contours ne se distribuent pas de façon prévisible, les homophonies (rimes, assonances) associées à des contours jouent le rôle de segmentation métrique. Dans l'extrait dans la figure 3.9, l'accentuation est neutralisée (dans toute la strophe) et les seules proéminences sont situées sur les contre-temps et associent la rime, la durée vocalique et un contour montant : c'est une ponctuation verbale de musique sans précédent métrique ni linguistique. B. Joubrel (2002, p. 68–69) décrit des allongements isolés dans la chanson française comme la *rupture des groupes de sens* : le non respect de la régularité (isosyllabique) d'énonciation, avec des valeurs longues de notes au milieu des vers. « *A contrario, une longue placée à l'intérieur d'un groupe de sens sans que le son allongé fasse appel de signifié, même à l'intérieur d'une mise en place traditionnelle, semble démembrer le texte aussi bien que musique.* »

Ensuite, la division en vers n'est pas toujours univoque. Les paroles se construisent en relation au fond musical préexistant – elles peuvent porter la musique et l'appuyer, se joindre librement au rythme musical, elles peuvent aussi créer une couche supplémentaire de sons qui va contre le rythme comme pour déstabiliser le groupement de la musique. En fait, la question de savoir si la musique est composée pour les paroles, inversement ou simultanément détermine la fonction du premier vers d'une chanson pour ses vers suivants, soit l'organisation des hiérarchies prosodique et musicale.

Dans le cas du vers métrique, les vers sont déterminés par la rime, par le nombre de  $\sigma$ , de  $\sigma$  accentuées ou de pieds, ce qui permet des multiples et des divisions de vers (quatrain, distiques, hémistiches, mesures etc.), le vers libre marque les unités par l'intonation. Concernant la relation entre le mètre musical et les portions de pa-

18. Cf. aussi T. Kellogg (1991, p. 47) : « *just as lines rhyme they may be said with the same intonation to create similarity* ». E. Scripture (1923, p. 290–292) identifie ce procédé (*tone-rimes*) dans la poésie anglaise : les patrons d'un contour mélodique montant-descendant en fin de vers.



roles, leurs domaines peuvent être coextensifs, mais sont formellement indépendants. Autrement dit, en présence d'un accompagnement musical régulier, la division musicale (mesures, couplets) ne prédit pas la linéation. Selon Dell (2015, p. 55), à la différence de la poésie littéraire admettant une seule linéation possible, une chanson permet souvent plusieurs linéations possibles, jugées acceptables par les auditeurs, et il décrit plusieurs lectures de linéation auprès des chansons à patron mélodique (voir aussi Hayes et Kaun, 1996).

Hayes et MacEachern (1998, p. 17) utilisent à ce propos le terme *cadentiality* : « *the degree to which a line ending possesses the ability to induce the perception of a group ending* », un trait qui manque dans un nombre de vers rap/reggae. Des linéations d'une chanson sont normalement possibles avec les outils définis dans 2.1 : faire contenir au vers l'entière des  $\alpha$ , associer des accents linguistiques aux musicaux, favoriser une étendue parallèle des unités musicales et textuelles. La linéation doit être uniforme à travers les strophes/couplets (Dell, 2015, p. 29).<sup>19</sup> En raison des particularités de la division en vers et sous-vers dans le rap/reggae, leurs durées « ne se répondent pas », les notes vides non plus (les syncopes  $\emptyset$  dans la figure 3.9). Sans un patron mélodique, la linéation devient potentielle dans le vers scandé.

Avec des extraits de deux rappeurs français, D. Rossi (2012c, p. 137) essaie de résoudre cette absence de modèle est sa combinaison avec les nouveautés rythmiques. Elle définit le vers de rap comme « *la tranche de texte qui satisfait au moins deux des trois [critères suivants :]*

- *Le vers est composé d'un ou plusieurs groupes prosodiques.*
- *Le vers compte quatre temps forts (y compris les silent beats).*
- *Les rimes tendent à se distribuer de façon régulière. »*

L'auteur nomme la prosodie en premier, prouvant que dans le rap français l'intonation a une haute charge fonctionnelle. Ensuite, elle souligne le rôle des silences dans l'organisation formelle, en fonction de leur longueur et leur position dans la mesure ; cette suggestion renvoie à la ballade et à la préférence d'un nombre pair de S par unité prosodique. Enfin, elle insiste sur le rôle délimitatif de la rime (qui en général n'est pas obligatoire dans la chanson). Intéressante est son approche postulant deux critères comme établissant une linéation : 3 à 4 S par portion de texte et une rime finale suffiraient donc, en présence d'enjambements (même divisant une  $\alpha$ ) et en l'absence de pauses.

Évaluons les façons concourant à découper le flux continu de paroles en vers ou sous-vers : rime, contour, pause, principes syllabique et accentuel, *Align-R*, *Syllable/Note*, *Line/ClG*. Pour observer ces critères, prenons la figure 3.10, un rap avec une quasi-absence de silences, qui est caractérisé par des linéations différentes. La première partie est régulière ou presque de tous les points de vue, y compris les rimes

19. La régularité dans le décompte (dite *length responsion* : « *if the  $n^{\text{th}}$  line in a stanza has  $p$  syllables, the  $n^{\text{th}}$  line in all the other stanzas also has  $p$  syllables* », *idem*) implique la récurrence au même endroit du vers des notes auxquelles aucune syllabe ne s'associe (et le marquage nécessaire de notes vides, par exemple <A>). Suite à cet effet secondaire du patron mélodique, F. Dell (2015, p. 31) postule la *melismatic responsion*, la récurrence sur la même position de mélismes.

1	2	3	4
<b>ghe</b> -tto ghe-	<b>tto</b>   tu tu	<b>viens</b> de la ban-	[Tu viens du
<b>l'bé</b> -ton et l'bé-	<b>do</b>   et t'as	<b>peur</b> que du bon	<b>lieue</b> ][Tu co-nnais
<b>ra</b> -ble	<b>si</b> /// po	<b>po</b> /// t'es une	<b>dieu</b> ][C'est a-dmi-
<b>sarde</b> et tu fi-	<b>nis</b> par ki-cker	<b>a</b> -vec A-dmi-	<b>pe</b> -tite ban-lieu-
<b>T</b> ]			<b>ral</b>

FIGURE 3.10 – Linéation dans un rap mi-chanté par de Diam's : *Les mains en l'air* (1'40", FRRAPD-5). Deux [vers] de 14 et de 15  $\sigma$  se distribuent sur les trois premières mesures et se prêtent à une division en |hémistiches| : les fins des deux vers et celles des hémistiches riment, sans mouvement mélodique majeur. Le flot syllabique consécutif peut se lire comme deux vers de 15 [*c'est...-sarde*] et de 13  $\sigma$  [*et... T*] à 5+4 accents métriques/vers, non rimés, ou en deux vers de durée disproportionnée (6/22  $\sigma$ , 2/7 tactus) finis par une assonance [... *si*], [... *T*]. Les 3 syllabes candidates [zaɛd/si/ti] à la  $\sigma$  finale de vers sont soulignées de mouvements mélodiques. Enfin, sa lecture comme d'une suite de 28 syllabes sur 12 tactus est aussi envisageable.

en fin de vers et d'hémistiches. La seconde partie permet plusieurs interprétations : a) *banlieusarde/Admiral T*, qui respecte davantage toutes les contraintes mais ne rime pas, b) *si/T*, qui enfreint le syllabisme et le nombre fixe de tactus par vers (par conséquent, chaque vers termine sur un tactus différent), dont la dernière syllabe ne termine pas mais commence une unité accentuelle (il enfreint donc *Line/ClG*), mais qui se délimite par des assonances soulignées par des mouvements mélodiques majeurs. L'extrait de la figure 3.10 montre la linéation problématique comme une conséquence de la liberté prise par les interprètes vis-à-vis de la musique rap/reggae.

Il semble ici que les trois critères de D. Rossi (2012c) – la position des mouvements mélodiques et des pauses, le nombre de tactus, la rime finale – s'appliquent à des vers de rap plutôt régulier mais n'épuisent pas les types de vers attestés. En l'absence de marquage formel univoque et systématique (une seule rime par vers, une pause à sa frontière), la linéation se définit par la prosodie uniquement, les vers n'ayant pas de structure formelle commune, et le premier critère suffit pour la linéation. En français et en tchèque parlés, où les unités accentuelle et intonative sont toutes les deux marquées par un mouvement intonatif, un vers rappé ou mi-chanté correspond simplement à une unité accentuelle ( $\alpha$ ), à une unité intonative ( $\iota$ ), à un énoncé ( $v$ ) ou à plusieurs de ces unités. Songeons donc ici à s'abstenir de la linéation. Sans assez différencier les vers et les hémistiches, le second passage de paroles de la figure 3.10 semble fragiliser la nature strophique des couplets et suivre le rythme musical dans une stricte linéarité. En conséquence, au lieu de trancher entre les deux linéations proposées, pensons les unités comme n'ayant ni début ni fin : c'est une espèce d'*amphi-(sous)-vers*, qui partagent des mots avec les sous-vers adjacents (comme deux syllabes partageant un segment amphisyllabique).

En effet, plus que dans la chanson, la linéation est particulièrement ambivalente dans les chansons rappées et mi-chantées. Les frontières ne sont assez signalées ni

1	2	3	4
[My ṭṛ̌i	∅ za-tá-	hlý jsme wri-te-	ṛ̌i] [A-le
náš po-sle-dní	pa-nel je-ště	ne-sma-za-li]	[Ta-ky se mi
ne-chce u-vě-	ṛ̌iṭ běž si to	vo-vě-ṛ̌iṭ]	∅ [Do Vr-
šo-vic yar-	du žá-dnej	toy In-dy	Wich a Lej-vr
boy] [Jen-že	ty-hle ča-sy.	doš-ly aṣ̌i]	∅ [A-le
po-řád pla-	tí má-ník	a ty na-še	rý-my] [Se
ká-mo vrá-	tí na další	tra-ti]	∅

FIGURE 3.11 – Linéation dans Indy & Wich : *My ṭṛ̌i*, 0’44” (CSRAPC-8). [Vers] supposés de 9, 12, 14, 15, 16, 10, 14, 10  $\sigma$ , qui se distribuent sur 7 mesures, ont 4, 3, 4, 5, 2, 4, 3 **tactus**. Cette « strophe » à syncope et enjambements, avec assonances et rimes finales et internes, est définie comme telle seulement par les refrains adjacents.

par le décompte syllabique ni le nombre de tactus stable, les silences courts viennent irrégulièrement, les tons ne sont pas donnés par la musique (les mélodies ne font pas partie d’un patron prédéfini et répété), la rime finale n’apparaît pas toujours sur une position métriquement proéminente, et concourt à cette saillance avec les rimes internes. Pour un autre exemple, observons la figure 3.11. Dans ce rap où les vers ne sont pas faciles à établir, il est en fait difficile de parler d’enjambements, ceux-ci se définissent en fait par un écart d’une linéation établie. Pourtant, l’enjambement rend toujours ce rap tchèque dans la figure 3.11 plus proche de la tradition allitérative. Selon D. Attridge (1995, p. 90), « *[a] major difference between the two traditions is that Old English verse uses alliteration and allows frequent run-on lines, while rap uses rhyme and prefers end-stopping* ». Enfin, la linéation syntaxique est très problématique, car elle se fait sur plusieurs niveaux et dépend du sémantisme, cf. un rap cité en (3) à la p. 12.

En admettant la primauté musicale univoque du rap/reggae, il faut explorer quelles tendances sont employées pour la linéation en vers, à défaut du syllabisme et du nombre stable de tactus. Modifier le rôle des homophonies, des silences (syncope, contretemps) et de patrons mélodiques dans le groupement est une pratique que l’on suppose comme étant répandue dans les musiques urbaines. Les deux figures 3.10 et 3.9 se définissent donc d’une part par une liberté de motifs musicaux soulignés, d’autre part par l’absence de traits communs à la chanson traditionnelle et aux vers littéraires français. Dans le corpus scandé et mi-chanté, il faut observer l’alignement non traditionnel : des co-occurrences de rime/contour (rime prosodique), des co-occurrences de syncope (les paroles mobilisent la musique en ponctuant par des silences les syncope musicales), les décalages de mélismes, etc. Il est probable que la régularité alterne avec des flots de syllabes aux effets rythmiques plus aléatoires, et que les parallélismes de durée, de rime, de silences et de mélismes se limitent à des (fractions de) couplets comme dans la figure 3.12.

1	2	3	4
Ø [Ži-jem ve	svě-tě kde do-bro	ne- ví-tě-zí	nad zlem] [Kde
ne-pla- tí že	s po- cti-vos-tí	Ø nej-dál	doj-dem] [Ten-hle
svět všech- no	s nim do zá-	hu-by spē-je]	Ø [Má-lo-
kdo se ptá	proč se to-hle	všech-no dě-je]	Ø [Vši-chni se
na svět kou-	kaj přes rú-	žo-vý brej-le]	Ø [Jen pár
z nich kři-čí že	dál už to	tak- hle nej-de]	Ø [Jen-že ni-
kdo je ne-sly-	ší a a- ni	ne-chce sly-šet]	Ø [Kaž-dej si
ži-je vlas-tní	pří- běh a má	svůj vlas-tní svět]	Ø [A když pak
ži-vot-ní roz-hod-	nu-tí do ces-	ty ti přij-de]	Ø [Hra-ni-ce
me-zi zlem a	do-brem kaž-	dej má jin-de]	Ø [To roz-
ho-dnu-tí je	ko-neč-ný už	nej- de vzít zpět]	Ø [Kaž-dej si
ži-je vlas-tní	pří-běh a má	svůj vlas-tní svět]	Ø

FIGURE 3.12 – Rime prosodique dans Mista Deck : *špatnej pocit* (CsREGE-10), 0'54". Les syllabes soulignées riment à la fois par des segments [ɪ/i:/ε—ε/dε/jet] et par des paires de contours montants ↗ et descendants ↘.

### 3.2.3 Mètres musicaux

Après les contraintes interactives entre paroles/musique, résumons les traits principaux des musiques qui ont leurs propres contraintes indépendantes – leurs propres règles de bonne formation. Il faut considérer les mètres musicaux, énumérer les traits spécifiques et les points communs entre les composantes instrumentales dont l'association n'est pas gratuite, et ajouter qu'un contact musical d'envergure entre ces genres favorise le métissage des différents phrasés entre le chanté et le rappé : les chanteurs reggae/dancehall puisent dans le répertoire des rappeurs et vice versa. Les MCs éclectiques à répertoire varié passent d'un genre à l'autre, et cet effacement des frontières entre les phrasés prend corps dans l'existence du reggae scandé et du rap chanté, dont la pratique semble néanmoins être une particularité française.<sup>20</sup>

Jusqu'à présent, il a été question du rap et du reggae comme d'un ensemble cohérent vis-à-vis des traditions poétiques choisies. Pour voir que les mêmes types de phrasé existent à la fois dans les deux genres, deux traits déjà mentionnés, communs au hip-hop et au reggae, ont suffi. Premièrement, le tempo est souvent immuable tout au long d'une chanson. Les *beats* et *riddims* sont toujours isochroniques ou composés de passages isochroniques. S'il arrive au nombre de battements par minute (*bpm*) de changer à des endroits toujours appuyés par le texte (frontières strophiques), leur immuabilité en reste intacte. Le dynamisme des musiques découle de cette régula-

20. Le rap et le reggae partagent en effet des antécédents jamaïcains directs : les prêtres des églises réformées connus pour leurs sermons scandés ; les premiers DJs et MCs parlaient par-dessus la musique mixée, comme DJ Kool Herc, né en Jamaïque et émigré à New York à la fin des années 1970, qui y développa la pratique du MCing jamaïcain et fonda la musique hip-hop (Lapassade et Rousselot, 1998, p. 30, Henriques, 2011, p. 178).

rité du mètre poétique rendu audible (Bradley, 2009, p. 15). L'égalité des intervalles temporels n'est pas un trait universel parmi les musiques du monde, comme elle n'est pas indispensable à la perception d'un rythme, mais ainsi l'interprète est libre de réaliser les formes de surprise rythmique qui auraient paru chaotiques sans elle. Deuxièmement, le rythme musical dans les deux genres se réalise à l'intérieur d'une mesure  $4/4$ , dont les quatre temps sont hiérarchisés binairement. J.-M. Jacono (1998, p. 67) cite une exception rarissime à cette binarité dans le rap français : la chanson *Le 7* du groupe IAM (1993) écrite en  $7/4$ .

Résumons les autres principaux traits métrorhythmiques du hip-hop et du reggae/dancehall en commençant par les percussions, puis en établissant la hiérarchie des tactus et finalement en précisant le rôle des autres instruments. Au niveau rythmique de base des quatre temps, ce sont les temps impairs qui portent la pulsation métrique dans le hip-hop (*1-2-3-4*), alors que le reggae souligne les temps pairs (*1-2-3-4*). Suivant T. Kellogg (1991) et C. Tait (2013), les deux temps soulignés ne sont pas différenciés, même si le premier des deux est relativement plus fort (voir la figure 1.11).

La figure 3.13 montre ces mètres musicaux caractéristiques du hip-hop, du reggae et du dancehall. Les rythmes de base sont portés par la batterie : la grosse caisse, la caisse claire et les cymbales charleston. Outre l'opposition entre les temps pairs et impairs, les musiques diffèrent par l'ajout de battements supplémentaires. Avec l'alternance entre la grosse caisse et la caisse claire, les percussions hip-hop semblent identiques à celles de la musique rock, en fait, ils doivent être joués dans un tempo déterminé pour être perçus comme du hip-hop (4.5). Ensuite, le rythme typique du reggae connaît trois sous-styles percussifs différant surtout par la grosse caisse, qui joue soit seulement le 3<sup>e</sup> temps (ce qui produit l'impression d'un accent musical décalé dit *one drop*, si accompagné de la caisse claire sur le même endroit), soit elle joue sur le 1<sup>er</sup> et le 3<sup>e</sup> temps, soit elle frappe sur les quatre temps ; c'est le cas du style *rockers* qui évolua en reggae *dancehall*. La grosse caisse et la caisse claire rendent visible la proximité rythmique du dancehall avec le reggae et le hip-hop et montrent le dancehall comme un genre hybride.

Le rythme  $4/4$  permet des déplacements fréquents d'accent musical : pour faire le point de la structure musicale, la partie comparative en bas de la figure 3.13 marque les positions accentuées au-dessous du niveau des tactus, avec une représentation de la mesure en doubles croches. Les rythmes « quadernaires » du rap et du reggae (4+4+4+4) contrastent avec le rythme toujours syncopé du dancehall (3+3+2+3+3+2). La position des syncopes sur les temps pairs rend le rythme du dancehall plus proche du reggae que du hip-hop. Les syncopations dont la place est fixe dans la musique dancehall sont obligatoires aussi dans le rap et le reggae. La grosse caisse peut battre un rythme syncopé sur le contre-temps précédant un temps prééminent (*℘* en gras), un schéma tel que *1 ℘ 0 ℘ 1 ℘ 0 ℘* dans le hip-hop et *0 ℘ 1 ℘ 0 ℘ 1 ℘* dans le reggae. La charleston aussi peut syncoper, s'absenter sur les temps 1 et 3 (reggae), voire disparaître (dancehall moderne). Pour ajouter

HIP-HOP																								
Grosse caisse	×									×														
Caisse claire					×									×										
Charleston	×		×		×		×		×	×		×		×	×									
REGGAE																								
Grosse caisse	(×)		((×))		×		((×))		(×)		((×))		×		((×))									
Caisse claire					×									×										
Charleston	×		×		×		×		×	×		×		×	×									
DANCEHALL																								
Grosse caisse	×			×					×				×											
Caisse claire							×								×									
Charleston	×		×		×		×		×	×		×		×	×									
TACTUS	<b>1</b>				<b>2</b>				<b>3</b>				<b>4</b>											
COMPARAISON																								
<i>Hip-hop</i>	<b>4/16</b>				4/16				<b>4/16</b>				4/16											
<i>Reggae</i>	4/16				<b>4/16</b>				4/16				<b>4/16</b>											
<i>Dancehall</i>	3/16				<b>3/16</b>				2/16				3/16				<b>3/16</b>				2/16			

FIGURE 3.13 – Mètres musicaux de hip-hop, reggae et dancehall comparés – trois styles reconnaissables à rythmes distincts. Les croix représentent l’entrée typique des instruments. Les parenthèses indiquent les variantes rythmiques du reggae (*one drop*, *rockers*, *steppers*). Cette représentation marque la prééminence relative des battements en distinguant 3 niveaux : les champs gris marquent la force métrique des tactus ; au niveau inférieur les temps sont deux fois divisés par deux.

de la clarté aux paragraphes précédents, la figure 3.14 rappelle les instruments de percussion d’une batterie. Il faut souligner que les *beats/riddims* peuvent aussi être échantillonnés, numériques, tapés avec les doigts ou faits avec du *beatbox* humain (multivoicalisme), une imitation humaine de sons instrumentaux et de tous types de bruitage (De Torcy *et al.*, 2010).

Sur ces ossatures, les musiques développent divers effets rythmiques. Dans le reggae, une accentuation systématique frappe les contre-temps (à la différence du hip-hop et du dancehall) en réalisant des croches (1 ♩ 2 ♩ 3 ♩ 4 ♩), qui avec l’accentuation musicale sur les tactus produisent un rythme chaloupé. Trait définitoire du reggae, cette ponctuation par la guitare et le piano, appelée *skank*, garantit sa distinction.<sup>21</sup>

Si la première différence entre les musiques tient aux temps musicaux accentués et la deuxième consiste en l’accentuation des contre-temps dans le reggae, une troisième différence entre ces genres musicaux concerne l’instrumentation. D’un côté, les *riddims* reggae sont habituellement joués avec un ensemble d’instruments donné (batterie, basse, guitare, piano, percussions, cuivres) où la ligne mélodique de la

21. En raison des contre-temps musicalement soulignés, une controverse musicologique qui concerne la manière de compter les temps relève du bon choix du niveau rythmique de base (Lindsay et Nordquist, 2006). Rythmiquement ambivalentes, les frontières et la durée des mesures peuvent être interprétées différemment : 1 mesure se transcrit en 2, avec dans chacune un seul accent sur le 3<sup>e</sup> temps. Cette lecture vient de la lenteur du tempo de reggae (cf. section 4.5).

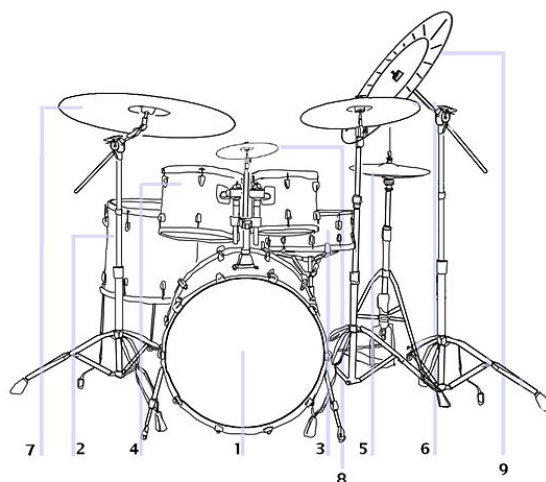


FIGURE 3.14 – Instruments de percussion. Grosse caisse (1 *kick drum/bass drum*), toms (2, 4), caisse claire (3 *snare drum*), charleston (5 *hi-hat*), cymbales (6–9).

basse (*bassline*) se fait souvent l'écho de la grosse caisse. Les percussions d'accompagnement (les bongos, claves, cloche à vache, vibraslap, etc.) y jouent des *patterns* improvisés ou reproduisent des rythmes traditionnels africains : le *nyabinghi* dans le reggae et le *kumina* dans le dancehall (J. Henriques, 2011, p. 11–12). D'un autre côté, le hip-hop est plus difficile à cerner du point de vue instrumental. Il est aussi créé avec ces instruments de musique live, mais surtout avec des appareils électroniques comme le synthétiseur, séquenceur, sampleur, ou boîte à rythmes. Chaque *beat* isolé incorpore des échantillons de musiques variées et notamment des styles précurseurs, d'où une première identification du hip-hop comme *jazz-funk* ou *electro-funk* (V. Piolet, 2015, p. 53). À ce propos, C. Tait *et al.* (2014) mentionne la préférence d'aligner les  $\sigma$  accentuables sur les pulsations paires, comme une conséquence directe des racines africaines de cette musique.<sup>22</sup> Les DJs américains et jamaïcains développent la pratique du *sampling* ou échantillonnage (Déon, 2011). La mise en boucle de ces collages musicaux participe aux relations intertextuelles avec d'autres œuvres hip-hop (rap, *graffiti*, *breakdance*), ce qui constitue l'un des principes fondateurs de cette culture (Rose, 1994, p. 25–6).<sup>23</sup>

22. « [W]hile these cross-artists variations exist, in general [American hip-hop] seems to prefer to align stressable syllables with metrical position 2. While this position is considered to be strong, it is also considered to be a metrical "off" beat, in that it is weak or not generally emphasised. The emphasis on the "off" beat, syncopation, is an important aspect of the rhythmic characteristics of African music [...] the overall tendency [...] suggests that [American hip-hop] is still strongly connected to its African roots. » (Tait *et al.*, 2014, p. 4).

23. Dans la matérialisation de chacune des disciplines hip-hop, cet auteur voit à tous les niveaux une association de « *flow, breaks, lines, layers* », dont le résultat est mû par une logique non-linéaire ; ce fait est illustré aussi par J.-M. Jacono (1998, p. 73) qui défend l'inventivité des productions hip-hop françaises. Ch. Béthune (1999) explique les notions de base dans un glossaire :

Les deux genres évoluèrent notablement lors de leur diffusion planétaire (Barrow et Dalton, 2004; Shapiro, 2005). Dans la culture des *disc-jockeys* jamaïcaine puis américaine, les disques vinyles furent d’abord joués sur une seule platine. Les années 1970 virent l’ajout d’un deuxième tourne-disque, du mixeur et des écouteurs, permettant le perfectionnement des pratiques de mixage. Les progrès du tournant électronique du début des années 1980 entraînèrent la généralisation de ces dispositifs musicaux ainsi que la création de genres hybrides comme le *raggamuffin/digital* ou le *rub-a-dub*. Après 1990, l’évolution alla dans le sens d’un ralentissement généralisé du tempo dans la musique hip-hop *new school* mais aussi d’une accélération du ragga/dancehall, tandis que la déclamation de tous ces styles devenait plus rapide. Le référent musical fut dès lors le compositeur (*producer/beatmaker*).

Il est possible de transcrire en détail toute l’instrumentation musicale de *beats*

The image shows a musical score for a hip-hop track. It consists of six staves: Clicks, Drum Set, Electric Guitar, Synth 1, Synth 2, and Bass Guitar. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is common time (C). The score includes various dynamics such as *pp* (pianissimo), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). The Clicks staff shows a steady, rhythmic pattern. The Drum Set staff shows a complex, syncopated rhythm. The Electric Guitar staff shows a melodic line with various dynamics. The Synth 1 and Synth 2 staves show chordal accompaniment. The Bass Guitar staff shows a melodic line with various dynamics.

FIGURE 3.15 – Instrumentation hip-hop dans A Tribe Called Quest : *Push it along* (0’47’’–10’37’’), K. Adams (2008b).

rap, comme dans la figure 3.15 ; par exemple, D. Martin (2010) le fit pour la rappeuse française Diam’s. Visualiser les rythmes des musiques permettrait de s’interroger comment les prééminences rythmiques dans le rap/reggae sont influencées par ces accents percussifs et voir la ponctuation sélective décrite dans la sous-section précédente (3.2.2) – sur quels tactus les événements prééminents (accents mélodiques, rimes, syncopes) sont alignés de préférence. La présente analyse ne traite que peu de la musique de fond proprement dite, une telle notation des exemples musicaux n’est donc pas incluse pour chaque accompagnement. Une autre raison que la non pertinence pour omettre l’instrumental de la description de chaque chanson (sauf son squelette rythmique) est qu’un questionnement éthique découle de la nature des *samples* mis en boucle qui sont la base des musiques dites recyclées (Boone, 2013; Schloss, 2014).

La frontière entre les deux genres est quelque peu vague dans le sens où leurs traits définitoires sont de nature différente – les temps et contre-temps différemment soulignés (reggae) *vs.* les techniques de mixage avancées (hip-hop) ou *turntablism*. En même temps, les DJ reggae maîtrisent les atouts du numérique, et ce furent *mixing, cutting, looping, layering, scratching*, etc. Cf. L.-J. Calvet (1994, p. 269), A. Besnard (2004).



eux qui développèrent la pratique du remixage musical dit *versioning* à l'époque pré-numérique (Hebdige, 1987). De plus, les beats hip-hop prélèvent des samples au reggae, ce qui confirme l'importance de ce rapprochement mutuel. Malgré des différences dans leurs rythmes et leurs instrumentations, une hybridation musicale se manifeste sous forme d'emprunts réciproques entre les sous-genres respectifs et de collaborations entre les artistes (*featurings*). D'après L. Marie-Magdeleine (2013, p. 73), la proximité musicale actuelle des formes mixtes est telle que le phrasé différencierait à lui seul les musiques rap/reggae si les supports musicaux des deux styles sont identiques, par exemple, si les compositeurs adaptent une ligne harmonique reggae au rap, ou inversement. C'est pourquoi, la définition des genres rap/reggae est faite ici uniquement par leurs mètres musicaux en vue d'élucider justement le degré de décloisonnement des rythmes et du phrasé.

### 3.3 Innovation du phrasé

Les chansons sont des séquences rythmiquement organisées où les interprètes font un compromis entre les structures linguistique et rythmique. Une intention poursuivie dans le chapitre 2 était de montrer que ceux-ci utilisent d'abord les ressources langagières propres au tchèque et au français. C'est le *beat/riddim* qui prévaut sur la prosodie linguistique en cas de leur non correspondance, et les conséquences ne se limitent pas à la prédominance acoustique de l'accent métrique mais résident dans un remaniement subtil et graduel de formes et de fonctions. Avec les rythmes isosyllabiques dans ces deux langues, il pourrait paraître difficile de rapper, vu en plus l'accent acoustiquement peu proéminent. Les interprètes emploient toutefois une variété d'accents primaires et de mouvements intonatifs pour créer un phrasé continu. Les MCs français jouent aussi sur la flexibilité de la durée vocalique, en raccourcissant et en allongeant les syllabes sans pour autant changer la signification des mots.

Il ne s'agit donc pas d'une simple reproduction imitative de mètres poétiques utilisés en anglais (L.-J. Calvet, 1994, p. 290 voit le rap français comme une musique limitée avec un phrasé imité). Voyons maintenant les processus novateurs à l'intérieur même de ces musiques. En considérant ce type d'innovation, J. Mukařovský (1948, p. 86) décrit la nature déformante du langage poétique et son effort évident pour l'éclatement effectif, ou du moins une libération des formes précédentes. Il reste à commenter les ancrages temporels du canon esthétique et la systématisation des procédés de stylisation appliqués de préférence, ou *paramètres de style rythmique* (Červenka, 2007, p. 171–180), et voir pourquoi J. July (2012, p. 10) tient le rap pour « *l'invention la plus innovante du système musical, la mutation la plus profonde de*

*nos conceptions chansonnières* ».

### 3.3.1 Contraintes de difficulté et datation

Les techniques d'alignement inventoriées et les exemples recensés semblent être autant de points de convergence entre les *flows* rap et reggae, où la voix est utilisée comme un instrument musical. À l'image des manuels pour le chant (Adler, 1967; Adams, 2008a sur le répertoire vocal classique, traitant d'e caduc, de semi-consonnes, de liaison et de durée vocalique), il en existe aujourd'hui aussi pour maîtriser ces techniques (Edwards, 2009, 2013), tandis que les théoriciens et les amateurs des musiques urbaines louent la puissance verbale (*lyricism*) imposée par les exigences de l'art vocal (Bradley, 2009). Le sous-genre du rap dit *ego-trip* en est emblématique, où le rappeur se met en scène face à un adversaire, fictif ou non, dans le cadre d'une joute verbale, soit une compétition linguistique de l'habileté et de l'inventivité. Outre les euphonies, les raccourcissements et les allongements des syllabes, le vibrato, voire le bégaiement sont considérées comme les habiletés (*skills*) les plus avancées.

L'important, c'est que ces formes génèrent, pour les locuteurs du français et du tchèque, des surprises rythmiques à tous les niveaux de la parole continue. Au niveau syllabique, ce sont les alignements légèrement décalés (*percussion effusive*), les mélismes attaquées sur un temps faible ainsi que les accélérations momentanées ; au niveau des  $\alpha$ , les syncopes et les réalisations W et S à la fin des vers ; au niveau des  $\iota$  et  $\nu$ , les enjambements inter- $\alpha$  ou intérieurs au mot et les contours non attestés dans les phonostyles parlés. J. Halle (2003, 2005) remarque que de telles séquences sont davantage difficiles à effectuer. La performance langagière des interprètes se voit non seulement sur les modèles de vers et la codification du variable comme stable (maîtrise de syncopes, contretemps, enjambements, triolets et mélismes, rimes multisyllabiques/internes) mais souvent aussi sur différents paramètres qui compliquent davantage l'élocution, et qu'il convient d'appeler *contraintes de difficulté*. Ces traits phonétiques sont liés entre eux : 1) le débit de parole, 2) la grille rythmique remplie, 3) les pauses très courtes seulement.

Premièrement, la vitesse de parole est plutôt élevée ; c'est le débit général de locution qui se mesure en nombre de syllabes divisé par temps de locution (Grosjean et Deschamps, 1975). La vitesse d'articulation mesure le nombre de syllabes divisé par le temps de locution auquel l'on soustrait les pauses. Ces variables dépendent des facteurs individuels plus que les autres paramètres phonétiques (Léon, 2011), quant au tempo, qui est la variation du débit, il peut être la marque phonostylistique d'un dialecte. Il faut apprendre la fourchette de la vitesse de parole dans le rap/reggae

1	2	3	4	$\Sigma\sigma$
[Au- barges] [Ra- flashes] [Ils barres] [Ils	<b>cune</b> de tes ca-mi- <b>pi</b> -de co-mme le ja- <b>veulent</b> ma place et m'a- <b>veulent</b> ma place et m'a-	<b>soles</b> ne peut ca-na-li- <b>ma</b> -i-cain donc po- <b>tta</b> -quer et pen-dant tout ce <b>tta</b> -quer pour-que je ne	<b>ser</b> tous nos flows de <b>tos</b> faites pé-ter les <b>temps</b> je me ta-pe des <b>pui</b> -sse plus faire de...]	17 18 20 18
Ø [J'en-tends des nou- a-ssez] [A-ssez pa-ssé] [A-ssez [Ne s'rais-tu pas te-	<b>velles</b> des qua-tre coins du <b>des</b> di-cta-tures de plus <b>et</b> toi que fe-rai-s-tu <b>rra</b> -ssé? A-ssez	<b>monde</b> on nous dit que le <b>en</b> plus dures des <b>si</b> tu sa-vais que ta <b>fort</b> pour en-	<b>peu</b> -ple en a <b>crimes</b> qui ra-ppellent ceux du <b>fa</b> -mille est me-na-cée] <b>cai</b> -sser ?] [N'ont-ils pas...]	22 20 20 20
[Vše-chno ně-co play vy-ber si Ů-de-ry mi-li-on krok je ná-pad pu-bli-kum hou-pe	<b>sto</b> -jí jo a <b>crew</b> za kte-rou <b>ži</b> -vo-tů máš i <b>co</b> nás na-pad a <b>v</b> ryt-mu ra-gga	<b>pra</b> -vi-dla pří- <b>bu</b> -deš dnes-ka <b>bo</b> -nu-sy na-sbí- <b>fi</b> -ná-le zna-me- <b>le</b> -vel is com-	<b>sná</b> jsou] [Zmá-čkni <b>hrát</b> ] [Za dva <b>ráš</b> ] [Prv-ní <b>ná</b> hit] [Když se <b>plete</b> ]	16 15 19 18 15

FIGURE 3.16 – Mesures hypersyllabiques. Le décompte varie entre 15 et 22 par mesure dans R.E.D.K. : *Flow siamois* (FRRAPE-9 0'52"), Keefaz : *Liberté* (FRREGÉ-9, 1'02") et Fast Food Orchestra : *MC* (CSREGD-10, 1'04"). À part doubler ou presque le débit de parole modéré, les  $\sigma$  soulignées sont plus de 4 à se partager 4 positions métriques.

FR/CS, en comparant les résultats aux moyennes de la parole continue.<sup>24</sup>

Selon D. Duez (1987), en français le débit de parole modéré se situe entre 4 et 7  $\sigma$ /sec., selon Z. Palková (1994, p. 318) cette donnée pour le tchèque est de 4,89  $\sigma$ /sec. (la moyenne de 5 études précédentes). D'une part, ce facteur participe à la caractérisation des phrasés comme un phonogène parlé, par exemple, les extraits FRRAPE-9, FRREGÉ-9, CSREGD-10 ci-dessous (figure 3.16) ont respectivement 5,5, 5,3 et 5,4  $\sigma$ /sec. pour la moyenne des extraits. D'autre part, et uniquement pendant les passages accélérés que donne cette figure 3.16, le débit de parole augmente à 6,7, 8 et 9  $\sigma$ /sec. Il est question d'une technique prisée auprès des interprètes rap, dont les « *rafales syllabiques* » (Bradley, 2009, p. 27) constituent une qualité aussi cruciale que la fluidité du phrasé (Henriques, 2011, p. 178, Vettorato, 2014). Selon T. Kellogg (1991, p. 4), « *the MCs, or the actual rappers, strived for speed. The number of words per minute was often taken as a measurement of ability, and this holds true today as well.* »<sup>25</sup>

Deuxièmement, dans la musique, toute accélération des paroles a pour corollaire l'expansion du nombre de syllabes contenues dans une mesure. L'on en rencontre souvent qui comptent 17  $\sigma$  et plus, comme les 13 mesures (lignes) dans la figure 3.16. En théorie, une ligne rythmique rap ne peut pas dépasser les 16 syllabes, soit un  $\sigma$  sur chaque position de la grille rythmique. Cela se rapporte à la contrainte

24. Il faut se rabattre de cette approche faute d'analyse instrumentale, même si selon B. Zellner (1998) le mesurage de la vitesse de parole, et des changements de tempo en particulier, avec ce seul paramètre est insuffisant. Il faudrait ajouter des critères qualitatifs comme la durée de pauses en ms, l'allongement de segments et l'addition de  $\sigma$  supplémentaires.

25. À titre de comparaison, A. Horn (2010, p. 161) compte le débit de parole du rappeur américain Snoop Dogg : entre 4 et 5  $\sigma$ /sec., qu'elle compare aux 4,3 à 5  $\sigma$ /sec. de l'anglais parlé (Venkatagiri, 1999). Elle mentionne aussi le rappeur le plus rapide : « *The Guinness Book of World Records even has "fastest rap MC" as a category. The winner for 2008 was the Spanish rapper, Chojin, who uttered on average 15.4 syllables per second* ». Le site [rapgenius.com](http://rapgenius.com) aussi recense les rappeurs rapides, français : Maître Gims, Kenyon, Swift Guad, Hayce Lemsy, Abou Tall, Kamnouze, 7M, Davodka, et américains : Busta Rhymes, Twista, Hopsin, The Rugged Man, Tech N9ne.

*Parse-Syll* (Lieberman et Prince, 1977) voulant que les syllabes soient exhaustivement alignées : « *All syllables must be parsed by feet* ». V. Anderson (1992, p. 5) définit pour le rap la contrainte *Syllable satisfaction* (« *Every syllable must be associated with at least one full beat at the terminal level of the grid* ») reprise comme *Syll~Grid* par A. Horn (2010, p. 81) « *penalize for every syllable that does not align with a grid position* ». Dans les contextes musicaux respectant ces contraintes (et où l'amasement des syllabes n'est pas une priorité esthétique), les paroles en anglais verront certaines syllabes s'effacer, notamment les moins accentuées dans un vers – même si A. Horn (2010, p. 246) en démontre dans le rap américain qui ne reflètent pas la variation présente dans la parole ordinaire, soit des suppressions qui procèdent à des troncations. À moins d'abrégier ainsi les mots, en français les possibilités de pareilles suppressions sont limitées aux segments [ə] tandis qu'en tchèque, effacer des  $\sigma$  a toujours des conséquences sur le registre langagier perçu (Šlechtová-Nováková, 2011). Il s'ensuit que cette figure sonore est d'un grand défi pour les deux langues, dont les MCs doivent veiller à la réalisation pleine des timbres.

Logiquement, le degré dont la condensation des syllabes influe sur l'alignement (plus la condensation sur un intervalle restreint qu'est une mesure) dépend du tempo musical : plus il y a de battements par minute, et plus il faut accélérer le *flow* pour que (au moins) toutes les positions métriques soient occupées. D'une façon spéculative, le débit nous semble susceptible d'accélérer (ou ralentir) sous la pression du mètre musical : le rap est généralement considéré comme ayant un débit plus rapide que le reggae, souvent chanté et dont le tempo est plus lent. Pour cela, il faut observer la relation entre le débit et le nombre de battements par minute (cf. 6.5).

Troisièmement, les pauses ou plutôt les silences sont minimisé(e)s. Il faut préciser que la différence entre la pause (en poésie et dans la parole continue) et un silence (musique, chant) réside dans la répercussion rythmique : la pause arrête le rythme, tandis que celui-ci continue sans interruption lors d'un silence, comme manifesté dans ses différentes durées (—٤٧٧̣). Comme certains interprètes essaient de placer le plus de syllabes possibles dans une mesure, l'auditeur peut être surpris avec des couplets entiers sans silence plus long que la pause respiratoire, soit 0–4 positions métriques en fonction du tempo musical. D. Rossi (2012c, p. 123) relève cette durée courte des silences dans les chansons rap, ainsi que le manque de rôle définitoire dans la formation de vers et strophes, en commentant une chanson d'IAM (figure 3.17) : « *la pause la plus longue ne compte ici que 2 positions, le minimum nécessaire pour permettre au rappeur de reprendre son souffle de temps à autre. Ceci empêche la perception d'unités étendues comme le quatrain ou la strophe, ou de changements interprétatifs : Demain c'est loin est constitué d'une suite de vers scandés avec un débit de parole rapide et constant, quasi monotone, où l'accumulation semble être l'effet recherché.* »

Cette absence participe donc d'un côté à la difficulté de délimiter les unités métriques et d'établir leur groupement, d'un autre côté, elle a sa part dans l'accentuation non congruente des normes prosodique *vs.* métrique, vu que les cases

1	2	3	4
<b>[L'en-cre</b> coule le	<b>sang</b> /x/ se ré-	<b>pand</b> /x/ la feuille	<b>bu-ward</b> /x/ [Ab-
<b>sor-be</b> l'é-mo-	<b>tion</b> /x/ sac d'i-	<b>mages</b> /x/ dans ma	<b>mé-moire</b> /x/ [Je
<b>parle</b> de ce que	<b>mes</b> proches vivent /x/	<b>de</b> ce que je	<b>vois</b> [Des mecs cou-
<b>lés</b> dans le dé-	<b>ses-poir</b> /x/ qui	<b>partent</b> à la dé-	<b>rive</b> ] /x/ /x/ [Des...

FIGURE 3.17 – Silences courts dans IAM : *Demain c'est loin* (FRRAPB-7), marqués /x/ pour chaque position métrique vide.

mitoyennes du mot à accent linguistiquement peu probable sont déjà remplies. En effet, si les plurisyllabes étaient assez espacés, leur entourage immédiat permettrait d'éviter la réalisation secondaire des positions métriques.

À supposer que la virtuosité est fonction du débit de parole, du décompte syllabique et de l'absence des silences ou presque, ces traits sont observés dans le chapitre 6. Enfin, le manque de congruence accentuelle, intonationnelle, les notes en mélismes et l'abondance des rimes (présents dans les musiques urbaines surtout récentes) rendent délicate la production, mais aussi la réception. Dans une expérience dérivée des principes prosodiques (qui avait pour participants 6 chanteurs et 27 auditeurs), R. Johnson *et al.* (2013) montrent que l'intelligibilité des paroles chantées est dégradée quand : 1) les mots sont alignés de façon mélismatique plutôt que syllabique, 2) le rythme musical n'est pas congruent avec le rythme langagier prosodique, 3) les mots successifs riment entre eux, 4) les paroles contiennent des lexèmes archaïques. Les trois premières conditions de la production sont présentes des phrasés rap/reggae.

Après avoir tracé les paramètres des styles rythmiques appartenant à ces genres, il faut attribuer une délimitation temporelle approximative ou concrète au développement présumé, comme cela a été fait pour d'autres conventions rythmiques propres à une période donnée. A. Prévos (1996) divise le rap et toute la culture hip-hop française des années 1980–90 entre la période d'adoption puis celle d'adaptation, qu'il analyse en trois étapes : 1) arrivée de cette culture en France, 2) sa reprise par des artistes populaires de tous les milieux musicaux et sociaux, 3) son ajustement, par les compositeurs et interprètes, à la société française. Le rythme des musiques change pendant ces phases, comme le suggèrent un nombre d'auteurs dans leurs essais de datation.

Les premiers raps hexagonaux se définissent par une syllabation marquée et la division des suites semi-consonne+voyelle en deux voyelles selon Pecqueux (2005) : « *quand des Français commencent à enregistrer du rap au début des années 1990, ils décomposaient entièrement les syllabes qu'ils ont à prononcer.* » Cet auteur interprète les élisions subséquentes et fréquentes des e caducs, pendant les deux premières décennies du rap français, comme un premier calque du modèle américain. Il donne des instances d'une économie articulatoire : neutralisation des timbres V, fermeture des  $\sigma$  (Pecqueux, 2006). De façon similaire, à la différence des premiers artistes qui

« rappai[en]t de façon linéaire », V. Piolet (2015, p. 187, 218) décrit le *turn over style* qui intégrait une « cassure des mots », soit leur décomposition et leur répétition en chaîne, ainsi que des accélérations de « phrases entrecoupées » divisées par un silence interne. Pour cette musique qui a progressivement banni sa régularité métrique (Barret, 2008, p. 123), K. Hammou (2012) préconise un découpage en trois étapes (1981–1991 ; 1991–1998 ; 1998–2013). Il est aussi surprenant que le rappeur Booba (FRRAPE-6, actif depuis 1994) ait influencé une génération de rappeurs par son phrasé accumulant tous les procédés allitératifs, les accents initiaux et une intonation plate. En même temps, l'avènement du rap chanté a été lié à la demande de l'industrie musicale.

Sur le point de l'intrication rythmique emblématique, il est déterminant que le rap américain soit dit *old school* avant 1985, en effet c'est vers cette année que débute le rap *new school* (Vettorato, 2014, p. 3). Selon T. Kellogg (1991, p. 4), cette nouvelle école débute en 1983, avec plus de rapidité et de syncopation. En revanche, au tournant de 1989–90 se manifeste le retour au *flow* plus lent dit *new old school*. A. Krims (2000, p. 49–54) démontre que cette évolution du phrasé américain provient de la complexité croissante des paroles. J. Katz (2008, p. 10) compare le rap aux comptines d'enfants et à la chanson folklorique en définissant deux différences liées à une application libre de principes d'organisation et à la relation obscurcie entre la rime et le groupement métrique. La rime peut s'entasser à la fin des vers (au lieu de marquer les tactus) en raison de l'absence de contraintes qui préservent le groupement congruent des constituants rythmiques et thématiques. Fort de sa fréquence, l'enjambement perd dans le rap son caractère marqué dans les autres genres (par contre, pour A. Horn, 2010, p. 292, l'enjambement est marqué dans le rap américain). A. Bradley (2009) lui aussi compte les traits correspondant à ceux décrits dans les chapitres 2 et 3 parmi les innovations progressives<sup>26</sup>. Enfin, deux descriptions des plus détaillées sont dues à K. Adams (2008b, 2009) qui formule les différences principales entre ces manières de rapper. Tous s'accordent pour constater que le genre n'est pas un canon immuable, et que la rupture avec les formes traditionnelles est le dénominateur commun de ces phases.

Comme les auteurs cités dans cette sous-section ne relient pas les phénomènes aux mêmes datages, la partie expérimentale procède à un découpage du corpus en des ensembles d'échantillons regroupés par cinq ans (sans aucun autre motif que la commodité), afin de considérer l'existence de l'ancienne et de la nouvelle école de *flow* au vu des techniques déployées et de leurs tendances observables sur une période de bientôt quarante ans. Si le mouvement du rap français reflète l'évolution de son modèle anglophone et passe lui aussi de *old* à *new school*, il faut tester cette prédiction aussi pour le reggae et pour la production tchèque, avec les mêmes critères.

26. « *The difference between the sound of old-school and new-school rap is largely attributable to the delivery and the position of the rhymes* » selon Bradley (2009, p. 78). Il énumère aussi 1) l'empilement des syllabes non-accentuées, 2) le jeu contre le *beat*, 3) l'altération de la prononciation des mots, 4) le contrôle du tempo, 5) les juxtapositions du son et du silence et 6) le marquage de mots par blocs de syllabes.

Soit davantage de dissociations entre le mètre et la prosodie, autrement dit plus de surprise et de performance qu’au moment de l’importation des musiques à la fin des années 1970. L’hypothèse est celle d’un développement stable sur l’axe temporel, d’un changement significatif des phrasés pendant leur adaptation, et qui se serait déroulé similairement pour les deux langues, considérant l’arrivée quasi-simultanée des cultures dans les pays européens.

### 3.3.2 Grammaire poétique rap/reggae

Il est à la fois nouveau et contraignant que les chanteurs et les MCs déplacent des accents primaires, combinent le schéma métrique attendu avec une intonation altérée ou exagérée, multiplient les rimes internes et augmentent le débit jusqu’aux limites de prononçabilité, et que l’enjambement, les syncopes et les contretemps soient généralisés : tout cela est qualifié par un nombre d’auteurs comme un langage poétique renouvelé. Même si l’usage de ces techniques rythmiques n’est pas exclusif aux deux genres,<sup>27</sup> il est révélateur que le rap et le reggae en fassent un usage abondant, que ces traits caractéristiques y apparaissent simultanément et surtout qu’ils deviennent non marqués, typiques, voire définitoires.

Les exemples de ce chapitre montrent de plusieurs manières dont la réorganisation des contraintes existantes et l’incorporation des contraintes nouvelles sont domptées par les interprètes. Pour postuler une grammaire poétique des musiques urbaines, dont les contraintes établissent (dans une mesure différente) les musiques rap et reggae et cela dans les deux langues française et tchèque, disons que cette notion se construit sur les emprunts au mètre allitératif et sur les contraintes dites de difficulté. De manière facultative, elle peut se passer de parallélisme de vers *stricto sensu* : pas de répétition de stimuli sonores constants ni de constellations symétriques, car à la segmentation du phrasé, le genre poétique préfère la continuité du *flow*. Le schéma de cette proposition est dépeinte dans la figure 3.18. Par souci de concision, elle montre uniquement l’interface phonético-phonologique et rythmique, même si un tel changement de paradigme (la redistribution des fonctions à travers les formes) est pleinement saisissable à travers un schéma comprenant toutes les conditions préalables à la formation des paroles (des exemples d’exécution). Pour une comparaison, il est intéressant d’observer l’approche d’A. Horn (2010), qui décrit une grammaire poétique individuelle, son schéma plus complexe est repris dans la figure 3.20, inspirée de Hayes et MacEachern (1998) (figure 3.21).

27. Cf. B. Joubrel (2002) qui compare les musiques d’influence américaine après 1960, dont le rap, à la chanson traditionnelle, et S. Hirschi (2012), qui retrace les évolutions esthétiques de la chanson française depuis 1980, y compris l’alignement paroles/musique avec des références répétées aux styles hip-hop et reggae. Voir aussi Jacono (1998); Martin (2010); Rubin (2002, 2012).

Par exemple, la figure 3.19 contient des vers bien alignés (*lines well-set to mu-*

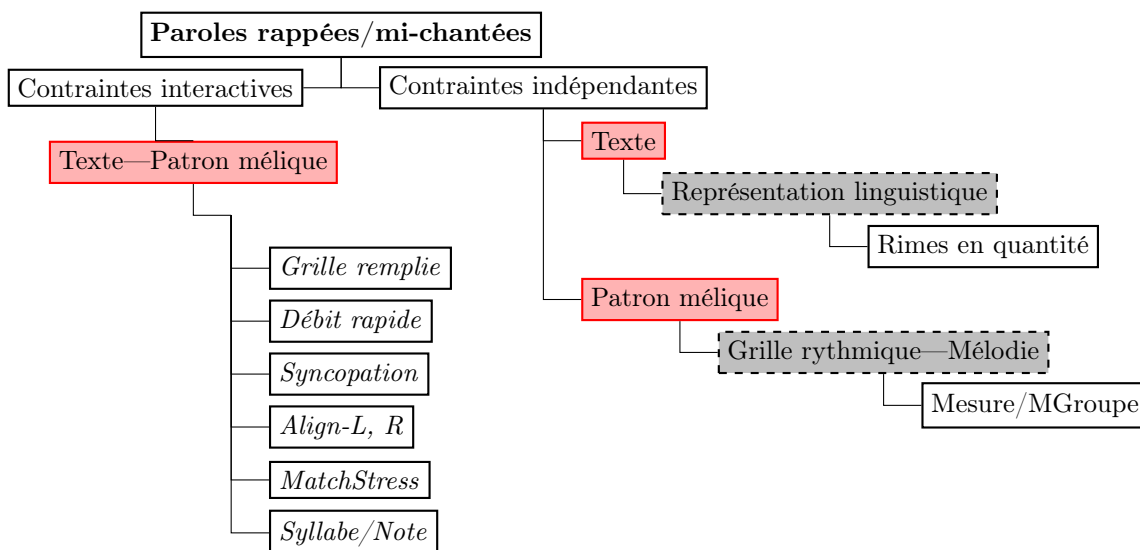


FIGURE 3.18 – Grammaire poétique de rap/reggae en français et en tchèque. Les composants (en pointillé) prennent une forme selon leurs propres règles de bonne formation, ou contraintes indépendantes. Le patron mélodique concerne seulement les chansons chantées (les chansons rappées et mi-chantées alignent les syllabes à la grille). Les contraintes interactives, ou conditions de leur association (en italiques), sont plusieurs à se concourir. Leur hiérarchie est à établir pour les chansons du corpus en fonction du style individuel des interprètes. Cette structure est inspirée de F. Dell (2015, p. 35).

*sic*) selon la figure 3.18. Les deux extraits, aux syncopations, aux rimes internes et finales, aux mesures chargées en  $\sigma$ , alignent la première position  $S$  de vers sur le premier/deuxième tactus – au prix de la violation de *Syllabe/Note* et *Align-R*. En d’autres mots, le respect de la règle qui consiste à remplir en premier les tactus (*Fill-Beat*) et de celle sur sept  $\sigma$  par  $\alpha$  en français cède la place au canon esthétique du rap/reggae *new school*, répondant à la fluidité harmonieuse et la surprise rythmique prisées. Manifestement, la contrainte *MatchStress* n’est pas en vigueur, comme les mots sont accentués sur le contre-temps (dans le cas tchèque à la pénultième des mots trisyllabiques), au lieu d’avoir un accent métrique à son extrémité gauche ou droite.<sup>28</sup>

La concrétisation des grammaires poétiques abstraites se rapproche de la notion du style de parole, qui se base sur le sentiment d’une certaine unité des procédés

28. C’est une conséquence du débit de parole et du tempo musical élevés, dont la combinaison produit des densités accentuelles différentes : dans une mesure à beaucoup de syllabes où les mots se partagent peu de tactus, la densité accentuelle est faible, mais est plus forte quand il y a deux, voire trois tactus par mot (cf. la figure 2.8, p. 62). Les gens sélectionnent comme intervalle référentiel un seul niveau dans la hiérarchie métrique. Pour P. Fraisse (1982, p. 155), l’intervalle rythmique de base est de 400–800 ms, il est le plus facile de le synchroniser avec les mouvements corporels tel que la danse, d’après Parncutt (1994); van Noorden et Moelants (1999), cette préférence se situe entre 500–700 ms. Selon A. Patel (2010, 3.2.2), les points d’ancrage dans la langue doivent rester dans une enveloppe temporelle plus large (200 ms et 4–6 sec.).



1	2	3	4	$\Sigma\sigma$
<b>voix</b> ] [Et c'est le cœur du	<b>peuple</b> qui <u>sai-gne</u>	Ø toutes les mi-no-ri-	<b>tés</b> qui <u>pei-nent</u> ]	19
Ø [Il faut que l'é-ga-	<u>li-té</u> <u>rè-gne</u>	Ø s'ils veulent se	<b>li-bé-rer</b> des...]	16
<b>ki</b> -la not tu-ny	<b>rý</b> -mû li-try	<b>me</b> -lo-di-í]	... Ø [V <u>e</u> -ze-me	16
<b>na</b> -še du-še	<b>hla</b> -do-vý va-ší	<b>e</b> -ner-gi-í]	Ø [K <u>r</u> -mí-me	16
<b>no</b> -ty ve-ze-me	<b>tó</b> -ny]	Ø	Ø [V <u>e</u> -ze-me	11
<b>ryt</b> -my v re-ggae bon-	<b>bó</b> -ny]	Ø	Ø [M <u>ě</u> -ní-me	10
<b>mí</b> -chá-me hu-de-bní	<b>šej</b> -ky]	Ø	Ø [Na le-du	11
			Ø [V <u>pla-me</u> -nech	11

FIGURE 3.19 – Plurisyllabes sans tactus dans Keefaz : *Liberté* (FRREG-9) et Fast Food Orchestra : *MC* (CSREGD-10, 1'44"). Les mots plurisyllabiques soulignés sont placés entre les tactus, sur des temps métriquement plus faibles. La densité accentuelle s'affaiblit (3 tactus pour 10–19 $\sigma$ ) par la présence de silences proéminents.

constituant un style vocal, décrit plus haut comme un *phonostyle*. À la suite de cette grammaire poétique, il conviendra de différencier les procédés de stylisation propres à une génération/école *vs.* à une expression individuelle. La question se pose alors de la fréquence des descripteurs dans les œuvres des générations : les constantes propres à l'ensemble de la production *vs.* celles appartenant aux interprètes individuels sont à distinguer parmi les conventions rythmiques importées. Les données du corpus pourraient donner une vue d'ensemble du rap/reggae français et tchèque, vu que certaines caractéristiques sont susceptibles d'être adoptées par tout MC. Dans chacun des aspects mesurés, les écarts individuels méritent attention, surtout les cas de disproportion et leur influence sur les moyennes des échantillons recensés. La variation idiolectique qui existe entre les MCs est importante à l'intérieur de chaque production suivant un canon défini *old/new school*, sa forme extrême *ego-trip*, le *roots reggae* ou au contraire le *speed reggae*.

Pour donner quelques exemples, les extraits sans silence supérieur qu'une double croche, ceux sans syncopes ni contretemps, ceux sans enjambements, ou au contraire les extraits aux maxima enregistrés de débit, de rimes, de non-congruences accentuelles sont d'abord des manières expressives de prononcer, dont il reste à évaluer le caractère conventionnel. La linéation saillante, quoique irrégulière, est aussi un paramètre de style rythmique très individuel. Alors que cette contrainte semble respectée par beaucoup d'interprètes, l'une des fonctions de son non respect est d'imiter le discours ordinaire : le marquage insuffisant ou l'absence de la finition percevable des unités métriques rappelle la parole spontanée, moins orientée vers la dissipation de l'ambiguïté et en particulier le rôle démarcatif selon C. Blanche-Benveniste (1997), qui décrit les effets prosodiques de la situation d'énonciation : dans les phrases du laboratoire et la lecture oralisée, ces indices sont plus nets.

Concluons avec une précision sur le phrasé dit *flow*, qui est la manière de déclamer – au niveau donc des exemples d'exécution. Ainsi J. Barret (2008, p. 167–177) décrit le savoir-faire mimétique des voix de clown/robots/extra-terrestres et d'autres stylisations de voix performées, et inclut une liste de phrasés marquants des rappeurs

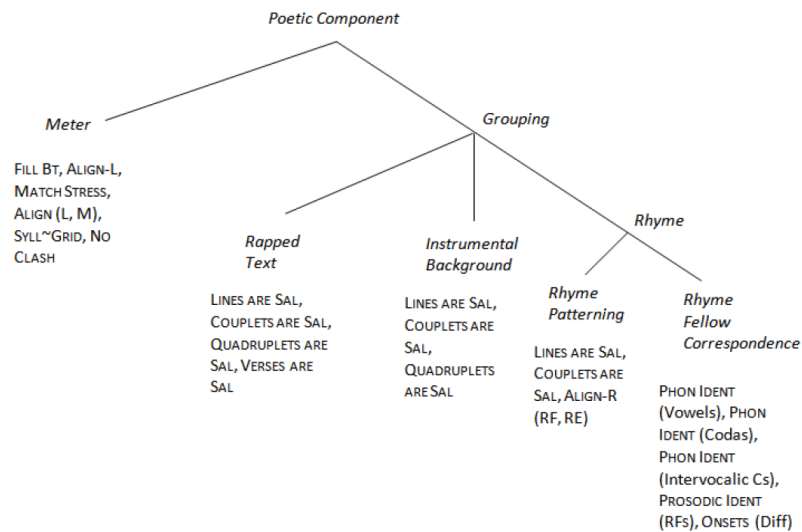


FIGURE 3.20 – Grammaire poétique dans l’œuvre rap de Snoop Dogg (Horn, 2010, p. 216). Dans son style idiosyncratique, le rappeur est consistant dans le marquage rythmique et rimique des vers. Notre corpus emprunte au rap américain *Align-L*. Ce schéma inclut aussi les contraintes sur la bonne formation des *beats*, autrement dit le marquage saillant des composantes musicales (« *Lines/Couplets/Quadruplets are Salient* »), auxquelles le présent travail substitue la sous-section 3.2.3.

français et américains. Ce focus uniquement esthétique sur la prosodie, son rapport avec l’inconscient, l’émotivité et l’expressivité participe aussi aux changements des langages poétiques (voir S. Molinero, 2009, p. 246).

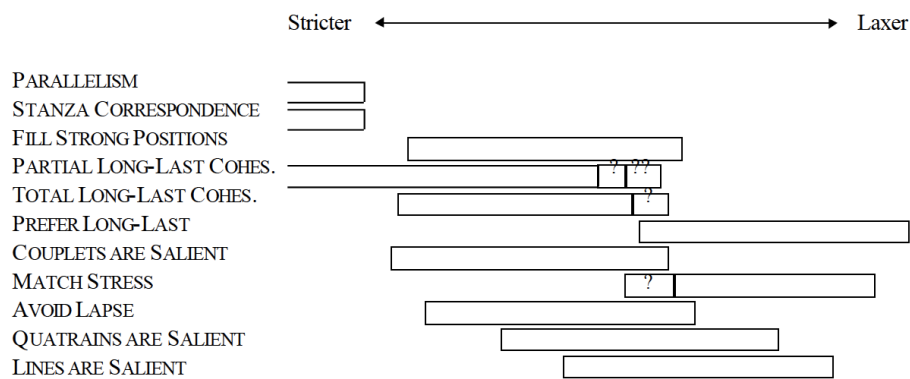


FIGURE 3.21 – Grammaire poétique des poèmes folkloriques anglais (Hayes et MacEachern, 1998, p. 44).

## Conclusion de la première partie

La partie théorique fait le point sur les notions de base et la littérature existante sur les prosodies du français et du tchèque en rapport avec l'alignement des paroles sur la musique. Elle rappelle les catégories et la forme qu'elles prennent dans les unités prosodiques, décrit le réarrangement fonctionnel dans la musique/poésie et l'aptitude des langues française et tchèque pour le vers scandé. Elle explore l'extension à ces langues et au reggae/dancehall de l'affirmation suivante : « *The catchy quality of the rhythm of rap is in part due to the way the performance to some degree reflects, to some degree deforms, both the natural rhythms of the language and the metronomic beat of the accompaniment, playing with them with a virtuosic freedom* » (Attridge, 1995, p. 93).

La problématique des codes et des genres musicaux concerne la relation entre les structures impliquées (linguistique et musicale) et la réalisation des marques prosodiques attendues. Une description prosodique et rythmique des phrasés sous les contraintes du mètre musical apparente les prototypes des déclamations rap/reggae aux traditions poétiques existantes et connotées comme non marquées. Cette tâche passe par une comparaison des œuvres vocales avec les exemples de vers utilisés en français et en tchèque, dont les modèles découlent naturellement des systèmes phonologiques : les mètres syllabique et syllabotonique, mais aussi le vers libre.

Ensuite, l'analyse investit chez les rythmes rap/reggae les autres paramètres définissant les spécificités expressives et novatrices dans le cadre de la variation stylistique. Elle fait contraster ces genres avec les traditions chansonnières contemporaines, ancrées dans le mètre accentuel, puis évalue le potentiel des rythmes empruntés à rendre compte des musiques rap et reggae. En partant de l'affirmation que les deux genres s'inspirent d'une métrique particulière qui acheva son importation, le mètre allitératif (ou *strong-stress meter*), une question majeure réside dans les modalités d'appropriation de ce gabarit préexistant (US, JamC) par deux communautés linguistiques différentes (FR, CS). Une comparaison est aussi élaborée pour les mètres musicaux à l'œuvre. Avec les exemples qui viennent presque exclusivement du corpus textuel analysé par la thèse, chaque section débouche sur les hypothèses à évaluer dans la partie expérimentale.



## II

# Partie expérimentale

---

# Chapitre 4

## Méthode et corpus

**Résumé :** En vue d'analyser les 200 échantillons de chansons rap/reggae françaises et tchèques, ce chapitre introduit les parties textuelle et musicale du corpus dont différentes caractéristiques sont exposées.

### 4.1 Méthode et limitations

La partie expérimentale de cette thèse sur l'accentuation, l'intonation et les techniques rythmiques compte plusieurs étapes, de manière à correspondre à la partie théorique. La description prosodique concerne en premier lieu la comparaison entre le français et le tchèque, leurs paroles rap/reggae, les types d'accentuations co-existantes, les pentes mélodiques et les contraintes d'euphonie. Différents traits sont observés pour comprendre comment la prosodie concrétise la linéation en vers au cas où le marquage métrique de ceux-ci est insuffisant. Certaines techniques rythmiques sont testées sur l'intégralité du matériel linguistique analysé pour l'envergure de l'effet des facteurs Phrasé (chanté vs. scandé, les déclamations mixtes étant exclues) et Musique (reggae vs. rap) pour tenter une définition purement rythmique des styles et une évaluation poétique des performances changeant avec le temps.

Mentionnons les limites méthodologiques principales. Premièrement, les paroles sont analysées manuellement, pendant la transcription de l'intégralité des paroles du corpus textuel sous forme de grilles rythmiques (cf. l'annexe). Les mesures musicales sans aucune syllabe associée ont été effacées avant de procéder aux comptages. Suite

à cela, une description simplifiée de l'intonation et des rimes est ensuite proposée pour les 40 chansons les plus représentatives d'un point de vue métrique (20 % du corpus, 10 chansons par sous-corpus). Cette démarche est motivée par l'accessibilité limitée des chansons et par leur datation relativement récente, qui par conséquent est bien différente de l'analyse automatique de vers, par exemple avec les logiciels *Métromètre* de Beaudouin et Yvon (1996) et *Květa* d'Ibrahim et Plecháč (2011).

Deuxièmement, les données sont abordées par la perception, car une importante limite réside dans l'impossibilité de l'analyse spectrale du format comprimé des mp3 qui déforme l'enregistrement par codage (P. Martin, 2009, p. 31), et notamment dans le caractère des pistes son indivisibles en musique et voix séparées. Pour la notation choisie donc (grilles rythmiques), chaque extrait a été écouté maintes fois et par petits tronçons. La fiabilité de cette méthode auditive a été vérifiée à l'aide du logiciel *WinPitch* en tant que ralentisseur de parole : chaque extrait a été réécouté plusieurs fois à 50–80 % de vitesse selon son tempo musical.

Troisièmement, une importante limite consciemment choisie circonscrit la problématique au cadre suprasegmental, le domaine segmental ainsi restreint n'est abordé que pour rendre compte du rythme (e caduc français, longueur vocalique tchèque). De plus, tout comme dans les autres musiques populaires modernes, la voix de l'interprète peut être modulée par des traitements sonores technologiques comme la distorsion harmonique, le dosage de réverbération et l'écho (Lacasse, 1998). Enfin, toute analyse linguistique de paroles de musique pose problème aussi dans la mesure où elles sont composées avec soin, éditées et répétées, ce qui modifie leur caractère spontané (Garley, 2014, p. 27). Les performances improvisées existent (les textes performés en *freestyle*), mais les demandes du mètre, ainsi que les propriétés des genres musicaux codifiés éloignent systématiquement les paroles de la production langagière standard.

## 4.2 Chansons et abréviations

Dans la perspective de couvrir les questions soulevées plus haut et d'établir le statut des hypothèses émises, la méthode se base sur un corpus textuel bilingue. 200 extraits de paroles, soit presque 5 700 lignes de vers sont analysés. Cet ensemble de paroles est divisé en fonction de chaque style et langue en quatre sous-corpus avec 50 chansons chacun. Ils sont aussi divisés en cinq phases, avec environ 2 chansons par an dans chaque sous-corpus (tableau 4.1). Les textes du corpus textuel ont presque tous été téléchargés à partir d'Internet ([rapgenius.com](http://rapgenius.com), [lyrics.com](http://lyrics.com), [karaoketexty.cz](http://karaoketexty.cz)), quelques-uns copiés sur les pochettes, envoyés par les interprètes ou notés à l'écoute. Les couplets et les refrains répétés et les couplets entiers en



TABLE 4.1 – Schéma du corpus. Chaque case représente 10 extraits de chansons.

	(A) 1979-1993	(B) 1994-1998	(C) 1999-2003	(D) 2004-2008	(E) 2009-2013
Rap FR	10 chansons				
Reggae FR					
Rap CS					
Reggae CS					

langue étrangère ont été effacés. Les fichiers audio sont des chansons tirés de plusieurs sources (YouTube, Soundcloud, Bandzone, disques CD). Les échantillons ainsi recueillis sont constitués le plus souvent d'un ou plusieurs couplets différents et d'un refrain.

La liste suivante énumère les titres le corpus textuel en précisant leur année de sortie, elle donne également des précisions sur la représentativité : les chansons avec une participation d'interprètes-femmes sont précédées d'une étoile, les chansons à plus d'une voix à l'intérieur de l'extrait sont en italiques et les exemples de fusion entre les sous-genres rap/reggae sont en gras. La transcription entière des 200 extraits en grilles rythmiques se trouve dans l'annexe. C'est avec des renvois codés qu'il est fait référence aux chansons – des abréviations listées dans le tableau 4.2, par exemple, FRREGA-1 correspond à *Aux armes et caetera* de Serge Gainsbourg.

Rap FR
--------

1981 ★*Chagrin d'amour : Chacun fait ç'qui lui plaît*  
 1990 Benny B : Vous êtes fous !  
 1990 Assassin : La formule secrète  
 1991 *Suprême NTM : Le monde de demain*  
 1991 MC Solaar : Qui sème le vent récolte le tempo  
 1991 IAM : *Planète Mars*  
 1992 Assassin : *Écologie Sauvons la planète*  
 1992 Ministère A.M.E.R. : *Damnés*  
 1993 *Suprême NTM : J'Appuie Sur La Gachette*  
 1993 IAM : *Je danse le mia*  
 1994 Mc Solaar : Le Nouveau Western  
 1994 Ministère A.M.E.R. : *Les cloches du diable*  
 1995 *Suprême NTM : Pass pass le oinç*  
 1996 Doc Gynéco, Passi : *Est-ce que ça l'fait ?*  
 1997 LIM : A 9 ans déjà  
 1997 Rocca, Raphaël : *Sous un grand ciel gris*  
 1997 IAM : *Demain c'est loin*  
 1998 Akhenaton, Freeman, Le Rat : *Le mégotrip*  
 1998 113 : *Truc de fou*  
 1998 Arsenik : *Quelques gouttes suffisent*  
 1999 Ménage à 3 : *Vampaïa*  
 1999 Freeman, Oxmo Puccino, Pit Bacardi : *Le passé reste*  
 2000 Fabe : L'emmerdeur public No. 1  
 2000 Assassin : Touche d'espoir  
 2001 Oxmo Puccino : J'ai mal au mic  
 2002 Scottie : 1m73 62 kilos  
 2002 La Rumeur : Le silence de ma rue  
 2003 Sniper : *Gravé dans la roche*

2003 Rocca : Mille et une raisons  
 2003 Cinquième Kolonne : Nuits sans ivresse  
 2004 Psykick Lyrikah : La sphère  
 2004 Booba : Tallac  
 2004 Dadoo : Sales gosses  
 2005 La Fouine : Fouiny flow  
 2006 ***Admiral T, ★Diam's : Les mains en l'air***  
 2006 ★Kenya Arkana : La rage  
 2007 Al Peco : Tu te trompes  
 2007 Zoxea : 60 piges  
 2008 ★Kenya Arkana : Cinquième soleil  
 2008 Pit Bacardi : La rue  
 2009 Fayçal : La Belle endormie  
 2009 Disiz : Alors tu veux rapper  
 2010 Rohff : Dis mon nom  
 2010 Soprano : La Colombe Et Le Corbeau  
 2011 Sniper : *Arabia*  
 2011 Booba : Saddam Hauts de Seine  
 2012 Disiz : Vide  
 2012 Rocca : Génération Hip-hop  
 2012 Soprano, Redk : *Flow Siamois*  
 2013 Greg Frite : Kicker

Reggae FR
-----------

1979 S. Gainsbourg : *Aux armes et caetera*  
 1979 S. Gainsbourg : *Lola Rastaquouère*  
 1986 Alpha Blondy : Kalashnikov Love  
 1986 Jo Corbeau : J'aime l'OM  
 1988 ★Princess Erika : Trop de bla bla

1989 Alpha Blondy : Coups d'État  
 1990 Saï Saï : Rouleurs à l'heure  
 1992 Saï Saï : Lyrics adéquat  
 1992 Massilia Sound System : Méchant violent  
 1993 Human Spirit : Prends le reggae  
 1994 Tonton David : Ma number one  
 1995 Pierpoljak : La sensi de la Vreu  
 1995 Raggasonic : *Légalisez la ganja*  
 1996 Sinsemilia : P4  
 1996 Marcel Et Son Orchestre : *La Septième Compagnie En Jamaïque*  
 1997 Nèg Marrons : *La Compétition*  
 1997 Raggasonic : *Rude boy*  
 1997 Daddy Nuttea : Natural Mystic  
 1997 Pierpoljak : La music  
 1998 Blacko : *Armageddon time*  
 1999 Baobab : Naturelle  
 1999 Dub Inc. : Rude boy  
 1999 Big Red : Respect or Die  
 2000 Tryo : *Les nouveaux bergers*  
 2000 Nuttea : Trop peu de temps  
 2001 Pierpoljak : Cultivateur moderne  
 2002 **Akhenaton : Aux âmes offensées**  
 2002 Tiken Jah Fakoly : *Françafrique*  
 2003 Nuttea : Retour aux sources  
 2003 Admiral T : Reggae story  
 2004 K2R Riddim : *Hatta faya*  
 2005 Dub Inc. : *Bla bla*  
 2005 Sir Samuel : Blasphème  
 2005 Baobab : La Nuit  
 2006 Pierpoljak : Je sais pas jouer  
 2006 Irie Révoltés : *Mouvement*  
 2007 Daddy Mory : Seigneurs de guerre  
 2007 Monsieur Léopard : *Saltimbanque*  
 2008 **Tunisiano : Toucher mes rêves**  
 2008 \*Bhale Bacce Crew : *Combine et son*  
 2009 Taïro : Planifier nos vies  
 2009 Yaniss Odua : Pas comme ça  
 2009 Taïro, \*Flya : *Elle veut*  
 2010 Irie Révoltés : *Merci*  
 2011 Danakil : Je ne regrette rien  
 2011 Taïro : Cowboy  
 2012 Danakil : Quitter Paname  
 2012 Raggasonic : *Ça va clasher*  
 2013 Keefaz : Liberté  
 2013 Yaniss Odua : Rouge jaune vert

## Rap CS

1984 Manželé : *Jižák*  
 1984 Manželé : *Začala mladým slavnost*  
 1984 Manželé : *Vybírám si dovolenou*  
 1984 Manželé : *Je to vono*  
 1988 Piráti : *Led Sezelim*  
 1991 Piráti : *Hej*  
 1991 Rapmasters : *Praha plná keců*  
 1992 Rapmasters : *Dej mi víc*  
 1993 PSH : Metro  
 1993 \*WWW : *Noční můra*  
 1994 PSH : Jižák  
 1994 PSH : *Pohádka*  
 1996 Chaozz : *Planeta opic*  
 1996 Chaozz : *Sám doma*  
 1996 Chaozz : *Policié*  
 1997 Chaozz : *9 minut poezie*  
 1997 JAR : *Schyzm*  
 1997 JAR : *Maskérka a herečka*  
 1998 PSH : *Jižní město*  
 1998 Syndrom Snopp : *Fakt se nediv*

1999 Chaozz : *Rány slovem*  
 1999 Defuckto : *Čtyřadvacet hodin*  
 2000 Indy, Wich : *Dema nemá téma*  
 2001 K. O. Kru : *Nádech*  
 2001 PSH : *Hlasuju proti*  
 2002 Diwokej Západ : *V rytmu THC*  
 2002 James Cole, Hugo Toxxx : *Nehas co nepálíš*  
 2002 Indy, Wich : *My 3*  
 2003 Pio Squad : *Hledáme lásku*  
 2003 Naše věc : *Koráli*  
 2004 DeFuckTo : *Volný styl*  
 2004 Bow Wave : *Námořník*  
 2005 Prago Union : *Kandidát vět*  
 2006 Marpo : *Jděte mi z cesty*  
 2007 LA4 : *Panoptikum*  
 2007 Supercrooo, Vladimír 518 : *Sweet dreams*  
 2007 Vladimír 518, Orion, Hugo Toxxx : *Smíchov Újezd*  
 2008 BMP : *Příběhy z předměstí*  
 2008 Orion, James Cole, Vladimír 518 : *Drby*  
 2009 \*Lara 303, Komer : *Emmène-moi*  
 2010 Gaul, Lipo, Eki : *Nejsme nic*  
 2010 Prago Union : *Myšlenkové pochody*  
 2010 MC Gey : *Privátní Vesmír*  
 2010 Rest : *Kuřivoj Vysajbong*  
 2011 Papa Rasty : *Jen tak pro nic za nic*  
 2011 Prago Union : *Černá*  
 2012 Gaul, Rest : *Floutci*  
 2012 Gaul, Rest, Idea : *Hit*  
 2012 Ektor : *Loket z vokna*  
 2013 Detektiv30 : *Tichej Don*

## Reggae CS

1983 \*Jana Kratochvílová : *Copánky*  
 1986 Babalet : *Zelená*  
 1986 Zuila : *Velbloudi*  
 1989 Zuila : *Slávce a hlávce*  
 1990 Yoyo Band : *Lehkou chůzí*  
 1991 Zuila : *O vaflích*  
 1992 He Band : *Jé jé*  
 1992 He Band : *Dívka Juju*  
 1993 Nahoru po schodišti dolů band : *Sbal to*  
 1993 Yoyo band : *Ženská logika*  
 1994 Švihadlo : *Pohoda*  
 1994 Babalet : *Kytkový reggae*  
 1995 Yoyo Band : *Telefon má dlouhý tón*  
 1995 Yoyo Band : *Je mi fajn*  
 1995 Yoyo Band : *Pátej den*  
 1996 Sto zvířat : *Sněhulák*  
 1997 Yoyo Band : *Dr. Kalina*  
 1997 Babalet : *Zítřejší sluníčko*  
 1997 Švihadlo : *Zelený list*  
 1997 Švihadlo : *Na Jamaice půl srdce mám*  
 1999 Sto zvířat : *Kanál*  
 1999 Sto zvířat : *Ksicht*  
 2001 Suppafly : *Pošli mi jointa*  
 2001 Yoyo Band : *Austrálie*  
 2001 Feher Fekete Kerek : *Bože ochraň*  
 2002 Švihadlo : *Soleil*  
 2002 Fast food orchestra : *Jamaica*  
 2003 Švihadlo : *Tři psi*  
 2004 Sto zvířat : *Domácí kino*  
 2004 Ilam, Suppafly : *Jah Jah*  
 2004 Ex-T Band : *Dr. Greenthumb*  
 2004 Ilam : *Já jsem zlej*  
 2005 \*Švihadlo : *Vodopád*  
 2005 Švihadlo : *Optimista*  
 2006 Zagga : *Chceš-li začít psát*  
 2006 Zagga : *My lid*

2007 <i>Zion Squad : Nemám čas</i>	2011 <i>Mr. Roll : Jamaica nice</i>
2007 <i>*Sto zvířat : Alice se dala na pití</i>	2011 <i>Ex-T Band : Grybla</i>
2008 <i>Ilam : Jamajka</i>	2011 <i>Cocoman, Dr. Kary : Tak už to bal</i>
2008 <i>Fast food orchestra : MC</i>	2011 <i>Messenjah : Ganja je lék</i>
2009 <i>Uraggan Andrew : Pěštuj dál</i>	2012 <i>Bad boyz Sound : Smát</i>
2009 <i>Colectiv : Budějice Jamajka je</i>	2012 <i>Mr. Roll : Vzpomínám rád</i>
2010 <i>Colectiv : Bad Boys</i>	2013 <i>Mista Deck : Špatnej pocit</i>

TABLE 4.2 – Abréviations des chansons : chaque sigle marque leur langue, genre musical et phase (A–E). Les mêmes abréviations sont utilisées dans l’annexe.

Genre/Phase	(A) '79-'93	(B) '94-'98	(C) '99-'03	(D) '04-'08	(E) '09-'13
Rap FR	FRRAPA-1	FRRAPB-1	FRRAPC-1	FRRAPD-1	FRRAPE-1
	FRRAPA-2	FRRAPB-2	FRRAPC-2	FRRAPD-2	FRRAPE-2
	FRRAPA-3	FRRAPB-3	FRRAPC-3	FRRAPD-3	FRRAPE-3
	FRRAPA-4	FRRAPB-4	FRRAPC-4	FRRAPD-4	FRRAPE-4
	FRRAPA-5	FRRAPB-5	FRRAPC-5	FRRAPD-5	FRRAPE-5
	FRRAPA-6	FRRAPB-6	FRRAPC-6	FRRAPD-6	FRRAPE-6
	FRRAPA-7	FRRAPB-7	FRRAPC-7	FRRAPD-7	FRRAPE-7
	FRRAPA-8	FRRAPB-8	FRRAPC-8	FRRAPD-8	FRRAPE-8
	FRRAPA-9	FRRAPB-9	FRRAPC-9	FRRAPD-9	FRRAPE-9
	FRRAPA-10	FRRAPB-10	FRRAPC-10	FRRAPD-10	FRRAPE-10
Reggae FR	FRREGA-1	FRREGB-1	FRREGC-1	FRREGD-1	FRREGE-1
	FRREGA-2	FRREGB-2	FRREGC-2	FRREGD-2	FRREGE-2
	FRREGA-3	FRREGB-3	FRREGC-3	FRREGD-3	FRREGE-3
	FRREGA-4	FRREGB-4	FRREGC-4	FRREGD-4	FRREGE-4
	FRREGA-5	FRREGB-5	FRREGC-5	FRREGD-5	FRREGE-5
	FRREGA-6	FRREGB-6	FRREGC-6	FRREGD-6	FRREGE-6
	FRREGA-7	FRREGB-7	FRREGC-7	FRREGD-7	FRREGE-7
	FRREGA-8	FRREGB-8	FRREGC-8	FRREGD-8	FRREGE-8
	FRREGA-9	FRREGB-9	FRREGC-9	FRREGD-9	FRREGE-9
	FRREGA-10	FRREGB-10	FRREGC-10	FRREGD-10	FRREGE-10
Rap CS	CsRAPA-1	CsRAPB-1	CsRAPC-1	CsRAPD-1	CsRAPE-1
	CsRAPA-2	CsRAPB-2	CsRAPC-2	CsRAPD-2	CsRAPE-2
	CsRAPA-3	CsRAPB-3	CsRAPC-3	CsRAPD-3	CsRAPE-3
	CsRAPA-4	CsRAPB-4	CsRAPC-4	CsRAPD-4	CsRAPE-4
	CsRAPA-5	CsRAPB-5	CsRAPC-5	CsRAPD-5	CsRAPE-5
	CsRAPA-6	CsRAPB-6	CsRAPC-6	CsRAPD-6	CsRAPE-6
	CsRAPA-7	CsRAPB-7	CsRAPC-7	CsRAPD-7	CsRAPE-7
	CsRAPA-8	CsRAPB-8	CsRAPC-8	CsRAPD-8	CsRAPE-8
	CsRAPA-9	CsRAPB-9	CsRAPC-9	CsRAPD-9	CsRAPE-9
	CsRAPA-10	CsRAPB-10	CsRAPC-10	CsRAPD-10	CsRAPE-10
Reggae CS	CsREGA-1	CsREGB-1	CsREGC-1	CsREGD-1	CsREGE-1
	CsREGA-2	CsREGB-2	CsREGC-2	CsREGD-2	CsREGE-2
	CsREGA-3	CsREGB-3	CsREGC-3	CsREGD-3	CsREGE-3
	CsREGA-4	CsREGB-4	CsREGC-4	CsREGD-4	CsREGE-4
	CsREGA-5	CsREGB-5	CsREGC-5	CsREGD-5	CsREGE-5
	CsREGA-6	CsREGB-6	CsREGC-6	CsREGD-6	CsREGE-6
	CsREGA-7	CsREGB-7	CsREGC-7	CsREGD-7	CsREGE-7
	CsREGA-8	CsREGB-8	CsREGC-8	CsREGD-8	CsREGE-8
	CsREGA-9	CsREGB-9	CsREGC-9	CsREGD-9	CsREGE-9
	CsREGA-10	CsREGB-10	CsREGC-10	CsREGD-10	CsREGE-10

### 4.3 Représentativité : locuteurs et échantillons

Voici les précisions qui ont rapport à la représentativité du corpus, aux restrictions pratiques lors de sa collecte, à la comparabilité des quatre sous-corpus et aux mètres musicaux des *beats/riddims*. Pour commencer, la figure 4.1 montre l’origine

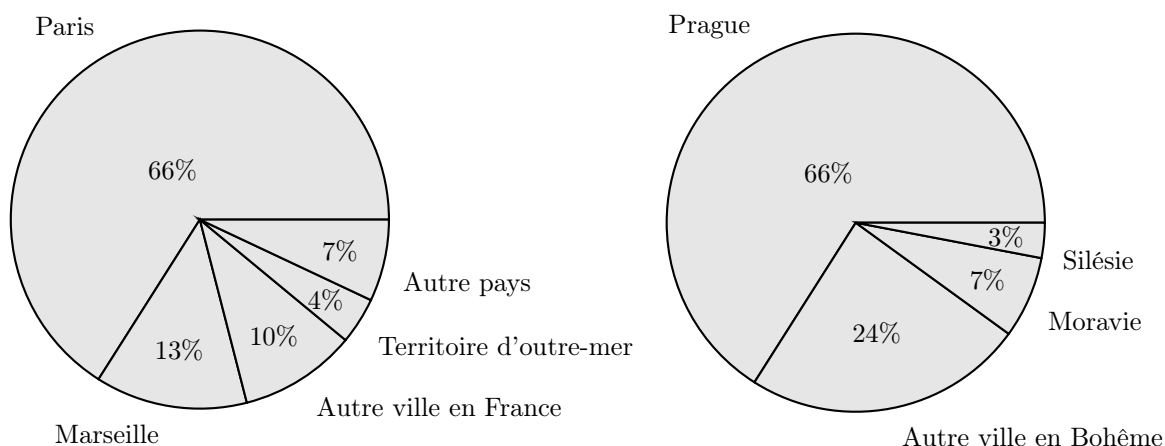


FIGURE 4.1 – Origine des rappeurs/chanteurs (1 % égale 1 chanson, tous les co-interprètes sont pris en compte).

Les interprètes FRANCOPHONES viennent de la région parisienne, de Marseille, d'ailleurs en France métropolitaine (Saint-Étienne, Amiens, Grenoble, Rennes, Chartres, Le Mans, Bordeaux, Boulogne-sur-Mer), des territoires d'outre-mer (Martinique, Guadeloupe) ou d'un autre pays (Allemagne, Côte d'Ivoire, Belgique, États-Unis).

Les interprètes TCHÉCOPHONES viennent de Prague, d'une autre ville de Bohême (Liberec, Jablonec nad Nisou, Tábor, Pardubice, Plzeň, České Budějovice, Hradec Králové, Karlovy Vary, Žatec, Mladá Boleslav), de Moravie (Zlín, Brno, Prostějov, Jihlava), de Silésie (Ostrava, Opava).

des interprètes. Tous les interprètes sont des locuteurs natifs de la langue dans laquelle ils rappent/changent à deux exceptions près : la chanteuse (Valli Timbert) du groupe français Chagrin d'amour est américaine et le chanteur (Martin Tankwey) du groupe tchèque Babalet est congolais (RDC).

Les échantillons des paroles de musique sont choisis de façon à faire refléter au corpus et aux sujets chantants/rappants la réalité de la scène musicale en ce qui concerne les quatre critères suivants :

1) Évolution avec le temps. Les chansons sont réparties en cinq phases représentées par A, B, C, D, E et réparties dans les quatre sous-corpus, cela fait donc 20 mini-corpus avec 10 chansons chacun. La durée de ces 5 tronçons temporels est de cinq ans, sauf la phase A qui est la plus longue : elle s'étale respectivement sur 10 ans (rap CS), 11 ans (reggae CS), 13 ans (rap FR) et 15 ans (reggae FR) selon l'accessibilité des premiers enregistrements audio.

2) Diversité des sous-styles. Les données présentent un maximum d'hétérogénéité musicale et textuelle : des chansons de *freestyle*, *ego-trip*, *gangsta rap*, rap conscient, *speed rap*, etc. figurent dans la partie rap du corpus ; la moitié reggae comprend des morceaux de *new roots*, dancehall, ragga, rub-a-dub, dub et ska. Il y a aussi trois chansons d'artistes éclectiques (*cross-over artists*) : des raps sur un *riddim reggae* et une chanson sur un *beat hip-hop* par un chanteur reggae.

3) Proportion des hommes/femmes parmi les interprètes. La plupart des inter-

prêtes sont des hommes, les femmes chantent le plus souvent en chœur en accompagnant la voix masculine. Dans 4 chansons, des rappeuses/chanteuses interprètent un ou plusieurs couplets, mais toute la chanson dans 7 cas sur 200 seulement. De ce fait, les mots « rappeur/chanteur » comptent désormais aussi pour les femmes.

4) Proportion des interprètes solo *vs.* des groupes. Il y a 100 chansons à plusieurs voix, y compris les *featurings*, soit des coopérations *ad hoc* pour une chanson. Les 100 autres extraits sont interprétés par des chanteurs solo, avec ou sans chœurs. Il s'agit pour la plupart de pionniers des genres ou du moins de personnes faisant preuve d'ancienneté sur la scène musicale. Même les plus jeunes peuvent être considérés comme des rappeurs/chanteurs experts et déjà renommés, vu leurs ventes de disques, le nombre de vues des clips vidéo, les palmarès hip-hop, etc.

La recherche des paroles présenta ces restrictions-ci :

1) Accessibilité, nombre de chansons par interprète. La volonté de circonscrire chacune des situations de production (style musical, étape) de manière équilibrée exige de rassembler un maximum de locuteurs afin de diminuer les effets idiosyncrasiques dans les données. Le corpus compte 1–2 chansons par interprète, en tchèque cependant, une telle variété n'est pas possible en raison du manque des chansons antérieures à l'année 2000. Pour un corpus équilibré de 4×50 chansons, 4 groupes tchèques sont surreprésentés avec 7 (Švihadlo, Yoyo Band), voire 8 chansons (Chaozz, PSH). Le tableau de gauche dans 4.2 montre cette répartition : les 200 chansons sont interprétées par 117 chanteurs/rappeurs, dont 58 % y figurent avec une chanson.

2) Durée des extraits des chansons. En raison de la disproportion importante des chansons entières et de l'absence de leur structure universelle (refrain/couplet), un découpage alternatif a servi pour délimiter les extraits – l'analyse ne concerne qu'entre 20 à 30 premiers groupes de souffle de chaque chanson (par artiste). Ces groupements syllabiques non phonologiques terminés par une pause (Léon, 2011) ont été établis grâce aux inspirations audibles des interprètes (Bird et Liberman, 2001).

3) Accord des artistes pour l'analyse des paroles ; leur retour sur la transcription proposée de leurs œuvres de l'esprit.<sup>1</sup> Seulement 21 interprètes ne purent être contactés par e-mail afin d'obtenir une permission explicite pour le traitement des textes ; ceux qui répondirent approuvèrent tous l'analyse des paroles. Priés aussi de vérifier l'exactitude des paroles ainsi que l'alignement des syllabes sous accent métrique sur les tactus, les chanteurs/rappeurs donnèrent tous l'approbation de la transcription en grilles rythmiques ou, le cas échéant, du feedback. L'accord de la part des auteurs-interprètes y compris le contrôle fut obtenu pour 107 chansons, les

1. Pour effectuer un travail dérivatif comme une annotation linguistique des paroles de musique et pour partager cette adaptation, il faut une permission de l'auteur des paroles, en fait, l'auteur de l'activité inventive a le droit exclusif de communiquer son œuvre au public. Comme il s'agit de citations et presque jamais d'œuvre entière, et que leur parenté est établie, renvoyons à une exception à propos de l'exploitation des textes et données (L-122-5,3, e) CPI qui permet « *la représentation ou la reproduction d'extraits d'œuvres, à des fins exclusives d'illustration* ».

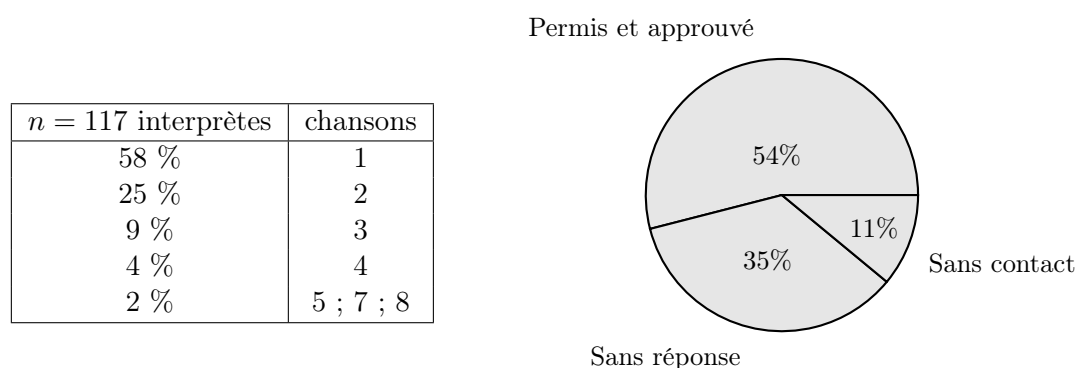


FIGURE 4.2 – Restrictions. À gauche, le nombre de chansons par interprète (restriction 1). À droite, le pourcentage des chansons selon la permission de la part des interprètes pour le traitement des textes et la vérification du bon alignement des paroles.

70 restèrent sans réponse (figure 4.2).

## 4.4 Comparabilité : taille et structure du corpus

Étant donné les critères du choix extra-linguistiques (deux chansons par année ; 20 à 30 groupes de souffle par extrait, etc.), la question se pose de savoir si les échantillons des deux langues/genres sont comparables. Du point de vue de la quantité de données, les quatre sous-corpus sont symétriques par leur taille – le tableau 4.3 montre en détail cet aspect du corpus textuel. Concernant le nombre de mesures et celui de syllabes, les écarts sont moins grands entre les langues qu’entre les styles. Cette différence inter-style est due à l’allongement vocalique inhérent au chant (vs. la diction rappée). Au total, le corpus compte 58 712 syllabes dans 5 674 mesures.

Les quatre échantillons sont aussi comparables du point de vue de l’organisation des chansons en couplets et en refrains (plus les intros, codas, etc.). Le tableau 4.4 montre le bilan des formules les plus fréquentes, où les extraits sont répartis dans les catégories de façon similaire dans les deux langues. Sur les 200 extraits, 140 se composent d’au moins un couplet et d’un refrain. Celui-ci fait défaut dans les 60 autres, dont 11 extraits reggae et 49 rap. Enfin, c’est le cas des trois couplets ou plus sans refrain qui est le plus rare (12 extraits).

TABLE 4.3 – Taille des sous-corpus textuels en syllabes et mesures musicales

	Rap FR	Reg FR	Rap CS	Reg CS
Syllabes ( $\Sigma$ 58 712)	17 596	12 977	17 934	10 205
Mesures ( $\Sigma$ 5 674)	1 522	1 301	1 525	1 326
Syllabes/chanson	174 à 826	100 à 513	124 à 798	70 à 536
Mesures/chanson	15 à 70	14 à 49	10 à 60	10 à 50
$\emptyset$ Syllabes/chanson	352	260	359	204
$\emptyset$ Mesures/chanson	30	26	31	27

TABLE 4.4 – Structure strophique des sous-corpus

	Rap FR	Reggae FR	Rap CS	Reggae CS
Couplet(s) avec refrain	24	47	27	42
2 Couplets sans refrain	15	2	8	3
1 Couplet sans refrain	7	1	11	1
3 Couplets(+) sans ref.	4	0	4	4

## 4.5 Fond instrumental : tempo et groupement

L'analyse rythmique de la musique suffisant à nos objectifs est relativement simple, car les unités temporelles minimales délimitées par les tactus sont univoques tout au long des chansons, à la fois dans la musique et dans la partie vocale. Le rythme musical dans tout le corpus est binaire, à  $4/4$  (cet accompagnement explicite est la condition nécessaire pour la réalisation du mètre allitératif). Les variations de la syncopation n'entraînent pas de polymétrie musicale. Les observations suivantes sur la régularité, le tempo et le groupement des motifs complètent le questionnement de la partie théorique (l'isolement des paramètres musicaux n'implique pas l'unicité de leur pertinence ni une aspiration à l'exhaustivité).

Pour revenir au problème de l'extraction d'une régularité temporelle, définissons

TABLE 4.5 – Tempos musicaux minimaux et maximaux, les moyennes ( $\emptyset$ ) et médianes (M) en battements par minute, mesurés avec le *Bpm counter mac*. Cette donnée reste la même tout au long de l'extrait, sauf dans la chanson FRRAPE-10 dont le tempo s'arrête au milieu puis rebondit.

	Tempo (bmp)			
	Min.	Max.	$\emptyset$	M
Rap FR	69	<b>130</b>	<b>94</b>	93
Reggae FR	62	111	84	85
Rap CS	65	126	92	94
Reggae CS	<b>60</b>	115	<b>83</b>	86

un empan temporel dans le corpus. Le tableau 4.5 indique quelques données sur le tempo musical des *beats/riddims*. Concernant les échantillons isolés et les moyennes

des genres, le tempo du rap français est le plus élevé et la plus grande lenteur est associée à la musique reggae tchèque, même si la variabilité inter-échantillon est grande à l'intérieur des quatre sous-corpus. Les médianes des deux langues sont presque les mêmes pour les deux genres, et le rap/reggae étudié se rattache aux catégories musicales *down-tempo* et *mid-tempo* (Edwards, 2013). En fait, les *beats* hip-hop se situent généralement entre 80–100 bpm, les *riddims* reggae, entre 60–90 bpm, ceux du dancehall se situent entre 90–100 bpm, et tout le corpus rentre dans ces limites habituelles des musiques. Les médianes du rap s'approchent de la barre calculée par R. Parncutt (1994) : « *pulse sensations are most salient in the vicinity of roughly 100 events per minute* ». Cependant, dans 28 chansons (sur 200), le tempo est tellement lent que l'espacement entre les tactus dépasse l'enveloppe temporelle définie pour l'intervalle rythmique de base (P. Fraisse, 1982, p. 155, chap. 3).

En ce qui concerne le groupement des motifs musicaux, 86 % des chansons attestent de phrases musicales plus longues qu'une mesure en faisant alterner des distiques et des quatrains musicaux. Au-delà des 4 temps, cela est facilement perceptible grâce aux répétitions des thèmes mélodiques et percussifs et à leur sens de finition. Les *riddims* reggae sont plus complexes que les *beats* rap – 94 % en marque par des motifs à la fois les mesures, les distiques et les quatrains. Enfin, il n'est pas sans intérêt que l'instrumental peut être bâti d'une seule mesure se répétant en boucle. C'est le cas des 14 % du corpus, et le plus souvent des *beats* rap dont 23 % réitèrent une même mesure tout au long de la chanson (12× FR, 11× CS). Cependant, une plus grande intrication musicale vient avec le temps : 81 % parmi ces accompagnements répétitifs appartiennent aux deux premières étapes (1979–1998).

Cette description du corpus textuel est suivie des résultats concernant l'accentuation, l'intonation, les vers et le développement du rap et du reggae.



# Chapitre 5

## Phrasés français/tchèques

**Résumé :** En partant de l'idée que la musique vocale et la poésie reflètent la prosodie de leur langue, le cinquième chapitre précise dans quelle mesure les rappeurs et les chanteurs de reggae souscrivent aux traditions existantes (chanson, opéra, poèmes réguliers). Il présente des observations du corpus textuel franco-tchèque, qui compte 200 extraits de chansons. Les trois sections explorent les degrés de licence ainsi que les moyens d'ajustement dans les musiques rap/reggae vis-à-vis des tendances générales présentes dans les musiques française et tchèque. 5.1 évalue les attentes formulées dans la partie théorique sur l'accentuation (réalisations secondaires sur les positions fortes ; sur-/désaccentuation), 5.2 évalue les hypothèses sur le rythme (isochronisme accentuel ; groupement des vers) et 5.3 évalue celles sur l'intonation du vers scandé. Chaque section rappelle les hypothèses émises dans le chapitre 2, précise la procédure méthodologique, présente les résultats chiffrés et les illustre avec des extraits des plus typiques.

Pour commencer avec le rythme et l'accentuation, rappelons en premier trois points précis évoqués plus haut : le caractère partiellement donné de la structure prosodico-métrique ; l'intérêt des vers scandés et mi-chantés pour son étude ; la « rythmicité non métrique » du rap/reggae français et tchèque. Premièrement, comme un texte parlé qui reçoit des formes rythmiques, accentuelles et intonatives, peut avoir des structures prosodiques diverses, un texte musical donné peut également recevoir un nombre de structures et être performé de façon à privilégier la prosodie langagière, le mètre de son accompagnement musical, ou allier le respect des deux. Le chapitre se propose de voir laquelle des deux langues (mais aussi musiques) prend le plus de liberté formelle dans cet assemblage entre

paroles en musique.

Deuxièmement, le rythme langagier, les reconfigurations accentuelles et les mouvements intonatifs sont en général très apparents dans le rap et parfois le reggae, c'est pourquoi les musiques urbaines offrent un terrain d'étude porteur pour ce questionnement. Les ressources langagières ne sont pas identiques dans les langues française et tchèque, malgré un certain profil partagé, rythmique (isosyllabisme) et accentuel (accentuation primaire fixe et peu iconique). Étant donné leurs traits différents, phonologiques (position des accents, inventaires des contours intonatifs) et morphologiques (durée des mots, flexion), les interprètes des deux langues trouvent des façons de rapper/chanter du reggae distinctes, des sortes d'adaptations nécessaires pour que les mots ne perdent pas leur signification dans les chansons.

Troisièmement, les vers ne sont pas syllabiques car le nombre de syllabes n'est pas strictement normé. Même les exemples du syllabisme approximatif de la partie théorique se révèlent comme des exceptions à l'intérieur du corpus textuel, ce qui n'est pas une surprise, vu que dans les chansons une telle restriction n'est pas en vigueur. Avec un principe accentuel qui est maintenu par la musique isochronique, les vers sont rythmés par l'accentuation automatique, soit une accentuation métrique des syllabes situées sur une position forte (tactus), au nombre de quatre par mesure. Comme cette condition paraît souvent non encodée dans les paroles, les vers sont non réguliers du point de vue du syllab(oton)isme. Dans les phrasés mi-chantés et scandés, la régularité manque aussi du côté du patron mélodique en l'absence de mélodie répétée à l'identique et de son rôle organisateur.

En conséquence de ces trois constats, où l'on a cherché des régularités rythmiques à d'autres niveaux prosodiques au-dessus du niveau syllabique, nous avons été amenés à considérer plusieurs niveaux de la structure prosodique, pour voir si le rythme se base sur la répétition d'une unité linguistique. Considérons ces domaines dans le même ordre d'apparition, tels qu'ils ont donné lieu aux contraintes *MatchStress*, *Align-L* et *Align-R* dans le chapitre 2, puis le niveau supérieur des unités intonatives et des énoncés.

## 5.1 Non congruences accentuelles

Les paroles de poèmes et de chansons réunissent, à la différence par exemple de la parole spontanée et de la lecture oralisée, deux types d'accentuations potentielles : linguistique (primaire, secondaire) et métrique. Au niveau de l'accentuation primaire, commençons par l'accent de mot, qui est associé aux accents métriques de la mesure musicale (aux tactus) dans un alignement non marqué, c'est-à-dire

ressenti comme naturel. Cette tendance universelle appelée plus haut la contrainte *MatchStress* diffère, d'une part, d'une langue à l'autre en fonction du rythme et de l'accentuation langagières, parce qu'elle semble moins stricte dans les langues à rythme isosyllabique et à accent fixe : le tchèque et surtout le français y sont un peu moins prédisposés que l'anglais. D'autre part, la contrainte est conditionnée culturellement, par exemple le français, dont la versification syllabique atteste d'une plus grande tolérance que le tchèque, à versification syllabotonique qui norme la position et le nombre des positions *s* ainsi que leur accentuation effective. Toute position forte (*s*, soit *temps* ou *tactus*) sur laquelle une syllabe peu accentuable vient s'aligner constitue une réalisation secondaire, autrement dit un *mismatch* des deux structures prosodique et musicale.

### Intervalles inter-accentuels

Dans un premier temps, le degré du respect de cette contrainte *MatchStress* est quantifiable d'un point de vue des intervalles inter-accentuels, définis par l'accent métrique (musical, pas lexical). Les non congruences accentuelles sont reflétées à travers les IIA qui divisent un mot en deux. Chaque IIA est délimité par le *tactus* – c'est une unité à tête strictement à gauche en tchèque et à droite en français. Elle est plus facile à établir que l'unité accentuelle, dont la délimitation dans la poésie et la musique est infirmée par les neutralisations formelles (décalages et effacements d'accents, mélodie musicale). Sans que la division de mots en deux par une frontière entre deux IIA soit interdite en français (dans la poésie tchèque qui norme les *s* non plus), une mise en forme métrique de textes non marquée est celle où la joncture de mots plurisyllabiques coïncide avec cette frontière. Au contraire, les paroles avec beaucoup de jonctures de mots intérieures d'un IIA peuvent être perçues comme mal formées du point de vue traditionnel qui vise un maximum de congruence accentuelle. L'exemple donné en (16), p. 56 illustre cette division : *Parcou-|rir les a-|llées les che-|mins les sen-|tiers* (les syllabes en gras sont sur un *tactus*, les | marquent les frontières des IIA). Nous pouvons trouver un autre exemple dans la figure 5.1. Rappelons que dans la langue, les unités accentuelles avec cet accent doivent normalement avoir aussi un accent final (le cas des  $\alpha$  biaccentuelles), et que l'accent initial français n'a pas de fonction rythmique dans la poésie et la chanson.

Avec ces deux notions de *mismatch* (violation de *MatchStress*) et du domaine clairement délimité d'intervalles inter-accentuels, observons dans le tableau 5.1 le degré de cette congruence. À l'intérieur des quatre sous-corpus (deux langues × deux genres), il donne le pourcentage des IIA qui coupent un mot en deux, créant ainsi un *mismatch*. Les seules exceptions sont les mots féminins français (finissant avec un *e caduc*) qui ne sont pas comptés, même si cette voyelle se trouve dans l'IIA suivant. Le total des IIA est calculé comme le nombre de *tactus* sur lesquels une syllabe est alignée – il figure dans le tableau 5.1 comme *TnS*, les « *tactus non silencieux* »

1	2	3	4
<b>Un</b>   mètre <u>soi-</u>	<u>xante-</u>  treize	<u>soi-</u>  xante-deux	<b>ki-</b>  los Une
<b>taille</b>   de <b>guêpe</b>	Ø  pas <u>re-</u>	<u>te-</u>  nu pour les	<b>J.</b>  Ø. Mu-
<b>sclé</b>   très peu	<u>sé-</u>  rieux	<b>très</b>   preux	<b>Cher-</b>  che le moy-
<b>en</b>   de <u>re-pré-</u>	<u>sen-</u>  ter quel-que	<b>chose</b>   de beau à	<b>vos</b>   yeux

FIGURE 5.1 – Dans Scottie : *Un mètre soixante-treize, soixante-deux kilos* (FRRAPC-6, 0'35"), sept sur les 16 |IIA| coupent un mot en deux (les syllabes sur tactus sont en gras). Cette approche reflète les pluri- et les polysyllabes, les mots avec un [ə] posttonique ne sont pas comptés.

(après la soustraction des pauses ainsi que des contretemps – voir 6.1). Les chiffres du français (en jaune) sont deux fois plus élevés que les tchèques (en gris), un fait qui est interprétable comme une plus grande liberté du français dans l'observation de *MatchStress*, comme c'est le cas des versifications et des chansons traditionnelles mais en plus grand. L'exemple ci-dessus (figure 5.1, avec 7 IIA à mismatch sur 16 IIA) est de ce point de vue des plus typiques.

Pour mieux apprécier l'effet de la forte variation, la meilleure méthode consiste

TABLE 5.1 – Intervalles inter-accentuels coupant un mot en deux (*dont!*) parmi les tactus non silencieux (TnS) ; moyennes (Ø) et médianes (M) des occurrences par chanson.

	TnS	dont! IIA (occ.)	Ø (occ.)	M (occ.)
Rap FR	5 425	1 136	40	38
Reggae FR	4 401	1 086	36	34
Rap CS	5 548	830	15	16
Reggae CS	4 241	813	18	18
Total	19 615	3 865	20	

TABLE 5.2 – Intervalles inter-accentuels coupant un mot en deux (! IIA) : minima, maxima, médianes (M), moyennes (Ø). Le continuum de la variation est délimité par les min./max. enregistrés pour ce critère (en %). La position des médianes et des moyennes des quatre sous-corpus est établie de la façon suivante :  $(M/\text{Ø}-\text{Min.}) \div ((\text{Max.}-\text{Min.}) \div 10) = \text{position } 0-10$ . Par exemple, la médiane du rap tchèque :  $(16-0=16) \div ((27-0=27) \div 10=2,7)=5,9$ , arrondi à 6. Moins les écarts individuels des interprètes déforment l'ensemble des données, et plus les deux symboles s'approchent du milieu.

Contrainte	Sous-corpus	←→ Médianes et moyennes											
		Min.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	Max.
<i>MatchStress</i> (%! IIA)	Rap FR	3				MØ							48
	Reggae FR	8				MØ							55
	Rap CS	0						MØ					27
	Reggae CS	0				MØ							52

à évaluer l'influence des écarts individuels sur les moyennes et les médianes des échantillons, une approche qui sera poursuivie le long de la partie expérimentale. Le tableau 5.2 donne les minima et les maxima enregistrés pour ces intervalles inter-accentuels qui coupent un mot en deux, sur un continuum simplifié à une échelle

de 10. Comme les moyennes et les médianes ne s'éloignent pas beaucoup du milieu, aucun des sous-corpus ne semble faussé par des chansons à trop ou trop peu de *mismatches*.

Le corpus français a donc entre 34 et 40 % des *mismatches*, tandis que le corpus tchèque n'atteste dans son ensemble que de 15 à 18 % de ces tactus. Il s'ensuit que les interprètes tchèques sont plus enclins au respect de *MatchStress* que leurs homologues francophones. Chez ces derniers seuls se confirme l'hypothèse que le fond rythmique du rap/reggae se base non pas sur le principe accentuel mais plutôt sa substitution, l'*accentuation automatique*, soit un rythme imposé et construit sur la musique exclusivement. Cela donne l'impression que la base des vers est fondée sur des principes qui ne fonctionnent pas bien pour créer et maintenir le rythme au niveau de cette pulsation élémentaire. À ce stade cela semble résulter de l'existence de l'accent initial du français, comme les chiffres comptent les mots avec les deux types d'accent (primaire *et* secondaire) qui forment un arc accentuel. En réalité, ce pourcentage français en est peu influencé, car il est en grande partie constitué de mots à accent initial seulement.

Cette mesure fait cependant abstraction d'une variable qui altère quelque peu l'image du corpus, et qu'il faut prendre en considération : il s'agit du fait qu'un mot peut s'étendre sur plusieurs tactus. Nous en avons vu plusieurs exemples, par exemple dans la figure 2.8, p. 62 : *Il n'y a pas | de pro-|blème| nos| goûts ne sont| pas o-|ppo-sés|*. Cette circonstance dépend de la structure morphologique des langues, ainsi que du nombre de syllabes par mesure (non pas du débit de parole). Dans le tableau 5.3, on voit que les mots « métriquement biaccentuels » du corpus apparaissent dans une grande partie des chansons (61×FR et 73×CS). Ces mots sont un peu plus nombreux en tchèque, vu la plus grande longueur syllabique de ses mots. Ils sont aussi plus nombreux dans le reggae (76×) que dans le rap (58×), dont le décompte syllabique par mesure est plus élevé.

Ces mots ont été comptés parmi les *mismatches* dans le tableau 5.1, il faut donc

TABLE 5.3 – Plusieurs tactus dans un mot. Leur proportion influence les IIA du tableau précédent (5.1) beaucoup plus dans le reggae CS que dans le rap FR, et augmente le clivage entre les deux langues en matière de liberté accentuelle.

	Chansons	Occurrences	% dans ! IIA
Rap FR	29	72	6
Reggae FR	32	206	19
Rap CS	29	117	14
Reggae CS	44	339	42

apprendre la proportion de mots métriquement biaccentuels participant aux IIA « marqués ». Comme le montre la case en gris du tableau 5.3, seulement 6 % des *mismatches* du rap français sont motivés par cette distribution, prouvant que ledit phénomène de liberté accentuelle est autonome dans sa manifestation rythmique. À l'opposé, dans le reggae tchèque où il y a déjà peu de *mismatches*, 42 % de ses 18

% des IIA ne sont qu'un effet latéral de ses grilles rythmiques peu chargées et de la durée syllabique des mots tchèques. Enfin, comme une des frontières de ces mots est souvent canonique (droite en FR, gauche en CS) et l'autre se fait couper par une frontière d'IIA, ces mots métriquement bi-/triaccentuels ne figureront pas parmi les polysyllabes à accentuation secondaire.

La fréquence d'un phénomène comme celui des *mismatches* reflète la différence entre sa fréquence attendue et effective. Comme prévu dans la section 2.2.1, le respect de la contrainte *MatchStress* va être décrit séparément pour les mots autosémantiques de plus de deux syllabes, pour les monosyllabes synsémantiques et pour tous les mots avec un e caduc (en français uniquement), suite aux précisions sur leur accentuabilité dans le langage ordinaire.

### Mots polysyllabiques

Concernant les polysyllabes, reprenons les hypothèses sur l'accentuation des longs mots lexicaux (avec au moins trois  $\sigma$ ). Premièrement, deux forces antagoniques empêchaient la prédiction sur le nombre de polysyllabes « non canoniques ». D'un côté, la plus grande liberté qui vient d'être démontrée en français plaide pour la variante « plus de polysyllabes non congruents en français qu'en tchèque ». D'un autre côté, les mots généralement plus longs du tchèque que du français laissent supposer la variante « plus de polysyllabes non congruents en tchèque qu'en français ». Cette disparité est due à la morphologie synthétique du tchèque, qui implique une longueur syllabique plus importante des mots que celle des mots en français, à morphologie analytique (Duběda, 2013, p. 70). Deuxièmement, dans les deux langues, ces polysyllabes sont plus fréquents dans le rap que dans le reggae, même si les deux genres musicaux sont contraints par un mètre musical isochronique en  $4/4$  (3.2.3).

Pour rappel, l'accent primaire de mot est final en français et initial en tchèque, à deux restrictions près : les oxytons français deviennent paroxytons si le dernier noyau syllabique est un e caduc ; les mots tchèques peuvent perdre l'accent primaire si précédés d'une préposition monosyllabique, qui le leur reprend. Puisqu'elle se trouve à une frontière de mots, cette prééminence est symétrique en FR et en CS. Le mot reçoit souvent également l'accent secondaire, qui est le plus souvent initial en français (dont résultent des unités accentuelles bidirectionnelles). L'accent secondaire reste souvent potentiel dans le tchèque parlé, où il est réservé à l'élocution emphatique et scandée. Il n'a de rôle organisateur dans aucune des deux langues.

Le tableau 5.4 détaille le taux d'accentuation décalée dans l'ensemble des mots polysyllabiques : la moyenne dans le corpus entier est de 32 %. En français, il s'agit de mots accentués à l'initiale et en milieu de mot *sans accent final* ; en tchèque, ces mots sont accentués seulement sur la deuxième/troisième/quatrième etc. syllabe. Laquelle des deux langues déplace le plus les polysyllabes ? D'une part, l'attente de la disproportion se confirme dans la constitution des paroles. L'ensemble

TABLE 5.4 – % Polysyllabes non canoniques dans l’ensemble des polysyllabes. Les colonnes donnent le nombre total de polysyllabes dans les sous-corpus ( $n=$ ), celui de polysyllabes à réalisation secondaire, soit s/W (*dont mismatch*) et la moyenne de ce pourcentage dans chaque sous-corpus ( $\emptyset$ ). Étant donné la soustraction des mots à deux tactus, ces chiffres correspondent aux mots à l’accent *uniquement* non final/initial. Les chiffres donnent les sommes de toutes les chansons (cf. l’annexe pour chaque chanson).

		$n =$	<i>dont mismatch</i>	$\emptyset$
Rap FR	Accent non final	848	341	40
Reggae FR		703	235	33
Rap CS	Accent non initial	1 632	469	28
Reggae CS		1 048	315	30
Total		4 231	1 360	32

des polysyllabes tchèques (1632+1048=2680) est plus grand que l’ensemble français (848+703=1551), même si les deux moitiés du corpus sont de taille comparable en ce qui concerne le nombre de chansons, de mesures, de groupes respiratoires et de syllabes.<sup>1</sup> D’autre part, ce nombre de lexies nettement supérieur ne se projette pas dans la proportion des polysyllabes violant *MatchStress*, car les pourcentages des polysyllabes non canoniques du français (en jaune) sont un peu plus élevés que ceux du tchèque. Cela confirme le haut degré de liberté métrique dans le corpus français (4 polysyllabes sur 10 dans le cas du rap), exactement comme dans le cas des IIA.

Au vu des deux genres musicaux confondus, si l’on prend en considération l’accent primaire seulement (final en français, initial en tchèque), c’est le français qui atteste d’une proportion plus grande des polysyllabes s’écarter de la norme linguistique : les 37 % (576 occurrences) des polysyllabes ont un accent non final en français, hormis les mots finissant en e caduc, contre les 29 % (784 occ.) qui ont un accent non initial en tchèque. Enfin, parmi les 4 231 polysyllabes du corpus, 1 360 violaient *MatchStress* (soit 32 %, cf. tableau 5.4), un chiffre plus élevé que celui observé par C. Tait *et al.* (2014) dans les raps américains et australiens – concernant le taux des décalages accentuels qui résultent des *mismatches*, « *Of the 1 393 bisyllabic and polysyllabic words in the 18 songs analysed, 148 words, or almost 11%, exhibited a shift in the expected stress pattern. Of these 148 shifted words, 58.73% were bisyllabic, and 41.27% were polysyllabic.* »

La deuxième hypothèse ( $\sigma\sigma!$  *MatchStress* : Rap>Reggae) est confirmée en français et affaiblie en tchèque : l’échantillon français compte plus de polysyllabes non canoniques dans le rap que dans le reggae, tandis que dans l’échantillon tchèque les deux genres en comptent autant. Un exemple typique du corpus est dans la figure 5.2. Quant aux proportions des polysyllabes enfreignant *MatchStress* pour chacune des cinq phases (A à E), elles seront décomptées dans 6.5, p. 191.

1. La seule difficulté qui reste dans ce genre d’approche est que même en excluant des chiffres les mots métriquement biaccentuels, l’accent uniquement initial est licite en français dans le cas d’arcs accentuels composés de plus d’un mot (cependant dans le corpus textuel, peu de mots polysyllabiques se trouvent dans cette position en raison de la haute densité accentuelle).

1	2	3	4
li-bre dé-ré pour pé-rées c'est cible '(y)a pas d'ré-	cœur et poings ré-a-ppren-dr'à loin d'être po- vo-lu-tion mo-	[Ø A- se-rrés] [Se vi-vre] [Ma-ni- Ø ssible] [Quand le dé-rée] [Oui ils	ppren-dr'à être sen-tir con-si- fes-ta-tions tem- peuple est pris pour marchent pour leurs ...
[(Je) po-cho-pi-tel- u te-be však o-ce-ním o- stá-vám ná-zor	né kaž-dý furt pr-ší já ne- ka-mžik kdy vy- že kdo smě-je	ne-má slun-ce ne-chám se roz- čis-tí se o- se to-mu to	v du-ší] [Po-kud ru-šit] [Po-tom vzdu-ší] [Za- slu-ší]

FIGURE 5.2 – Polysyllabes non canoniques, 6× dans Sniper : *Arabia* (FRRAPE-5), et 6× dans Bad Boyz Sound : *Smát* (CSREGG-8, 2'35").

### Mots grammaticaux

Les mots grammaticaux métriquement accentués sont un autre type de non congruence selon *MatchStress*. Dans la parole ordinaire, ils sont accentuables mais restent le plus souvent sans accent en tant que clitiques. En effet, dans certaines conditions (ralentissement de débit, emphase, phonostyles à fonction didactique, etc.) la condition de mot-porteur d'accent n'est pas réservée aux unités lexicales de classe ouverte (noms, adjectifs, adverbes, verbes), mais partagée avec celles de la classe fermée, les mots fonctionnels. La musique vocale est un autre contexte fréquent où, notamment en français, la moindre accentuabilité ne constitue pas un obstacle à la bonne réception (sauf à la fin des vers). Voici un exemple reggae de telles prééminences qui forment le sommet de prééminence local : *Dans* | *ma tête les* | *notes se* | *mé-langent et* | *les basses la-cèrent* | (FRREGG-7).

L'hypothèse définie plus haut se confirme que ces mots grammaticaux sur tactus

TABLE 5.5 – % des tactus non silencieux (TnS) à mot grammatical (MG).

	Σ TnS	dont MG (occ.)	% TnS
Rap FR	5 425	506	9
Reggae FR	4 401	571	13
Rap CS	5 548	210	8
Reggae CS	4 241	180	4
Total	19 615	1 467	7

sont plus nombreux en français qu'en tchèque : selon le tableau 5.5, la quantité de ces mots ainsi que leur proportion sur tactus est plus importante dans la moitié française du corpus. Cette différence est elle aussi due à la morphologie des langues, essentiellement isolante (FR) vs. flexionnelle (CS). En confondant les deux genres musicaux, les mots grammaticaux forment 11 % (FR) et seulement 4 % (CS) parmi les tactus (les TnS – les tactus à syllabe). Dans le corpus entier, 95 % des chansons attestent d'au moins un mot grammatical placé sur un tactus, qui donc fait défaut dans seulement dix extraits (1×rap FR, 4×rap CS, 5×reggae CS).



Ces mots sont au nombre de 1 467, et tombent sur seulement 7 % des tactus ; les

	1	2	3	4
nirs]		Ø	Ø	[A-vec <u>mes</u> sou-ve-
feu]		Ø	Ø	[J'ai a-llu-mé le
sirs]		Ø	Ø	[Mes cha-grins mes plai-
d'eux]		Ø	Ø	[Je n'ai plus be- soin
mours]		Ø	Ø	[Ba-lay-é les a- <u>leurs</u> tré-mo-(los)]
sou-ve-nirs]		Ø	Ø	[A-vec <u>mes</u>
mé le feu]		Ø	Ø	[J'ai a-llu-
mes plai-				[Mes cha-grins
soin		sirs]	Ø	[Je n'ai plus be-
les a-mours]		d'eux]	Ø	[Ba-lay-é
			Ø	[A-vec leurs...

FIGURE 5.3 – Extraits de *Non, je ne regrette rien* par **É. Piaf** (au milieu, 0'57") et dans sa reprise reggae aux accents décalés par **Danakil, FRREGÉ-5** (en bas, 1'23"). Le nombre de syllabes est le même dans les deux extraits (100  $\sigma$ ), elles sont réparties dans 25 mesures (É. Piaf) *vs.* dans 24 mesures (Danakil). Or dans tout l'extrait reggae, il y a 12 mots grammaticaux sur tactus, contre deux seulement chez Édith Piaf. La partition en haut montre l'équivalence rythmique des deux transcriptions : *nir*, *feu* (*sirs*, *d'eux*) sont sur le 1<sup>er</sup> temps. Source : [partdav.free.fr/partitions/Piaf](http://partdav.free.fr/partitions/Piaf).

écarts ne sont pas très prononcés entre les deux langues, ni entre les deux genres. À la différence des polysyllabes, ces chiffres peu élevés montrent que ce procédé ne participe pas autant au style rythmique des phrasés, sauf dans quelques chansons. Le maximum enregistré du corpus est une chanson dont les mots grammaticaux constituent 33 % des tactus, la version reggae de la chanson *Non, je ne regrette rien*. Tout son texte est décalé par rapport à l'original, comme les transcriptions *textsetting* le rendent évident (figure 5.3).

## E caducs

Pour revenir au corpus textuel présent, notre troisième phénomène observé à propos de *MatchStress* est la voyelle [ə] en français. Peu accentuable dans le langage

ordinaire et la poésie, un peu accentuable dans la musique, ses occurrences sur le tactus ont été supposées remarquables dans le phrasé. Nous en avons vu un exemple : *Craquer pour **de** l'adrénaline, suivre la coutume, rendu ivre par son bitume...* (figure 2.11, p. 64). Ce problème a été observé (Chodaková, 2015) du point de vue de la différence entre les deux genres (tableau 5.6) et de la différence entre les interprètes du français standard *vs.* celui du sud (tableau 5.7). Il faut préciser que cette deuxième catégorie a été dégagée comme au sud de la Loire, ce qui concerne 18 chansons (FRRAPA-6,10, B-7,8, C-2,10, D-3,6,9, E-1,4,9, FRREGA-4,9, B-4, C-2,7, D-2).

Concernant les e caducs sur tactus dans les deux genres, il y en a davan-

TABLE 5.6 – E caducs sur tactus. Il y en a plus dans le reggae – les occurrences des [ə] métriquement accentués (en jaune) varient donc en fonction du phrasé.

	Les 'ə		→ Distribution 1		→ Distribution 2		
	total	= % TnS	lex.	gram.	(monosyll.)	oxytons	non-oxyt.
Rap FR (n=50)	137	2,5	36	101	88	20	29
Reggae FR (n=50)	215	4,9	59	156	144	29	42

TABLE 5.7 – E caducs sur tactus. Les deux distributions (en jaune) des [ə] métriquement accentués diffèrent en fonction de l'origine des interprètes. Cela concerne à la fois la proportion des mots lexicaux (*vs.* grammaticaux) et celle des oxytons, avec des occurrences plus élevées chez les locuteurs du sud (n=chansons).

	Les 'ə		→ Distribution 1		→ Distribution 2		
	total	= % TnS	lex.	gram.	(monosyll.)	oxytons	non-oxyt.
Nord (n=82)	285	3,6	63	222	203	30	52
Sud (n=18)	67	3,7	32	35	28	20	19

tage dans le reggae (tableau 5.6), et cela dans toutes les catégories dégagées : mots lexicaux/grammaticaux, monosyllabes/plurisyllabes (par-)oxytons. Comme attendu, cette distribution est donc contrainte par le décompte syllabique par mesure, qui influence le nombre de syllabes prononcées en français (selon que les e caducs sont réalisés ou effacés) ainsi que le nombre de syllabes accentuées métriquement (selon le tempo musical). Autrement dit, le chant du reggae est « plus lent », et accentue ces V en raison de sa plus grande densité accentuelle. Quant à la différence entre les locuteurs « du nord/sud » (tableau 5.7), cette variable est aussi très significative. Elle fait augmenter les occurrences des mots lexicaux, plurisyllabiques, aux interprètes chantant/rappant dans le(s) français du sud. Un exemple typique du corpus est reproduit dans la figure 5.4.

Il est possible de conclure qu'une chanson typique atteste de plusieurs formes de non respect de la contrainte *MatchStress*, en accentuant des syllabes peu accentuables dans le corpus franco-tchèque des deux genres de musiques urbaines. Le

1	2	3	4
... sor-	<b>ciers</b>	Ø sont	<u>ve</u> -nus jou-
er]	Ø	Ø	Ø [Des
<b>cou</b> -pes qu'on rem-	<b>plit</b> à	<b>bord</b> co-	<u>mme</u> des am-
Ø -pho-	<u>res</u> ]	Ø [Qu'on	<b>bran</b> -dit au
Ø ciel]	Ø	Ø [Vers	<b>les</b> im-
<b>mor</b> -tels dieux de	<b>l'O</b> -lym-	<u>pe</u> ]	Ø

FIGURE 5.4 – E caducs sur tactus, Jo Corbeau : *J'aime l'O.M.* (FRREGA-4, 1'13").

focus portait généralement sur les intervalles inter-accentuels qui divisent des mots, et spécifiquement sur les mots lexicaux longs, sur les mots grammaticaux courts et, en français, sur les mots avec un e caduc. Même si tout cela concernait en premier lieu la position des syllabes vis-à-vis du schéma métrique (de la mesure musicale), dans la partie théorique il était brièvement question aussi de la réalisation de ces prééminences non congruentes.

Si un accent potentiel primaire ne se situe pas sur un tactus mais sur une pulsation plus faible, sa manifestation est souvent amenuisée, d'autant plus que cet accent naturellement non dynamique est généralement peu iconique dans les deux langues française et tchèque. Autrement dit, les chansons attestent d'un grand nombre d'effacements d'accents primaires. Alternativement, il y a le décalage d'accent, mais il n'est pas de règle tel qu'il est quasi-obligatoirement pratiqué en anglais, et qui se manifeste par des indices acoustiquement équivalents à ceux de l'accent métrique (de tactus). Ce décalage accentuel entraîne une suraccentuation de la chaîne sonore (dans le cas de grille rythmique remplie de syllabes) et parfois des collisions d'accent, ce qui contribue à la perception du phrasé dit « haché » (2.4). Une syllabation appuyée des mots par un phrasé saccadé est aussi courante qu'un phrasé mélodieux, fluide et continu, mais sans une analyse instrumentale, il est impossible de tirer du corpus des généralisations sur les manifestations formelles des deux types d'accent.

Sans une telle distinction formelle des types d'accents (supposée possible dans la partie théorique), il est seulement possible de répéter que l'accent métrique est souvent plus dynamique que les linguistiques (décalés puis effacés). En français, langue dont l'accentuation secondaire se démarque justement par son dynamisme (à la différence des deux accents primaires FR et CS), le nombre élevé de *mismatches* accentuels sur les pluri- et les polysyllabes pourrait de ce fait s'interpréter comme un alignement direct non pas entre l'accent *primaire* et le *métrique*, mais entre les deux accents *dynamiques* : 1) le secondaire (FR) et 2) l'accent emprunté de l'anglais, perçu comme une augmentation d'intensité sur presque tous les tactus. Enfin, en dehors des tactus, ce même accent secondaire initial français de focalisation étroite est souvent réalisé par une montée mélodique, et cela même sur les pulsations faibles (sans précédent métrique, voir la section 5.3).

## 5.2 Orientation des vers

Après la contrainte *MatchStress*, voici un profil du corpus par rapport aux contraintes *Align-R* et *Align-L* sur la rencontre entre les unités accentuelles et intonatives avec le groupement musical. Comme les grammaires poétiques découlent de préférences langagières, la première hypothèse portait sur les vers dans les deux langues FR et CS, qui à l'image des fins d'unités intonatives ( $\iota$ ) étaient supposés finir sur le premier temps (tactus 1). Selon *Align-R*, la dernière syllabe prononcée du vers « se repose » en cet endroit, tout comme les accents primaires sur les tactus au niveau lexical. Dans le cas de non respect d'*Align-R*, un enjambement apparaît. L'observation de la deuxième contrainte n'était attendue qu'en tchèque, vu la position initiale de l'accentuation primaire et les  $\alpha$  descendantes conséquentes : un alignement *Align-L* non marqué est celui entre ce 1<sup>er</sup> temps et la 1<sup>e</sup>  $\sigma$  accentuée du vers. Le domaine de groupement métrique surprend d'abord parce que la contrainte *Align-R* n'est guère appliquée, ce qui donne lieu à tellement d'enjambements accentuels qu'ils semblent en perdre le caractère marqué, dans la grammaire poétique rap/reggae. Parmi les 50 chansons de chaque sous-corpus, combien de chansons respectent *Align-R* au moins pendant un couplet ? Ces extraits sont au nombre de 11 dans le reggae CS, un score suivi de 8×reggae FR, 3×rap CS et 2×rap FR.

Ensuite, une sorte d'*Align-R* mais aussi d'*Align-L* est pourtant observé, les deux

TABLE 5.8 – Orientation des vers (*Align-L/R*)

	<i>Align-L</i> et <i>-R</i>			<i>Align-L</i> ou <i>-R</i>		Orientation variable	$\Sigma$ chns.
	L1-R4	L1-R4	autre	seulement			
	seulement	+autre		<i>-L</i>	<i>-R</i>		
Rap FR	44	3	2	0	0	1	50
Reg FR	9	12	6	6	6	11	
Rap CS	11	4	32	0	0	3	
Reg CS	14	7	22	1	4	2	
Total	78	26	62	7	10	17	200

sont respectés même en français, sans que nous nous y attendions, mais ce groupement des unités se manifeste ailleurs que dans les chansons traditionnelles. Le plus souvent, la question n'était donc pas de savoir si *Align-L/R* était observé, mais où et comment. Le tableau 5.8 évalue tout cela plus précisément. La méthode était la suivante : pour chaque extrait, un ou plusieurs groupements systématiques ont été notés, par exemple, si tous les vers du refrain commencent et finissent sur ou autour du 1<sup>er</sup> temps tandis que les vers du couplet commencent sur le 2<sup>e</sup> et finissent tous sur le 4<sup>e</sup>, l'extrait en question est marqué dans l'annexe comme L-1,2, R-1,4, ce qui indique le lieu des deux ancrages. Comme on le voit sur les cases en jaune (tableau 5.8), plus de la moitié des chansons (78+26+62=106) fixe les deux extrémités des

vers. La tendance la plus générale est celle du début sur le tactus 1 et de la fin sur le tactus 4. Autrement dit, les extraits tendent à accumuler les frontières des deux côtés de la mesure musicale – comme le rap anglophone.

Si la tendance à une « double fixation » est manifeste dans les quatre échantillons, elle est renforcée dans la musique hip-hop : une seule des deux contraintes (*Align-L/R*) ne suffit à aucune des chansons rap (les cases en gris). Dans 17 chansons seulement, le groupement métrique ne suit aucune tendance prévalente ; les chansons classées dans cette colonne regroupent la fin *ou* le début des vers sur au moins trois tactus différents. Enfin, il y a le *comment* du groupement : où qu'ils finissent, même sur le tactus 1, les vers sont pourtant souvent en enjambement, parce qu'ils continuent souvent au-delà de ce tactus 1 et finissent en *mismatch*. Dans d'autres cas ils finissent en syncope, c'est pourquoi la contrainte *Align-R* dans les deux genres musicaux n'est pas celle de correspondance parfaite et de repos rythmique (traits obligatoires dans la chanson). Cette contrainte inviolable dans la tradition est donc complètement reconstruite dans le rap/reggae. *Align-L/R* dicte les deux lieux approximatifs du début et de la fin, qui sont les lieux d'occurrence possible d'irrégularités rythmiques. Deux exemples typiques du corpus sont dans la figure 5.5.

Un autre constat porte sur la différence entre les deux genres quant à *Align-L* : il

1= <i>Align-L</i>	2	3	4= <i>Align-R</i>
<b>[</b> Donc é-coute-	<b>le</b>	<b>prête</b> a-tten-	<b>tion]</b>
<b>[</b> Ab-sorbe cette	<b>le</b> -çon	<b>bois</b> cette po-	<b>tion]</b> [Tu
<b>f</b> e-rai mieux de	<b>prendre</b> mes pa-	<b>roles</b> au sé-rieux	<b>Ø]</b> [Car quand je
<b>p</b> rends la pa-	<b>role</b> ça n'est	<b>plus</b> un	<b>jeu]</b>
[(Jak) <b>za</b> -kla-ply se	<b>dve</b> -ře	<b>slu</b> -chát-ko jsem	<b>zved]</b> [Dou-fám
<b>že</b> to bu-de	<b>lep</b> -ší než	<b>ten</b> -krát na-po-	<b>sled]</b>
<b>[</b> O-te-vřel jsem	<b>di</b> -ář ob-vo-	<b>lal</b> jsem ce-lou	<b>ban</b> -du]
<b>[</b> A-by-sme si	<b>u</b> -ži-li	<b>za</b> -se ňá-kou	<b>sran</b> -du]

FIGURE 5.5 – *Align-L*, *Align-R* dans Assassin : *La formule secrète* (FRRAPA-3, 0'21"), qui est aligné sur le tactus 1 « à gauche » et sur le tactus 4 « à droite ». En bas, l'exemple tchèque du même groupement dans Chaozz : *Sám doma* (CSRAPB-4, 0'20").

est possible de supposer que le reggae tend à aligner le début des vers sur le tactus 2, qui est proéminent dans la mesure  $4/4$  (comme ils y commencent dans certaines chansons de reggae jamaïcain). Effectivement, les vers de reggae se construisent par rapport à cet endroit un peu plus souvent que le rap : les chansons avec *Align-L* sur le deuxième tactus sont de 29 dans le reggae en français (7×) et en tchèque (22×) vs. 9 dans le rap en français (2×) et en tchèque (7×) – ce fait s'explique par une certaine stylisation du genre musical. Cependant, le premier temps reste l'endroit de référence le plus fréquent du rap et du reggae, ce qui confirme son importance dans la hiérarchie musicale, malgré les différences percussives du reggae/dancehall.

Enfin, la même question peut se poser au niveau du début des chansons, qui confirment l'orientation *Align-L* prévalente. L'amorce même de chaque œuvre littéraire, son *incipit*, est supposée « donner le ton » à son interprétation, il s'agit donc

de préciser le tout premier lieu d'*Align-L* (non pas le dernier lieu d'*Align-R*, vu que les fins d'extraits ne sont presque jamais la fin des chansons). Regardons donc le détail des incipits : sur quels endroits de la mesure commencent les extraits ? Les premières syllabes s'alignent-elles sur un tactus, ou sur une pulsation faible qui le précède ?

D'après le tableau à gauche de la figure 5.6, dans 130 chansons (65 % du corpus)

	Tactus N°				avant/sur le tactus	
	1	2	3	4		
Rap FR	32	10	0	8	41	9
Reg FR	32	9	1	8	38	12
Rap CS	39	8	2	1	30	20
Reg CS	27	19	2	2	18	32
$\Sigma$	130	46	5	19	127	73

1	2	3	4
Ø [Hej	Ø po-slou-	chej	Ø jsem trochu
po-věr-či-	vej]	Ø	Ø
[Ště-stí	Ø to je	ně-co	Ø s čím ra-dši
ne-po-čí-	tej]	Ø	Ø

FIGURE 5.6 – À gauche, les incipits typiques du corpus sont marqués en jaune. À droite, incipit iambique (ici en contretemps) avant le deuxième tactus, dans *Sto zvířat : Kanál* (CSREGC-1).

le début du premier vers se situe avant ou sur le premier temps ; dans 46 chansons (23 %) sur le deuxième. Dans la partie droite du tableau, l'on voit que cette première syllabe de chaque extrait est placée *avant* le temps plus souvent que *sur* le temps (si cette syllabe est placée entre les temps, l'incipit est considéré comme celui du temps suivant ; en fait la voix peut commencer avant la musique), autrement dit les incipits « iambiques » sont représentés plus que les « trochaïques ». Un exemple tchèque du corpus est à droite de la figure 5.6.

Vu que ce groupement métrique, qui est bien distinct du groupement attendu, n'est pas une tendance mais une constante dans le corpus des musiques urbaines, il s'ensuit aussi que dans les cas des *mismatches* à la fin des vers, les syllabes n'appartiennent pas au vers suivant. Les vers comprennent la totalité des  $\alpha$ , dont la correspondance accentuelle n'est pas renforcée en cette position.

### 5.3 Intonation dans le corpus

Les paragraphes suivants, qui renvoient à la section 2.3, touchent à la distribution des phrasés – des manières de réciter et d'intonner – et en particulier au phrasé scandé et à ses mouvements mélodiques prévalents : les contours nucléaires canoniques (existant dans les phonostyles du parlé), les contours nucléaires contradictoires (formellement ambigus) et les contours nucléaires spécifiques (au rap). La description des contours se limitera aux chansons de rap pour les raisons évoquées plus haut – l'on exclut le chant et le mi-chant, qui s'éloignent bien plus de la parole

ordinaire, car dans leurs mélodies les fonctions syntagmatique, paradigmatique et paralinguistique sont sensiblement plus dominées par la fonction poétique. Comme dans le reste de ce travail, cette section se base sur la perception de l’auteur et sur une connaissance de la phonologie des deux langues. Aussi représente-t-elle seulement une hypothèse qui devrait être complétée par une analyse tonale approfondie le jour où il sera possible de diviser les pistes instrumentales et vocales des enregistrements ou de se procurer les *a cappella* des 200 extraits.

D’abord, résumons les phrasés principaux dans le corpus : la scansion, le chant et le mi-chant. Pour rappel, le phrasé chanté se définit surtout par les tons statiques et la continuité de changement entre tons, qui appartiennent à une échelle musicale. De plus, une mélodie et ses variations doivent se répéter dans un schéma (le patron mélodique) marquant les durées et les hauteurs des tons ainsi que le lieu des notes finales dans le chant proprement dit, sinon les paroles sont chantonnées, mi-chantées. Le vers scandé, lui, est défini par une rythmique accentuelle et des contours glissando dynamiques. Le plus souvent il diffère du chant par l’absence d’un patron mélodique strict mais aussi par une plus grande flexibilité de la durée syllabique (chapitre 2). Même si la différence entre les phrasés ne tient pas qu’à l’intonation, mais aussi aux caractéristiques duratives, le chant et la scansion se prêtent aux mêmes techniques rythmiques, soit aux stratégies pour aligner les paroles sur le fond instrumental (chapitre 3).

En français seulement, il se confirme d’abord que l’intonation est un autre facteur de rapprochement entre rap et reggae, en effet, la distribution des phrasés dans le corpus ne restreint pas le chant au reggae, ni la scansion au rap. En ce qui concerne les phrasés des 200 extraits (tableau 5.9), parmi les chansons du corpus 97 sont uniquement chantées, 76 sont scandées (occasionnellement avec un passage mi-chanté, parlé, crié, chuchoté) et 27 combinent la scansion et le chant – ils passent de l’un à l’autre surtout aux frontières couplet/refrain. Le corpus est donc varié en raison de l’éclectisme de certains artistes, du métissage musical et des changements de phrasé au cours d’une chanson en fonction de sa structure.

Parmi les 40 chansons représentatives d’un point de vue rythmique (dont les

TABLE 5.9 – Phrasés chantés et scandés dans le corpus. Dans l’annexe, les phrasés présents dans chaque chanson sont codés selon le tableau 3.3, p. 104, dans la colonne « alignement prévalent » : a (chant), b (vers scandé), d (parlé).

	Chant	Scansion	Les deux
Rap FR	2	38	10
Reggae FR	45	2	3
Rap CS	–	36	14
Reggae CS	50	–	–
Total (n=200)	97	76	27

rimes sont décomptées dans le chapitre 6), la description de l’intonation se limite aux 20 chansons de rap. Ces chansons se démarquent par leurs résultats près des

moyennes concernant : 1) le décompte syllabique, 2) la saturation de la grille, 3) le pourcentage des *mismatches* ainsi que 4) le nombre de syncopes et de contretemps. Parmi les  $2 \times 10$  chansons, deux en représentent chaque étape (A, B, C, D, E).

Les contours mélodiques observés comprennent les accents mélodiques et la composante obligatoire des unités intonatives ( $\iota$ ) : les contours nucléaires (CN), qui sont composés d'un accent mélodique (AM) et d'un ton de frontière (TF). Les CN conclusifs et interrogatifs portent une marque de modalité dotée d'une signification propre, le CN continuatif en est dépourvu. Dans les deux langues, les CN sont non marqués ou marqués selon l'information pragmatique et paralinguistique associée. En français, ils se situent sur les  $\sigma$  accentuées alors qu'en tchèque, ils peuvent se distribuer aussi sur les syllabes suivant cette syllabe.

La supposition de départ porte sur le maintien partiel des principes linguistiques et de leurs manifestations formelles dans le vers scandé (le rap) : il est probable que, du moins dans certains passages, l'organisation intonationnelle du rap reprend celle du langage. En fait, la mélodie musicale ne domine pas ce phrasé, de plus la préoccupation de l'interprète pour le rythme et la rime lui fait céder le contrôle de l'intonation au système naturellement acquis de sa L1. Les observations suivantes sur les chansons rappées traitent d'abord du marquage de la fin des vers, qui sont considérés *a priori* comme équivalents aux  $\iota$ , puis des contours contradictoires et spécifiques du rap, tels que la neutralisation de la courbe intonative.

Les tableaux dans 5.10 donnent un aperçu de la proportion des différentes fins

TABLE 5.10 – Contours mélodiques en fin de vers, en français (en haut) et en tchèque (en bas), dans 10 chansons par langue. Les couleurs jaune, jaune pâle et grise symbolisent le ratio des occurrences des CN en fonction des trois fonctions. Les couleurs rose, rose pâle et grise dans la colonne droite marquent la somme des contours (non) marqués et spécifiques. Le total ( $\Sigma$ ) donne la somme des CN, soit la somme des vers rappés dans les  $2 \times 10$  extraits.

<b>Contours FR</b>	Conclusifs	Continuatifs	Interrogatifs	$\Sigma$
Non marqués	$\searrow$ 55	$\nearrow$ 92	$\nearrow$ 1	148
Marqués	$\curvearrowright$ 17	$\rightarrow$ 45		62
Spécifiques	(2 $\sigma$ ) $\nearrow\searrow$ 53			53
$\Sigma$	125	137	1	263
<b>Contours CS</b>	Conclusifs	Continuatifs	Interrogatifs	$\Sigma$
Non marqués	$\searrow\searrow$ 20	$\nearrow\nearrow$ 25	$\rightarrow\nearrow$ 2 $\nearrow\searrow$ 1	48
Marqués	$\searrow\searrow$ 112 $\nearrow\searrow$ 14	$\nearrow\rightarrow$ 1 $\rightarrow\rightarrow$ 17 $\rightarrow\searrow$ 7 $\searrow\rightarrow$ 8		159
Spécifiques		$\searrow\nearrow$ 30 (AM+0%) 30		60
$\Sigma$	146	118	3	267

de vers, en tenant compte des différences entre les deux inventaires de CN ; les



flèches traduisent les étiquettes prédéfinies dans la section 2.3. Dans les deux langues, les rappeurs rappent avec des contours conclusifs, continuatifs et interrogatifs. Un constat qui se dégage est que ni les premiers, ni les deuxièmes ne prévalent largement, et que les troisièmes sont marginaux : dans les dernières lignes des deux tableaux, les proportions entre les contours conclusifs : continuatifs : interrogatifs sont de 48 : 52 : <1 (FR) et de 55 : 44 : 1 (CS), marquées en jaune, jaune pâle et gris. Si les deux premiers types étaient distribués en alternance, l'on pourrait dire que le sens de l'ouverture *vs.* de la finition des  $\iota$  (qui constituent des vers) forme un patron intonatif qui a tendance à correspondre aux paires de vers. Cependant, les deux types de contours continuatifs et conclusifs peuvent s'entasser au lieu d'alterner dans les distiques. Et surtout, dans une grande partie des chansons l'un ou l'autre CN prédominent. Les raps des deux langues partagent aussi une quasi-absence de contours interrogatifs, il n'y en a que 4 sur les 530 contours FR et CS.

Dans la partie théorique, il était question de contours qui se révèlent comme étant contradictoires, des « contours surprise ». Ces mouvements mélodiques en position du noyau s'associent à des syllabes dont les mots affichent une information opposée à celle codée dans le contour, et l'attente de l'auditeur n'est pas satisfaite dans ses prédictions systémiques. Ils sont moins nombreux que prévu, par exemple, ce contour conclusif au milieu d' $\iota$  : [(on) vide des théières ↘ de thé à la menthe →] (FRRAPC-5). Mentionnons aussi le contour haut, plat, sur toutes les syllabes de la question *Est-ce que je peux kicker ça ?* (FRRAPÉ-10). Ensuite, vu la valeur sémantique des paroles, deux des quatre CN interrogatifs manquent de modalité interrogative : les deux contours →↗ (L\* H%) sur les mots *Václavák* et *podchodem* (CSRAPA-4) appartiennent pourtant sans doute à la modalité déclarative (ils font partie d'un récit). Un autre exemple tchèque qui contredit sa modalité syntaxique et discursive se trouve dans la question *je tu někdo kdo to tuší* (CSRAPB-9), réalisée avec des AM moyens → (S\*) et terminée par un CN conclusif marqué ↘↘ (H\* L%).

Avec ces quelques exceptions, les formes des deux modalités de base ainsi que des contours continuatifs (présentes dans les grammaires tonales) se retrouvent aussi dans le rap, comme on le voit dans les deux tableaux en 5.10. Presque tous les CN des deux inventaires du français et du tchèque sont attestés, sauf le contour interrogatif CS →↘ (H\*M%). Voici toutefois quelques précisions sur le classement des formes. La détermination de la position de ces flèches dans les tableaux n'est pas la seule possible, mais elle correspond aux deux profils phonologiques. Il n'était pas clair de savoir où classer le groupe des CN français perçus comme aplatis ou plats (→→), c'est-à-dire avec la même hauteur de ton que la syllabe précédente. Comme la distinction *montant/descendant* est assez univoque au niveau sémantique (mis à part les questions partielles), ces contours plats sont formellement plus proches des CN continuatifs de cette langue. Les contours plats du rap français sont donc interprétés comme une absence de cadence et par opposition aux CN conclusifs.

Une autre ambiguïté surgit dans le groupe des CN conclusifs descendants du rap français : sur les 108 occurrences de l'échantillon FR, 53 sont immédiatement précédés par une montée mélodique. Les deux mouvements  $\nearrow\searrow$  figurent dans le tableau 5.10 comme un « contour spécifique du rap », le seul élément ajouté à cet inventaire tonal français. Il s'agit d'un AM, souvent motivé métriquement (sur un tactus) et situé sur une première syllabe d'un mot, qui est suivi d'un TF sur la dernière syllabe du vers – cette espèce de CN se distribue donc sur les deux syllabes adjacentes participant à un *mismatch* accentuel. Le rap français, surtout, se caractérise par l'usage de ce contour dissyllabique montant-descendant, mais qui diffère du contour en cloche monosyllabique. Ce cliché mélodique du rap apparaît dans les dix chansons (avec 106 occurrences – en décomptant ces paires aussi en dehors des fins de vers). En plus, ces mêmes mouvements sont exécutés à l'inverse ( $\searrow\nearrow$ ) par les rappers Booba (FRRAPD-2) et Rocca (FRRAPC-9).

Revenons aux contours plats, qui en français ne s'établissent pas comme une nouvelle catégorie. En tchèque, la grammaire tonale comprend deux contours similaires à cette platitude (conclusif non marqué  $L^* L^0\% \searrow\searrow$ , continuatif marqué  $L^* 0^0\% \searrow\rightarrow$ ). Comme la neutralisation ne part pas toujours d'un ton bas, nous avons jugé utile d'ajouter  $S^* 0^0\% (\rightarrow\rightarrow)$  parmi les contours spécifiques du rap. Il fait partie de la case (AM+0%) du tableau tchèque dans 5.10 : ces fins de vers constituées d'accents mélodiques (H\*, L\*, L\*H, H\*L) et un ton de frontière plat sont plus facilement perçus en tchèque, en raison de la distribution de ces événements sur plusieurs syllabes. Tout comme dans le cas des contours neutralisés du rap français, le classement des contours spécifiques du rap tchèque parmi les continuatifs vient de leur non finition, et dans les deux cas il s'agit d'une décision largement intuitive. Tout cela relativise une différence apparente qui a surgi entre les échantillons rap FR et CS : la disproportion entre les contours conclusifs et continuatifs.

Concernant une deuxième disproportion entre les deux langues, celle dans la dernière colonne des deux tableaux (5.10), on voit beaucoup de contours marqués en tchèque en comparaison avec le français. Précisément, les ratios entre les contours non marqués : marqués : spécifiques sont de 56 : 24 : 20 (FR) et de 18 : 60 : 22 (CS), marquées en rose dans le tableau 5.10. Cette faible proportion en FR vient du fait que le trait *ample* du FR n'est pas pris en compte. En fait, il accompagne beaucoup d'accents métriques (AM sur tactus) et perd dans le rap l'opposition du contour marqué. En plus, il est encore plus difficile à discrétiser à l'oreille que la f0, à cause de l'instrumental. Il semble au contraire que les rappers des deux langues privilégient nettement les contours marqués. Et cela, pour la même raison qu'ils emploient les contours spécifiques absents du langage et qu'ils font des *mismatches* : pour se distinguer du parlé, pour surprendre l'auditeur, l'interpeller et maintenir son attention – la performance du rap s'accompagne donc bien de contours absents de la langue. La récurrence des contours spécifiques dégagés dans la partie théorique, avec une forte proportion de contours marqués et le cliché dissyllabique montant-descendant, semblent s'établir comme des traits d'un phonostyle du rap.

Malgré les incertitudes dans la classification des contours, il est aussi clair en écoutant ces vingt chansons FR et CS qu'elles ont en commun de privilégier les contours non neutralisés. Il s'ensuit que les événements tonaux sont bien présents en fin des vers – les noyaux ne sont pas systématiquement déplacés au vers suivant ni doublés comme dans le cas du vers libre, autrement dit, il y a eu très peu d'enjambements (dans l'acceptation intonative du terme). Dans les quelques cas repérés il n'est pas sûr que le supposé CN déplacé ne soit pas un accent métrique. En conséquence, le plus convenable est de considérer le rap largement comme du vers libéré à accentuation automatique.

Revisitons donc les citations de la section 2.3 sur l'absence de mélodie dans le rap qui supposent la multiplication des contours neutralisés. Il apparaît que les 20 chansons comprennent effectivement des passages où le relief mélodique est très aplati, cependant ce n'est le cas que des AM et de l'intérieur des vers en général. Un ton stable, qu'il soit bas, haut ou moyen, est maintenu pendant une grande partie du vers, mais le plus souvent il est interrompu par un CN final. C'est le cas de 9 chansons FR (au moins 43 occurrences) et de 3 chansons CS (30 occ.).

Sinon, une grande variété de formes d'AM est présente sur les tactus. Sur les AM non finaux, on perçoit encore mieux les cas de non congruence accentuelle. En cas de *mismatch*, la hiérarchie métrique prédomine clairement sur la hiérarchie prosodique de la langue : les accents mélodiques prénucléaires ne sont souvent pas maintenus et les syllabes sur les tactus portent un AM décalé. En français, dans cette situation d'effacement d'accent primaire il peut paraître insolite qu'une quantité d'accents secondaires soient réalisés, alors même qu'ils se trouvent sur une pulsation faible (en dehors de **tactus**). Par exemple : *c'est la première rai ↗ -son d'la liste →* ou *MC* (FRRAPC-9). Il y a aussi des contours montants ↗ sur les premières  $\sigma$  de *dédicace/av'nir/papiers/galère/armés/paresse/m'instruire/assurer* (FRRAPB-6), *verset* (FRRAPD-2), *thérapie/banlieue* (FRRAPD-5), *béton/parking* voir aussi *on fait rentrer...* (FRRAPB-7), etc. Ces accents initiaux sans précédents métriques pourraient s'interpréter comme un indice anecdotique de la stabilité croissante de cet accent dans la prosodie du français.

Pour revenir à l'étape précédente, les 20 chansons rap en français et en tchèque sont presque exclusivement constituées de vers dont les fins correspondent à une fin d' $\iota$ . Le parenthésage prosodique est donc en accord avec le groupement métrique au niveau de base, même si l'intonation appuie une linéation préétablie par la rime et les silences. En même temps, cette description intonative des fins de vers n'épuise pas toutes les  $\iota$  dans le rap, parce que des CN sont percevables souvent aussi à l'intérieur du vers. Dans l'échantillon français, 50 % des vers (132 sur 263) contiennent une  $\iota$  à l'intérieur du vers, et cela dans les dix chansons considérées ici (ce pourcentage va de 27 à 76 % dans les chansons).

Le chiffre qui vient d'être évoqué ne concerne que les contours intérieurs de vers

qui sont différents du contour final. Comme dans la langue (Martin, 1975, 2009), la structure prosodique dans le rap se manifeste donc à travers une différenciation des niveaux par la forme des contours. Vu que les contours terminaux sont aussi fréquents que les continuatifs, le nombre de niveaux dans cette hiérarchie spécifique semble se limiter à deux : les fins de vers se distinguent des contours des mouvements internes par la forme. Dans le rap tchèque, cette différenciation est beaucoup plus ambiguë en raison du nombre de contours continuatifs et des CN qui s'étendent sur plusieurs syllabes. En outre, dans les deux langues les autres  $\iota$  courtes ne sont pas toujours des hémistiches : le premier contour se trouve en milieu de vers, mais souvent aussi bien avant ou après lui ; parfois les vers sont trop courts. De plus, les schémas accentuels, rythmiques et syntaxiques prônent souvent des découpages internes différents. Comme les hémistiches sont plus difficiles à définir que les vers, disons que les fins des vers et les fins des  $\iota$  se correspondent, sans que ces deux unités ne soient co-extensives (tout comme le prédit la contrainte *Vers/MGroup* sur le chant de F. Dell, 2015).

Dernièrement, voici un exemple de la plupart des éléments décrits du rap : les contours d'une chanson rap français, qui se trouvent sur les positions attendues de mouvements mélodiques. Dans la figure 5.7 (les 19 autres chansons sont dans l'annexe), on voit que l'interprète est consistant dans le marquage des fins de vers par un contour descendant, sauf dans le premier quatrain (c. montant) et dans un vers aplati (. . . *ne peut me tacler*). Il y a aussi un contour « surprise » déjà mentionné – le tout premier vers ne ressemble guère à la réalisation canonique des questions avec *est-ce que*. Une autre attente contredite de l'auditeur se trouve sur le contour conclusif descendant sur *Appelez-moi*, qui ne veut pas dire *Téléphonez-moi*, étant suivi de *Son Excellence*. Ensuite, d'une façon quasi-uniforme, les AM prénucléaires (dont la majorité respecte *MatchStress*) sont dotés d'un contour montant, et comme tels répondent à la différenciation de pentes mélodiques. En revanche, le tout dernier contour de la chanson (*omniprésence*) ne diffère en rien des CN précédents ; aucun trait formel ne vient renforcer sa position de fin d'énoncé. Enfin, cette intonation plutôt canonique est redondante dans son rôle de linéation par rapport à la rime, dont le schéma complexe est donné au-dessous de cette figure (p. 169).

1	2	3	4
Ø	Ø	Ø	[Est-ce que je peux →
ki-cker ça ? → →	Ø Tu co-	nmais ma réponse] Ø [Donne-moi → ↗	
n'im-porte quel → →	son et mon ↗	flow le dé- ↗	fonce] [Les M. ↗
Cs ont le ↗	nerf chaque se- ↗	maine j'les en- ↗	fonce][Parce que j'ai ↗
vu la lu- ↗	mière et que ↗	ja-mais je ↗ ↗	n'pionce] [Je n'co- ↗
mmets aucun →	dé-lit mais je → ↗	crée un dé- →	luge] [Jusqu'ici il ↘
n'y avait qu'E- → →	li mais je ↗	suis l'au-tr'é- →	lu] [Je ↘
taffe telle- ↗	ment que le ↗	rap me ↗	manque] [Et la ↗
maille me ↗	hante et j'avais ↗	pas me ↗	plan-quer] ↗ ↘
Ø [C'est vrai je ↗	pense que j'ai le ↗	feu sa-cré ↗ ↘	Ø] ↘
[J'ai mon exi- ↗	gence je laisse les ↗	autres bâ-cler ↗ ↘	Ø] [Au- ↘
cune de leurs nui- ↗	sances ne peut →	me ta- →	cler] →
[De toute évi- ↗	dence ma place ↗	je me la → →	Ø crée] ↘
[Pas de longs dis- ↗	cours seule l'ac- ↗	tion en dit ↗ ↗	Ø long] ↘
Ø [J'ai pris ma ↗	pioche et je ↗	creuse le fi- ↗ ↗	Ø lon] [Je ↘
kické jusqu'à la ↗	mort en atten- ↗	dant le mi- ↗ ↗	Ø llion] [Je ↘
rappe toujours plus ↗	fort avec la ↗	rage de dix ↗ ↗	Ø lions] ↘
Ø	[A-ppe-lez-moi ↘	Son Ex- ↗	ce-llence] ↗ ↘
[Faux M.C. faites →	Ø place ↗	quand je ↗	m'é-lance] ↗ ↘
Ø [J'ai la pui- → →	ssance de feu → →	et l'é- ↗	lé-gance] [Je ↗ ↘
kické de fou → amp ↗	su-bissez mon → ↗	o-mni- ↗	pré-sence] ↗ ↘

a <sup>sff</sup>	a <sup>asn</sup>	b <sup>rch</sup>	a <sup>asn</sup>	c <sup>rch</sup>	a <sup>sff</sup>	b <sup>asn</sup>	c <sup>rch</sup>	a <sup>sff</sup>	b <sup>asn</sup>	c <sup>rch</sup>	a <sup>asn</sup>	b <sup>rch</sup>
a <sup>rch</sup>	a <sup>asn</sup>	b <sup>rch</sup>	a <sup>asn</sup>	c <sup>rch</sup>	a <sup>sff</sup>	b <sup>asn</sup>	d <sup>rch</sup>	a <sup>sff</sup>	b <sup>asn</sup>	c <sup>rch</sup>	a <sup>asn</sup>	b <sup>rch</sup>
a <sup>rch</sup>		d <sup>asn</sup>	d <sup>asn</sup>	a <sup>sff</sup>	b <sup>asn</sup>	d <sup>rch</sup>	a <sup>sff</sup>	b <sup>asn</sup>	d <sup>rch</sup>	a <sup>asn</sup>	b <sup>rch</sup>	
a <sup>sff</sup>		d <sup>asn</sup>	d <sup>asn</sup>	a <sup>sff</sup>	b <sup>asn</sup>	c <sup>rch</sup>	a <sup>sff</sup>	b <sup>asn</sup>	d <sup>rch</sup>	a <sup>asn</sup>	b <sup>sff</sup>	

FIGURE 5.7 – Intonation et rime dans la chanson entière de Greg Frite : *Kicker* (FRRAPE-10), la plus courte du corpus. En fin de vers se trouvent des CN conclusifs ↘, continuatifs ↗; à l'intérieur des vers se trouvent des AM aux contours montants ↗. Les CN et les AM peuvent être plats →. En bas, les cinq colonnes à 4 lignes précisent le schéma rimique des 20 vers (5 quatrains). Les homophonies finales et internes sont notées comme suit : les domaines rimés *a*, *b*, *c*, *d*, rime riche *rch*, suffisante *sff*, assonance *asn*.

Pour conclure ce chapitre, voici une interprétation globale de l'accentuation, du rythme et de l'intonation des musiques rap et reggae. Une grande variété d'alignements prosodico-métriques se voit dans le corpus franco-tchèque, qui comprend moins de chansons « canoniques » que d'expériences avec les contraintes interactives, dont le rap et le reggae explorent les frontières. On confirme l'idée de L.-J. Calvet (1994, p. 286) selon qui la caractéristique phonique du rap repose sur l'interaction des deux systèmes linguistique et métrique qui « *se rejoignent pour repartir de nouveau dans le déséquilibre [...] tout le jeu du rappeur consiste à pratiquer une négociation entre ces deux ordres parallèles, l'un immuable [...], l'autre variable* ».

Ainsi, la fréquence des non congruences accentuelles – des réalisations secondaires des positions fortes, dites aussi *mismatches* – se situe-t-elle bien au-dessus de la frontière de la fréquence attendue dans le vers, surtout dans le rap et en particulier dans le rap français. Cela se confirme dans le cas des intervalles inter-accentuels et des mots polysyllabiques, mais non pas celui des mots grammaticaux. De plus, si les accents linguistique et métrique ne sont pas alignés, l'accent linguistique primaire est effacé, alors même que l'accent secondaire peut rester en place, y compris en position faible du mètre musical (du moins dans le rap français). Si l'interprétation des données est correcte, elle montre que les différences entre les rythmes langagiers sont reflétées dans ces deux genres : la permissivité du français, beaucoup plus élevée que la tchèque, est à l'image des versifications, et surtout de son rythme, plus syllabique que le tchèque.

Les données montrent que ces violations de *MatchStress* ne sont pas un fait idiomatique, et que même les contraintes *Align-R* et *Align-L* sont totalement transformées par les interprètes : la congruence accentuelle en fin de vers n'est pas de règle ; le point de référence d'*Align-R* est complètement déplacé en fonction de l'orientation des vers dans le modèle anglophone des musiques ; *Align-L* enfin est décalé sur le deuxième temps sous l'influence musicalement spécifique du reggae.

En raison de ces reconfigurations dans la grammaire poétique du rap et du reggae, les rythmes ne se basent sur l'occurrence périodique d'aucune unité linguistique. Nous aboutissons donc à des corrélations prosodico-métriques qui ne conduisent pas à une situation d'équivalence entre catégories, sauf la relation entre les vers et les unités intonatives. Cependant, cette équation n'est formellement démontrable que dans le vers scandé (dans le phrasé rappé), où cette lecture est informée par un nombre de contours internes au vers.

Quoiqu'ils enfreignent les normes d'alignement, le rappeur et le chanteur de reggae, français et tchèque, visent à communiquer une musique qui serait facilement accessible aux locuteurs des deux langues en puisant dans leurs caractères mélodieux à leur manière. Malgré la réputation des langues française et tchèque comme étant peu appropriées pour le rap (et donc le reggae aussi), des doutes qui viennent de leurs systèmes d'accentuation peu isochroniques, peu iconiques et « peu lexicaux », les interprètes s'efforcent clairement de réinventer des phrasés authentiques. Comme une esthétique du genre s'établit à travers le syllabisme approximatif, l'ac-

centration automatique et un groupement de vers à la manière du rap américain (*Align-L1*, *Align-R4*), on voit que le rythme langagier et les accentuations ne prédisposent nullement les MCs à se détourner de produire ces genres. De fait, l'influence des musiques d'autres cultures prime sur les influences linguistiques natives sur les structures musicales.

F. Lerdahl (2001, p. 351) écrivait à propos de cette exploration des contraintes interactives que « *a natural textsetting tends to match up the stresses, metrical positions, durations, phrasings, contours, and formal patterns of a poem and its musical realization. The idiom-specific traditions [...] of hip-hop in current American popular music show how far music and language can merge along these dimensions.* ». Pour écarter les différences entre les deux genres, c'est-à-dire en rétrécissant leurs mètres juste à la structure carrée, binaire et isochronique, il est clair que cela est vrai aussi pour la flexibilité du reggae : tout le corpus paraît assez éloigné des phonostyles parlés. Dans le cas du rap, dont nous avons décrit quelques traits intonationnels, il paraît que l'accentuation est bien plus éloignée du canon langagier que l'intonation, dont un squelette hiérarchique simplifié est maintenu et dont les contours conclusifs, continuatifs et spécifiques prévalent sur les contours contradictoires et les fins de vers neutralisées.

Contre notre première attente que certains traits formels seraient largement généraux (attribuables aux influences des langues et de leurs cultures), presque tous les traits rythmiques et accentuels décrits se révèlent comme plutôt spécifiques aux deux genres. Les phrasés rap/reggae ne paraissent pas généralisables comme un fait phonologique des deux langues, aussi parce que les *mismatches* et les neutralisations intonatives sont une conséquence de la vitesse de parole et des autres contraintes de difficulté, auxquelles revient le chapitre suivant.





# Chapitre 6

## Phrasés rap/reggae

**Résumé :** Ce chapitre examine la présence dans le corpus de mètres poétiques supposés être empruntés. Le plan comparatif inclut les deux langues FR/CS, les deux musiques rap/reggae et les deux principaux phrasés (chant/vers scandé). Les sections traitent des traits formels spécifiques aux musiques rap/reggae, distinguées par leurs types de phrasé et par leurs mètres, matérialisés dans l'accompagnement musical : on fait le point sur les procédés de la linéation et de ses difficultés, puis on isole tous les phénomènes observés dans la thèse du point de vue des cinq étapes comparées. Sont différenciés les traits généralement typiques pour les langages poétiques rap/reggae des traits spécifiques à quelques interprètes ou à une période temporelle. Sous l'hypothèse d'une innovation présumée, une grammaire poétique est dérivée des tendances prévalentes. Le chapitre est organisé de la même façon que le précédent : les sections rappellent les hypothèses émises dans le chapitre 3, précisent les procédures et donnent des résultats chiffrés à propos des techniques rythmiques.

Tout d'abord, comment définir les vers ? Une organisation rythmique du corpus est atteinte par différents traits inhérents au texte ou provenant de l'accompagnement musical. S'essayer à la tâche de la linéation en déterminant l'appartenance métrique des paroles est possible avec deux logiques dont la première a fait l'objet du chapitre 2 et la seconde, du chapitre 3. Dans cette première démarche, lorsqu'on a tenté de partir des modèles de vers syllabique et syllabotonique (du point de vue des poésies tchèque et française), il a fallu constater le caractère peu métrique du corpus : le syllabisme est absent, et la structure rythmique semble instaurée au détriment des principes de l'accentuation poétiques (et chansonniers). Un vers qui n'est pas régulier peut être considéré comme libre

– cette catégorie implique l’intégration fonctionnelle de l’intonation linguistique, qui cependant se voit neutralisée dans les phrasés chanté et mi-chanté, sans pour autant avoir une récurrence inter-vers définitoire de ces unités, comme prédit par *Vers/MGroupe* (répétition d’un patron mélodique). À moins d’interpréter le corpus comme du vers libéré, il a donc fallu chercher une autre interprétation. Dans une démarche opposée, la recherche d’une base commune à ces portions de paroles, ressenties intuitivement comme une scansion poétique, aboutit au constat d’une variété de procédés, sélectionnés d’un exemple d’exécution à l’autre. Cela a conduit à l’hypothèse des mètres accentuel et allitératif : comme prévu, il faut l’évaluer par le rôle rythmique des silences et des effets euphoniques.

La première question qui se pose est de connaître la façon dont les vers des chansons se déterminent. Parmi les critères auxquels nous pouvons faire appel – phonétiques (pause, contours mélodiques), stylistiques (rime finale), sémantiques et syntaxiques (sens de finition d’un syntagme), rappelons la proposition de D. Rossi (2012c, p. 137) sur la délimitation de vers rap par deux des trois critères : fin d’unité prosodique, quatre tactus par vers, rime régulière. Ses premier et troisième critères suffisent pour la linéation de l’ensemble des chansons du corpus (sauf quelques couplets ambigus), avec cette réserve qu’au lieu des fins d’« unités prosodiques » non spécifiés, le critère le plus décisif est le silence (court ou long). En fait, il s’ajoute au contour nucléaire – réalisé ou neutralisé, car aplati ou chanté. Ceci dit, délimiter les vers par l’absence de syllabes ou par une inspiration du chanteur est fait en référence à des vers comme aux unités intonatives, qui sont souvent marquées par une pause à leur fin. Dans le corpus (voir le tableau 6.1) :

TABLE 6.1 – Détermination des vers et leur correspondance aux mesures. Un silence suffit à la linéation de 43 chansons (21,5 % du corpus). Un silence et une rime définissent la linéation dans le reste du corpus, les 123+34 chansons. Des vers ambigus interviennent dans 34 chansons (17 % du corpus) – voir la section 6.3. Un tiers seulement des 5 643 mesures contiennent un vers entier (colonne de gauche).

	Correspondance [Mesure [Vers]]	Détermination des vers par :		Passages ambigus
		silence typique	silence et rime	
Rap FR	31 %	9	28	13
Reg FR	23 %	11	36	3
Rap CS	46 %	11	26	13
Reg CS	35 %	12	33	5
	Ø 34 % n=5 643	Σ 43	Σ 123 n=200	Σ 34

1. la linéation se fait par un silence uniquement, sans l’aide de rimes, dans 21,5 % des chansons. Le silence apparaît presque toujours au même endroit de la mesure dans une chanson donnée, et une grande partie en occupe le même nombre de cases, par exemple, dans le reggae tchèque en haut de la figure 6.1 ;
2. la linéation s’avère possible avec des silences (irrégulièrement placés et de durée

changeante) et la rime finale. La combinaison des deux marqueurs est efficace dans 78,5 % des chansons, par exemple, en bas de la figure 6.1.

Le tableau 6.1 montre la saillance des extrémités de vers. Ceux-ci sont clairement indiqués par une pause dans 43 chansons et par un concours de facteurs dans le reste (157 chansons). Les silences récurrents sont donc le critère le plus important dans la linéation, assurant la perception de fin d'unités prosodico-métriques en cas aussi de neutralisation intonative. Ces silences sont le plus souvent courts, de 0 à 3 positions métriques (l'équivalent rythmique de doubles croches) et correspondent souvent aux pauses respiratoires. L'annexe donne leur durée pour chaque chanson. Ils restent audibles, car l'effacement des inspirations pendant le mastering est rare, afin aussi de faire percevoir les techniques consistant à inhaler, ou retenir la respiration.

Comparons ce découpage aussi avec la linéation musicale. Si l'on compte parmi les vers déjà définis ceux qui rentrent entièrement dans une mesure, il est sans surprise que les données révèlent relativement peu de correspondance exacte : seulement 34 % des mesures du corpus sur le total des 5 643 mesures. Sinon, l'alignement des vers va au-delà des phrases musicales, tant par leur position que par leur durée. Ce faible degré de correspondance est montré dans la deuxième colonne du tableau 6.1, [*Mesure [Vers]*]. Après cette vue d'ensemble, précisons le rôle organisateur et poétique des silences courts et des rimes au vu de leurs types, leur nombre et leur position.

1	2	3	4
x x x x	[	]	x x x x x
x x x x	[	]	x x x x x
x x [	[	]	x x x x x
x x x x	[	]	x x x x x
			σ] x x [
			σ] x x [
			σ] x x/[
			σ] x x [

FIGURE 6.1 – Linéation régulière. Les silences seuls établissent les vers en haut dans un schéma qui représente les couplets de He Band : *Dívka Juju* (CSREGA-8). Les silences, marqués en nombre de pulsations (x) en jaune, sont aidés de la rime ( $\sigma$ ) en bas, dans le schéma strophique récurrent de Suppafly : *Jah Jah* (CSREGC-10).

## 6.1 Syncopes, contretemps, silences

Si les silences sont un procédé primordial de la linéation et parfois même les seuls à segmenter le *flow*, il s'agit d'équivalents musicaux des pulsations vides (*silent/virtual beats*) dans le mètre accentuel, où ils aident à déterminer les formes strophiques. Une particularité des musiques réside dans la courte durée des silences et dans l'émergence de syncopes et de contretemps, qui ont en commun d'apparaître sur un tactus sans syllabe associée, mais qui est entouré de syllabes. Du fait qu'ils se situent sur des positions métriques fortes, leur ensemble constitue des silences proéminents. Cette saillance augmente aussi avec la brièveté des silences et contretemps, qui contrastent avec des paroles sinon ininterrompues. Comme ils sont différemment utilisés dans les deux mètres accentuel et allitératif, cette section a deux buts : d'un côté, confirmer ou réfuter leur fonction délimitative des unités métriques (couplets, vers, hémistiches), d'un autre côté, évaluer leur fonction poétique consistant à copier, par la voix, les rythmes musicaux. Par exemple, dans la figure 6.2 les syncopes et les contretemps marquent la fin de vers et d'hémistiches. Les deux objectifs concernent leur nombre d'occurrences, leur position et l'association des techniques aux phrasés rappé et chanté.

Pour rappel, cette question, absente du langage ordinaire, n'est pas linguistiquement spécifique, les syncopes et les contretemps sont définis de la même façon pour les deux langues. Une syncope apparaît quand une syllabe amorcée sur un temps faible continue sur un temps fort, et un contretemps surgit lorsqu'une syllabe commence sur une pulsation peu forte et s'arrête avant le temps fort (figure 6.2). Voici

1	2	3	4
			[A-lors ré-
<b>flé-chi-ssez</b>	∅ combien sont	<b>dans</b> mon <b>cas</b>	∅] [Aux a-
<b>bords</b> de vos <b>toits</b>	∅ et si ce-	<b>la</b> est comme <b>ça</b>	∅] [C'est que de-
<b>puis</b> trop long- <b>temps</b>	∅ les gens	<b>tour</b> -nent leur <b>dos</b>	∅] [Aux pro-
<b>blèmes</b> cru- <b>ciaux</b>	∅ aux pro-	<b>blèmes</b> so- <b>ciaux</b>	∅] (...) [Mon a-
<b>ppel</b> est sé- <b>rieux</b>	∅ non ne prends	<b>pas</b> ça comme un	<b>jeu</b> ] [Car les jeunes
<b>changent</b> <del>∅</del> <del>∅</del> <del>∅</del>	∅ Voi-là ce	<b>qui</b> dé- <b>range</b>	∅]

FIGURE 6.2 – Syncopes (en vert foncé) et contretemps (vert clair) dans *Suprême NTM : Le monde de demain* (FRRAPA-4, 0'34"). Dans un contretemps, une syllabe est associée à l'un des deux temps précédant le tactus inoccupé (*silent beat*), à la différence de la syncope, dans laquelle cette syllabe continue sur le tactus. Dans l'annexe, tout tactus qui n'est pas associé à une syllabe est marqué d'un ∅, la syllabe le précédant marque un contretemps (police normale) ou une syncope (en gras). Un tactus vide qui fait partie d'un silence d'au moins 4 positions métriques est considéré comme un « silence long » (en vert-bleu).

quelques précisions sur la méthode : d'abord, les syncopes sont comptées comme une seule syllabe et cela même si elles continuent sur plusieurs pulsations, à la différence des mélismes qui impliquent une ou plusieurs nouvelles syllabes (un mélisme

interdit par *Syllabe/Note* n'est donc pas considéré comme une syncope, bien que les deux ne diffèrent que par la tonalité, qui est stable dans la syncope). Ensuite, l'analyse de ce décompte a entraîné la limite suivante : comme le niveau syllabique du rap/reggae correspond à des notes courtes (croches, doubles croches), les syncopes et les contretemps sont ici définis comme relativement courts aussi. Seulement ainsi leur effet de disruption (celle d'alignement direct au mètre musical et celle d'accentuation automatique) est garanti, qui déclenche une surprise rythmique dit *groove*. De fait, les chiffres ne sont pas calculés à partir du nombre total de tactus inoccupés – sont concernés seulement ceux qui ne font pas partie d'un silence sans possibilité contextuelle de s'aligner avec une syllabe. Ces « silences longs » comptent au moins 4 positions métriques, au cours de la chanson, avant son début ou après sa fin.

Les résultats sont résumés dans le tableau 6.2. Concernant les groupes observés,

TABLE 6.2 – Syncopes et contretemps : vue d'ensemble. Après une soustraction au total des tactus, des silences longs et des syllabes à alignement direct ( $a$ ), propre au chant, l'on distingue les deux techniques observées et leur fréquence relevée dans le corpus. Il y a plus de syncopes et de contretemps (alignement  $b+c$ ) en français qu'en tchèque, et beaucoup plus dans le rap que dans le reggae. La dernière colonne montre la proportion des occurrences tombant sur le premier tactus, qui est prédominant sur 3 lignes observées – partout sauf en tchèque.

	Tactus sans silences longs ( $x$ )	Alignement direct ( $a$ )	Syncopes et contretemps ( $b+c$ )	% $b+c$ dans $x$	% T1 dans $b+c$
Rap	11 471	10 264	1 207	<b>10,6</b>	<b>37</b>
Reggae	8 847	8 219	628	<b>6,1</b>	<b>29</b>
Français	10 328	9 348	980	<b>9,5</b>	<b>37</b>
Tchèque	9 990	9 035	855	<b>8,6</b>	<b>20</b>

l'effet syncopé ( $b+c$ ) apparaît sur 9,5 % des tactus dans le corpus français *vs.* 8,6 % dans le corpus tchèque (les genres musicaux confondus). Le chiffre, comparable dans les deux langues, traduit la présence de l'une des deux techniques, soit une mesure sur deux ou trois environ. Une conséquence de cette fréquence de contretemps et de syncopes est que les tactus ne sont pas systématiquement remplis par une syllabe, ce qui augmente le nombre de *mismatches*.

Cependant, sur la plus grande majorité de l'ensemble des tactus considérés, des syllabes sont alignées directement ( $a$ ), c'est-à-dire en vertu de *Syllabe/Note* (contrainte générale de chant) et de *Fill/Beat* (contrainte des mètres accentuel et syllabotonique). Concernant cette dernière contrainte : comme la somme des tactus sans syllabe est donnée par le nombre de syncopes, de contretemps et aussi de silences, un sixième des tactus sont vides d'après le ratio de 1,0 tactus *sans* syllabe pour 6,1 tactus à syllabe (à savoir 6 048 *sans*  $\sigma$  : 36 866 à  $\sigma$ ). Le corpus est donc « moyennement métrique »<sup>1</sup>, c'est-à-dire qu'il présente un certain niveau de disrup-

1. En comparaison avec la chanson anglaise : « *in the "strongly metrical" sequences [...], a tone occurred at every beat position. In the "weakly metrical" sequences, however, about 1/3 of the positions were silent* » (Patel, 2010, p. 101).

tion du rythme accentuel (que ce dernier soit ancré dans l'accent lexical ou qu'il résulte de l'accentuation automatique).

Quant aux deux autres groupes observés dans le tableau 6.2, les sous-corpus rap *vs.* reggae sont marqués en jaune. Le pourcentage des occurrences (les totaux des syncopes et des contretemps par chanson) parmi les tactus (en dehors des pauses) est de 10,6 % dans tout le rap *vs.* 6,1 dans tout le reggae. Les auteurs cités dans le chapitre 3 évoquaient la syncope comme une partie intégrale du phrasé rap et la différence que nous venons de voir semble le confirmer. Le reggae atteste de la présence de rythmes syncopés aussi, pour soutenir son rythme musical sur le contretemps (*skank*) et les syncopes musicales obligatoires dans le dancehall, mais son alignement est plus souvent direct, parce que le reggae est presque toujours chanté et qu'il a aussi plus de silences « longs » que le rap, d'où aussi son moindre décompte syllabique.

Ensuite, l'emplacement des syncopes et contretemps est aussi intéressant que leur nombre, et susceptible de constituer un lien avec les mètres empruntés par sa fonction organisatrice. Rappelons que le premier temps fort (*downbeat*) est la pulsation la plus importante dans le rap/reggae. Comme le montre la dernière colonne du tableau 6.2 (en orange), c'est le premier tactus qui remporte dans tout le rap et toute la production française, avec 37 % des syncopes et contretemps. Cette tendance est moins nette dans le reggae des deux langues, ce qui reflète sûrement les accents musicaux sur les temps pairs dans cette musique.

La distribution de l'effet syncopé sur le premier temps fort témoigne-t-elle de sa

TABLE 6.3 – Syncopes et contretemps : fonction délimitative. Dans les chansons qui attestent de ces techniques (« avec ») et où celles-ci jouent un rôle rythmique (« oui »), au moins un couplet ou refrain est segmenté en vers par elles.

	Chansons sans/avec S+C		→ <b>chansons</b>
	sans ↙	↘ avec	
	fonction rythmique ?		
		non ↙	↘ oui
Rap FR	2	35	13
Reggae FR	1	37	12
Rap CS	3	37	10
Reggae CS	9	36	5
Total	15	145	40
			Σ 200

fonction délimitative ? Dans le chapitre 5 déjà, les unités métriques se regroupaient autour de cette position métrique. Le tableau 6.3 précise dans quelles chansons les syncopes et les contretemps ont un rôle définitoire des vers et/ou hémistiches. Il faut pour cela que cet effet soit régulier, comme dans la figure 6.2 (p. 176), où les occurrences se répètent au même endroit (les silences font donc écho à la contrainte *Line Responson*). Cependant, dans les trois quarts du corpus presque (en jaune), les syncopes et les contretemps sont présents mais ne participent pas à définir les

vers ou les hémistiches, soit parce qu'ils sont placés irrégulièrement comme dans la figure 6.3, soit parce qu'il s'agit de la « ponctuation » de la musique qui est sans rapport avec la linéation. Dans les deux genres, les syncopes/contretemps peuvent être synchronisés avec les syncopes musicales, apparaître sur la plupart des tactus ou encore toujours sur le même, sans qu'il y ait une frontière métrique quelconque (FRRAPB-8, C-3, E-3,7, etc.). Mentionnons aussi la syncope apparaissant, dans la musique hip-hop, sur le lieu du geste dit *scratch* (griffure), le son du vinyle sur la platine (Guibert et Parent, 2004, p. 6). Enfin, les 7,5 % du corpus (15 chansons, deuxième colonne du tableau 6.3) n'ont ni syncope, ni contretemps.

Par ailleurs, parmi les chansons dont les syncopes ne sont pas considérées comme

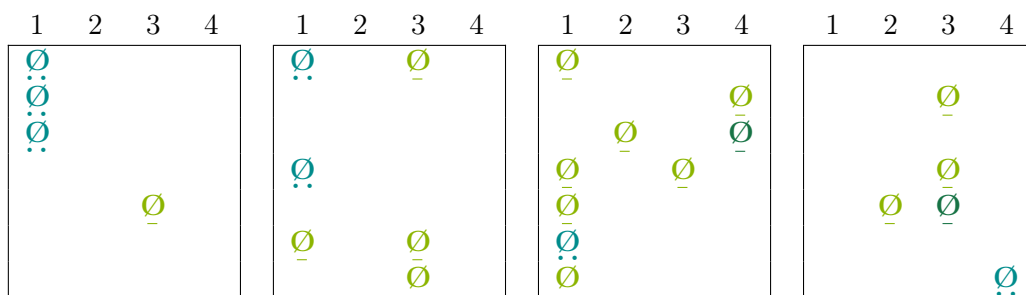


FIGURE 6.3 – Syncopes, contretemps et silences à distribution irrégulière dans Detektiv30 : *Tichej Don* (CSRAPÉ-10). Les 4 colonnes à 7 lignes représentent les 28 mesures de l'extrait, le nombre en haut des colonnes signifie les tactus.

ayant une fonction rythmique figurent celles où des passages isolés sont bâtis sur ce procédé. Les tactus sont des pulsations vides, les autres pulsations sont occupées de syllabes – un procédé qui s'oppose à la contrainte *FillBeat* – et qui est illustrée dans la figure 6.4. Il s'avère donc que c'est un domaine de variabilité inter-interprète importante. Cette liberté est à la base de l'appartenance accentuelle ou allitérative de la chanson : moins les occurrences suivent un patron récurrent d'une ligne/strophe à l'autre, et plus les chansons ressemblent formellement aux exemples de vers allitératifs, où les pulsations vides sont fréquemment distribuées sans un patron rythmique, comme dans les trois quarts des chansons rap/reggae françaises et tchèques. L'autre trait rythmique de ce mètre est celui de la distribution des rimes, que décrit la section suivante.

Finalement, voici une précision technique : dans le tableau 6.2, les deux tech-

1	2	3	4
Ø [Mais ce <b>soir</b>	Ø je suis	Ø fa-ti-gué	<b>de</b> lutter] [Et
Ø pense sé-	<b>rieu</b> -se-ment à	<b>tout</b> dé-co-nne-	<b>cter</b> ...]
Ø [Su-bir	Ø sans pi-tié	<b>sans</b> ré-pit voil-	<b>là</b> ma vie] ...
Ø [J'n'e-ssaie plus	Ø d'com-prendre	Ø ni de me	<b>faire</b> en-tendre]

FIGURE 6.4 – Syncopes et contretemps violant *FillBeat*. Suprême NTM : *J'appuie sur la gachette* (FRRAPA-9, 1'30") ; aussi FRREGA-1,C-5, CSREGC-1,7, CSRAPB-9,D-9.

niques n'ont pas été différenciées, car elles produisent un effet sonore similaire et il

est parfois difficile de distinguer à l'oreille de laquelle il s'agit. Elles ont cependant pu être distinguées (voir le tableau 6.4) avec le programme *WinPitch*, où le ralentissement des extraits permet de voir si le temps fort arrive pendant ou après la syllabe en question. Il y a presque autant de deux techniques dans le rap français, un peu plus de contretemps que de syncopes dans le reggae des deux langues, et presque deux fois plus de contretemps que de syncopes dans le rap tchèque.<sup>2</sup>

TABLE 6.4 – Syncopes *vs.* contretemps. Comme il ressort des deux colonnes qui donnent le nombre d'occurrences des deux techniques, le nombre de contretemps est comparable à (ou un peu plus grand que) celui des syncopes, sauf dans le rap tchèque, où ces décomptes forment un plus grand écart (5,3 syncopes pour 10 contretemps).

	Syncopes	Contretemps	Total
Rap FR	327	329	656
Reggae FR	150	174	324
Rap CS	191 >	360	551
Reggae CS	136	168	304
Total	804	1 031	1 835

## 6.2 Réseau des rimes

Les rimes et les autres procédés euphoniques participent à la définition des vers dans plus de trois quarts du corpus (tableau 6.1 *supra*). Avec l'hypothèse du chapitre 3 de leur fonction délimitative (présence en fin de vers) et rythmique (présence sur le tactus), il s'agit de dénombrer leurs types, de voir leur complexité et leur récurrence dans la grille rythmique. Dans les deux cas, le rôle des rimes se manifeste par leur quantité et leur qualité phonétique (produites par une succession de segments) et leur emplacement (rimes finales, celles au début et à l'intérieur des vers). La quantité des rimes a été remarquée plusieurs fois à propos du rap.<sup>3</sup> Les rimes dans le rap sont distribuées tout au long du texte et jouent un rôle important dans la perception des

2. Le rappeur Kato (CsRAPB-3,4,5,6, C-1, D-3, E-2,6) conseille aux MCs tchèques de pratiquer le contretemps, de remettre les syllabes par rapport aux tactus.

Cf. 26' de l'interview sur <http://www.youtube.com/watch?v=uGvB80C11TE&feature=fvwp>.

3. « *Plusieurs jeux de rimes sont en tension, sans forcément correspondre aux découpages syntaxiques et prosodiques – respiratoires et accentuels* » (Rubin, 2004, p. 38) ; « *les échos sonores internes au vers ou à la mesure se sont développés, sans que les vers de la fin de mesures ne disparaissent* » (Barret, 2008, p. 123). Cet auteur compare le rap français à la virtuosité des Grands Rhétoriciens, auxquels les rappeurs empruntent la paronomase (« *les jeux d'homophonie et la mise en échos de mots formés sur les mêmes racines* », *idem*, p. 32).



unités métriques ; celles de fin de vers sont aussi importantes que celles à l'intérieur des vers (Rossi, 2012b, p. 140).

La procédure est la suivante : l'observation des rimes est réservée aux 40 chansons « typiques » du point de vue rythmique. Cette restriction est due à la pertinence limitée des rimes pour la prosodie linguistique, ainsi qu'au temps nécessaire pour cette tâche de second plan. Ensuite, les endroits de rimes attendues sont avant tout les pulsations proéminentes dans le mètre, soit les temps, les contre-temps, ainsi que les fins de vers et d'hémistiches. Quant à leur qualité, les types de vers prédéfinis ne sont pas comparables d'une langue à l'autre, comme l'acceptation de la richesse y est différente.<sup>4</sup> En vue de leur comparaison, une même catégorisation est ici appliquée pour les paroles françaises et tchèques : l'on décomptera le nombre de phonèmes qui participent à une relation rimée, que ce soit une rime intégrale, une (demi-)assonance avec ou sans allitération ou une paronomase. Une syllabe est donc considérée comme participant à une rime si une ou plusieurs correspondances sonores sont perceptibles dans un rapport entre deux syllabes ou plus. Le nombre de segments détermine leur « degré de ressemblance » : 1) une seule V, 2) deux segments C et V, 3) trois+ segments C et/ou V – ce qui correspond aux colonnes 1, 2, 3 dans le tableau 6.5.

Voici quelques précisions sur la correspondance entre les phonèmes. L'identité des noyaux vocaliques compte dans les  $\sigma$  ouvertes et fermées, et l'ordre d'apparition des phonèmes peut ne pas être le même. Il faut qu'il y ait toujours au moins une V, ce qui exclut les consonances pures du décompte à l'exception des liquides syllabiques tchèques [l] et [r]. Les semi-consonnes françaises, les diphtongues et les affriquées tchèques sont traitées comme monophonématiques. Puis, l'identité des phonèmes dans les syllabes qui riment n'est pas nécessairement complète – certains traits sont neutralisables : en français, la nasalité des V et/ou le degré d'aperture des V semi-ouvertes et semi-fermées, par exemple dans les paires de V comme [ø/œ], [e/ɛ] ou encore [o/õ]. Le e caduc ne rime qu'avec un autre [ə] ou avec [ø/œ] (neutralisation d'antériorité). Le trait neutralisable en tchèque est la longueur des V, par exemple [a/a:] *jak to je—nápoje* (CsREGD-8). Pour finir, les chiffres du tableau 6.5 incluent les syllabes rimées, assonancées etc. à l'exception de celles dans les vers identiques, récurrents à l'intérieur d'une strophe ou refrain, qui auraient artificiellement augmenté le décompte.

Observons d'abord la quantité de ces rimes au sens large de l'identité phonique. Les rimes sont nombreuses : dans le tableau 6.5, la colonne avec le chiffre en gras donne le pourcentage des syllabes participant à une rime à l'intérieur de chaque échantillon. Ce *coefficient de rimes* exprime la fraction du corpus rimant : la moyenne de cet échantillon (40 extraits) est de 22 %. Considérant qu'un vers moyen compte plus ou moins dix syllabes (tableau 6.11) parmi lesquelles un cinquième environ rime, les vers les plus typiques sont 1) ceux pourvus d'une rime dissyllabique à sa

4. Pour rappel, la distinction française classique (Mazaleyrat, 1974) différencie les rimes pauvres, suffisantes et riches sans une différenciation accentuelle, à l'inverse de la distinction de la rime tchèque (Ibrahim *et al.*, 2013), où en plus elle doit remonter à la deuxième syllabe du domaine.

TABLE 6.5 – Types, quantité, position des rimes (n=40 chansons). Le coefficient de rimes (la proportion de syllabes participant à un rapport de rime,  $x$ , parmi toutes les syllabes,  $y$ ) est marqué en gras. Les trois colonnes intitulées « Type » de rime précisent la « richesse » dans son acceptation simplifiée en nombre de segments (quasi-)identiques ; le chiffre entre parenthèses isole le nombre d’occurrences sur un temps fort. Enfin, les deux dernières colonnes précisent la fraction des tactus à rime dans la totalité des tactus auxquels une syllabe est associée ( $x'$  ds  $z$ ) et la fraction des rimes sur tactus parmi les rimes ( $x'$  ds  $x$ ).

	Syllabes et Tactus non silencieux		Type =			Quantité Coefficient de rimes		Emplacement =		
	$\Sigma \sigma = y$	$\Sigma \text{TnS} = z$	Nombre de segments euphoniques			$\Sigma \sigma \text{ rimantes} = x$ (dont un tactus) = $x'$	Proportions (%)			
			1	2	3		$x$ ds $y$	$x'$ ds $z$	$x'$ ds $x$	
Rap FR	3 126	957	323 (218)	245 (128)	84 (35)	652 (381)	<b>21</b>	40	58	
Reg FR	2 192	749	218 (188)	117 (90)	38 (37)	363 (315)	<b>17</b>	42	87	
Rap CS	3 612	1 119	522 (297)	301 (111)	101 (29)	924 (437)	<b>26</b>	39	47	
Reg CS	2 051	813	269 (195)	197 (110)	44 (39)	510 (344)	<b>25</b>	42	67	
Total	10 981	3 638	<b>54 %</b>	35 %	11 %	2 449 (1 477)	<b>Ø 22</b>	41	60	

fin et 2) ceux à une rime monosyllabique finale et une autre à l’hémistiche. Les deux extraits de la figure 6.5 en constituent des exemples typiques. Ensuite, le type, ou

1	2	3	4
[(Na) <b>no</b> -hou mě-la	<b>a</b> -di-das-ky	<b>při</b> -le-pe-ný	<b>pá</b> -ska-ma]
[ <b>Te</b> -plá-ky jí	<b>ta</b> -ky se-kly	<b>co</b> to mě-la	<b>s</b> vla-sa-ma]
[ <b>To</b> se jen tak	<b>čas</b> -to dnes-ka	<b>ne</b> -vi-	<b>dí</b> ]
[ <b>Tam</b> vám a-le	<b>by</b> -lo pl-no	<b>hroz</b> -ně div-nejch	<b>li</b> -dí]
([Le) <b>jour</b> se lève dé-	<b>jâ</b> sous un	<b>grand</b> ciel	<b>gris</b> ] [Sous cette
<b>mé</b> -lo-die	<b>je</b> n’ai pu fer-	<b>mer</b> l’œil de la	<b>nuît</b> ] [J’ou-vre les
<b>yeux</b> parle	<b>de</b> ce que je	<b>vois</b> ce que je	<b>vis</b> ]
[ <b>Quand</b> je rappe	<b>je</b> re-pré-sente	<b>ceux</b> que l’on ou-	<b>blie</b> ]

FIGURE 6.5 – Rimes/assonances finales plurisyllabiques (en haut) dans Manželé : *Je to vono* (CsRAPA-4, 1’09”). En bas, assonances aux fins d’hémistiches [ə] et de vers [i] dans Rocca, Raphaël : *Sous un grand ciel gris* (FRRAPB-6, 1’56”).

la « richesse de rimes » montre le nombre de phonèmes qui se correspondent par domaine. Dans les deux langues et les deux genres, les assonances (1 V) sont de loin plus nombreuses que les euphonies entre deux segments, qui sont à leur tour plus fréquentes que les rapports euphoniques de trois syllabes ou plus. Cette partie du corpus (n=40) est conforme donc aux suppositions du chapitre 3, affirmant que dans le rap américain contemporain l’assonance le remporte sur les autres procédés, et que la rime suffisante est préférée à la rime riche.

Concernant enfin l’emplacement des assonances et rimes de tout type, nous sommes partis de l’affirmation que leur fonction rythmique se confirmerait si plusieurs tactus étaient rimés. En effet, il paraît que les 41 % des tactus qui ne font pas partie d’un silence sont couverts de rime, et que les 60 % des syllabes rimées tombent sur un tactus. Outre cette confirmation, il faut préciser que les rimes à plusieurs syllabes sont prises en compte, même si une partie du domaine rimé se situe sur les

pulsations faibles. En fait, il a été mentionné dans le chapitre 3 que les rappers utilisaient un grand nombre de mots di- et trissyllabiques rimés. Ceux-ci partagent des traits phonétiques répartis jusqu'à 5+ syllabes reliées par un effet euphonique dit rime multisyllabique (*multi*). La correspondance se fait de façons différentes, que ce soit avec un type de rime, avec des assonances, consonances et allitérations. L'emplacement fait preuve de « l'effet d'extrême condensation » (Barret, 2008, p. 67) dans le rap francophone, qui est le résultat de peu de phonèmes avec des répétitions multiples. Pour cet auteur, l'innovation de ce processus consiste en ce que cette répétition passe à un niveau supérieur de la hiérarchie prosodique. Ainsi, les groupes de phonèmes associés seraient mis en réseau d'une façon très serrée. Pour donner des exemples de rimes sur/autour des tactus et d'un réseau de rimes en *multi*, voici la figure 6.6.

Pour revenir aussi à la rime prosodique (les segments et les contours « riment »),

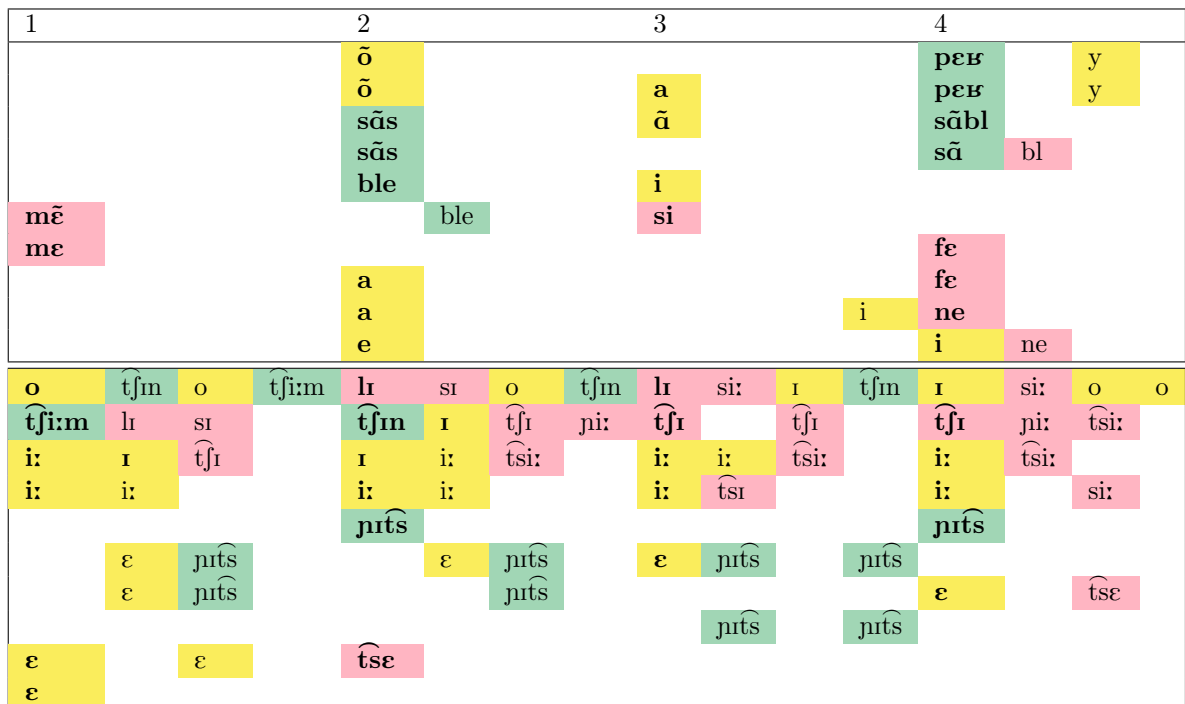


FIGURE 6.6 – Rimes sur tactus dans Tunisiano : *Toucher mes rêves* (FRREGD-9, 0'22"). Réseau de rimes multisyllabiques dans Prago Union : *Kandidát vĕt* (CSRAPD-3, 1'32") – 45 % des syllabes riment dans cette chanson (137 σ sur 370). 3 segments euphoniques sont marqués en vert, 2 segments en rose et les assonances en jaune, comme dans l'annexe.

elles se situent sur tous les 4 temps de la mesure (FRRAPA-10, CSRAPB-6), sur deux temps par mesure (FRRAPB-6, CSRAPC-7), sur des positions faibles (FRRAPB-7, FRRAPC-9, CSRAPD-1) etc., en fonction de l'émergence ou non d'un modèle syllabotonique ou accentuel. Par définition, la rime prosodique se limite aux vers scandés et mi-chantés. Concernant enfin les sources segmentales participant aux effets de style, la supposition de S. Kawahara (2007) précité se confirme sur la propension de relever rythmiquement et dans la rime surtout les segments qui sont typiques

pour telle ou telle langue, comme par exemple les voyelles nasales françaises. Les interprètes dans l'entière du corpus se servent des inventaires phonémiques puisant surtout dans les inventaires natifs (cf. l'emploi du [ɸ] dans Keny Arkana : *La rage* FRRAPD-6).<sup>5</sup>

### 6.3 Linéation ambiguë

Une linéation un peu irrégulière ne veut pas nécessairement dire ambiguë, cependant, à l'intérieur de certaines chansons reste un nombre de passages sans frontière saillante de vers. Dans le tableau 6.1 (p. 174), parmi les 157 chansons découpées avec les rimes *et* les silences, les passages à linéation ambiguë sont présents dans 34 chansons (CS×18, FR×16). Étant plus nombreuses dans le rap (×26) que dans le reggae (×8), cette ambiguïté est plus présente dans les chansons scandées et mi-chantées que dans le chant (leur interprétation en [σσσ...] dans l'annexe est une suggestion). Ces vers de rap, « *[o]n les entend et même avec insistance, mais la délimitation semble impossible* » selon Ch. Rubin (2004, p. 38).

Dans ces quelques passages des 34 chansons concernées, donc, il n'y a pas de paradigme qui soit basé sur la répétition régulière d'une unité linguistique. En conséquence, les vers sont sans parallélisme quelconque, et donc sans fonction rythmique. Le découpage traditionnel est souvent contrarié, voire empêché par un découpage syntagmatique équivoque (phrases nominales juxtaposées ; éléments qui se prêtent à une double interprétation sémantique) et/ou une intonation plate, des passages ininterrompus, avec beaucoup de rimes ou au contraire très peu rimés. La rime finale vient à l'appui de la segmentation en vers indiquée par les pauses, la syntaxe et l'intonation, mais elle ne suffit pas à cette délimitation en raison des mêmes rimes internes, comme dans le schéma dans la figure 6.7. Le nombre de S par vers est aussi instable (1–5 tactus) : le deuxième critère de D. Rossi (2012c) sur le nombre fixe de S par vers n'est pas non plus de rigueur dans ce rap. Pour donner un exemple reggae, prenons la linéation dans la figure 6.8 : son premier vers est aligné sur un *riddim* selon son modèle jamaïcain (dont le début est donné dans la figure 6.9), mais il continue avec un découpage non univoque pour la même raison, l'omniprésence

5. Par ailleurs, avec un classement des contraintes *Max*, *Dep*, *Ident* régulant l'assimilation phonologique des emprunts, il s'avère que les phonèmes anglais apparaissent seulement dans les nouveaux emprunts – les mots étrangers phonétiquement non assimilés – sans qu'une tendance temporelle n'apparaisse dans les 200 chansons, non abrégées en extraits (Chodaková, 2014a). Il s'agit là de garder intacte la prononciation originelle et non pas d'une imitation des langues à travers les segments étrangers, à l'inverse de ce que C. Cutler (2000) décrit à propos du chant dit *en yaourt* français incorporant les phonèmes anglais. Pour le tchèque aussi, Nekvapil et Zeman (1993) décrivent la relation fonctionnelle entre les paroles et la musique des imitations sonores, existant dans la chanson populaire moderne.

des rimes.

En résumé, la « texture » de chaque chanson performée participe la plupart du

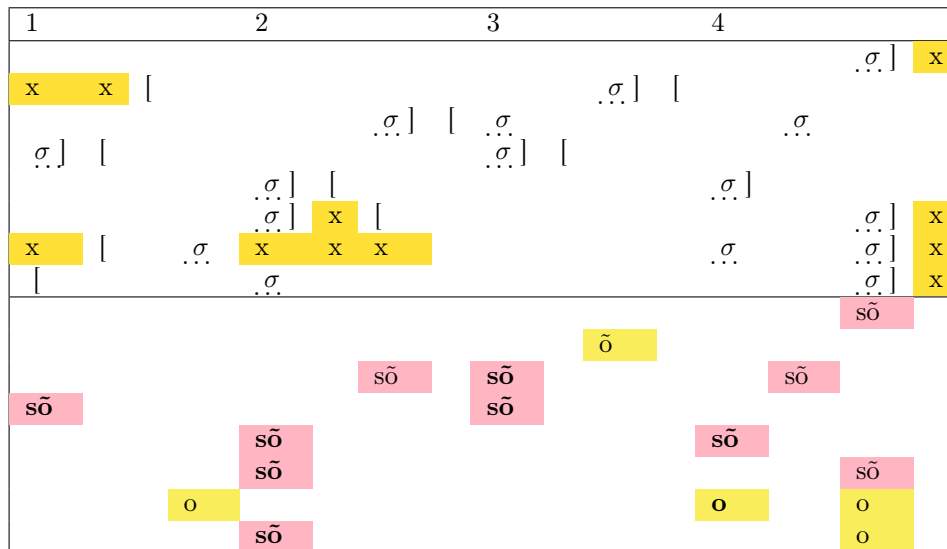


FIGURE 6.7 – Linéation ambiguë dans Booba : *Tallac* (FRRAPD-2, 1'00"). Dans ce phrasé, la rime et les silences irréguliers n'établissent pas explicitement les vers. Les silences de durée inégale sont exprimés en nombre de pulsations (x) et marqués en jaune. Une  $\sigma$  marque la rime [(s)ō], supposée finale ou interne. Sa présence à tout endroit possible du vers rend caduque le potentiel des rimes à définir le vers à elles seules.

temps à un découpage en vers avec des traits par avance codés comme la rime, le nombre approximatif de syllabes, la position et la distance des accents, au contraire la saillance de l'accent ou l'intonation sont des paramètres conditionnés par chaque actualisation. Quant au groupement des vers en couplets, il est influencé à son tour par la déplaçabilité de l'accent et sa réalisation, le rythme musical, la volonté de mettre en relief un élément particulier (rime prosodique, jeux de mots), la respiration de l'interprète lors de l'émission de la parole et les procédés euphoniques. Un texte déclamé avec relativement peu de silences, aux rimes finales et internes, et qui intègre ou non l'intonation pour marquer les unités métriques, est représentatif d'une forme bien attesté de rap, mais qui n'est pas une particularité de cette musique.

À première vue non métrique, le corpus emprunte des procédés au canon du mètre accentuel qui fait situer la fin des composants en fonction des silences proéminents, et qui peuvent être courts (syncopes et contretemps). Les musiques étudiées empruntent aussi au mètre allitératif où cette fonction délimitative est affaiblie, car les occurrences de ces figures rythmiques y sont sans régularité, sans autre but que de résonner avec le mètre musical en question. Les vers et leur groupement strophique sont plus libres (comme dans le mètre accentuel) ou beaucoup plus libres (m. allitératif). L'organisation rythmique dépend donc d'un nombre de facteurs, où le français et le tchèque empruntent la linéation et le groupement libres pratiqués en anglais. En fait, Dell et Halle (2009, p. 76) suggèrent que la chanson en anglais et en français représentent des résultats différents du conflit entre le parallélisme

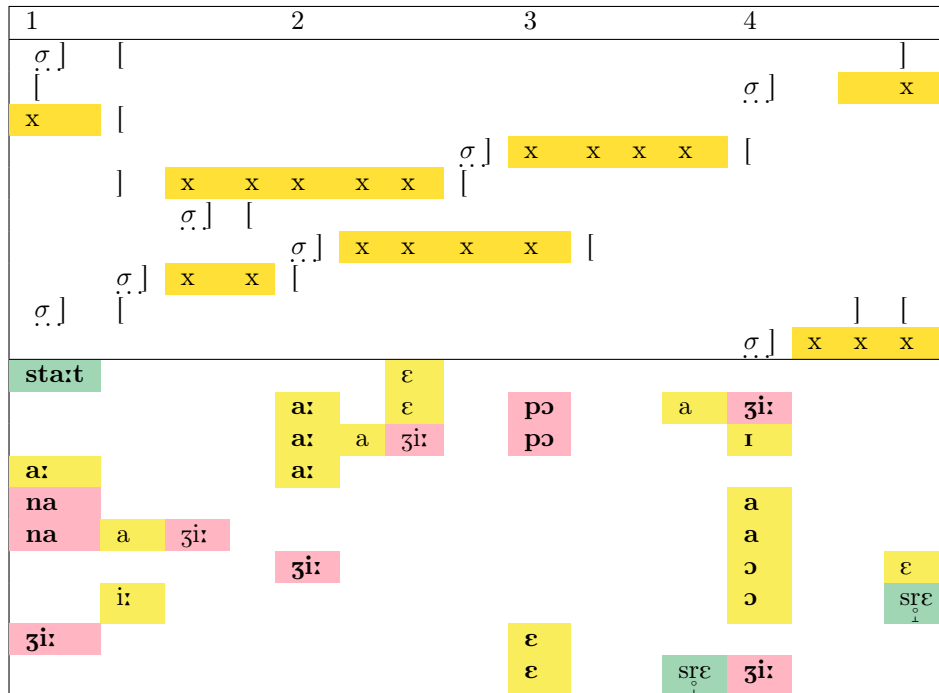


FIGURE 6.8 – Linéation ambiguë dans les 10 dernières mesures de Zagga : *Chceš-li začít psát* (CSREGD-5). En haut, les paroles sont segmentées en fragments de durée différente. La rime finale et les silences irréguliers (x jaunes) établissent les vers, même si les rimes internes sont aussi nombreuses. En bas se trouve le réseau de rimes des mêmes paroles, à une distribution libre. Par contre, l’incipit de la chanson est régulier, constitué d’une amorce sur le tactus 1 avec anacrouse, exactement comme dans la figure 6.9 ci-dessous.

rythmique de patrons invariables (*Template Invariance*) et la contrainte *MatchStress* (*stress-to-beat matching*) : les chansons anglaises enfreignent la répétition de la forme strophique, les chansons françaises manquent à la congruence accentuelle.<sup>6</sup> Pour finir, dans certains cas non isolés il apparaît même que les deux principes (parallélisme de vers/parallélisme strophique) sont affaiblis dans le corpus en même temps, résultant en une ambiguïté telle que les passages ne diffèrent de la parole ordinaire que par l’accentuation automatique des syllabes. Il convient donc d’interpréter les moyens de la (non-)linéation comme des spécificités du style de l’auteur.

6. « While [Traditional French singing idiom] is lax in enforcing stress-to-beat matching, which is a categorical requirement only at the end of lines, English strictly enforces it in all positions, but is rather lax in its observance of *Template Invariance*. » (Dell, 2015, p. 48)



FIGURE 6.9 – Début de partition d’un reggae jamaïcain, *007 (Shanty Town)* de D. Dekker (1968), qui est le fond instrumental d’une chanson reggae tchèque du corpus. Source : [musicnotes.com](http://musicnotes.com).

## 6.4 Décompte syllabique, débit, triolets, mélismes

Cette section présente les résultats des contraintes dites de difficulté (décompte syllabique et débit de parole) : des phénomènes compliquant la production, y compris les figures rythmiques peu représentées qui ont rapport au niveau syllabique. Les effets stylistiques en sont évalués et il est fait mention du débit qui nous semblait susceptible d’accélérer et ralentir sous la pression du mètre musical.

Commençons par le décompte syllabique dans les grilles rythmiques, c’est-à-dire le nombre de syllabes par mesure. Dans les deux langues, le décompte moyen et médian du rap se situe entre 11,6–12,1 syllabes par mesure, celui du reggae, entre 7,3–10,4  $\sigma$ /mesure (voir le tableau 6.11 ci-après). Si l’on prend en considération les moyennes minimales et maximales des chansons, un grand écart se voit entre les deux extrêmes : la mesure moyenne des chansons va de 3,3 à 16,6 syllabes. Dans l’annexe qui donne ce syllabisme pour chaque mesure, force est de constater un grand nombre de chaînes de syllabes qui dépassent le maximum théorique de seize syllabes (une  $\sigma$  pour chaque position métrique), dans les deux genres. Cela rappelle les rappeurs américains qui exploitent la gamme de syllabes plaçables dans une seule mesure, qui tiennent cette liberté de décompte du mètre allitératif. Le décompte est utile aussi pour revenir aux « silences longs », qui ont été définis comme comptant au moins 4 cases vides dans le *textsetting* (il dure une noire ou plus et doit comprendre un tactus). Le fait que dans 70 chansons (35 % du corpus) il n’y ait aucun silence long est une autre preuve de la « densité » des grilles rythmiques rap/reggae.

Ensuite, le débit de parole : le nombre de syllabes par seconde est calculé à partir du décompte syllabique et du tempo musical (voir le tableau 6.12 ci-après). Tout comme pour le décompte syllabique par mesure, les chiffres du rap (4,5–4,7 syllabes par seconde) sont plus élevés que ceux du reggae (2,6–3,7  $\sigma$ /sec.). Le débit moyen et médian des rappeurs est presque le même dans les deux langues, et similaire au débit de parole du langage. Hormis les moyennes des chansons, le débit du *flow* varie beaucoup d’un interprète à l’autre : il se situe entre la moyenne minimale par extrait (0,9 syll./sec., CSREGA-4) et la moyenne maximale enregistrée (6,1 syll./sec.,

CSRAPD-6). Le tableau 6.6 donne les minima et les maxima enregistrés pour le débit et le décompte, exposant une certaine cohérence dans la variabilité individuelle. Le schéma est fait comme celui du tableau 5.2 (p. 152).

Il vaut la peine de remarquer que ces deux variables sont parfois en harmonie

TABLE 6.6 – Décompte syllabique et débit de parole : minima, maxima, médianes, moyennes. Le continuum de la variation est simplifié en une échelle de 10 et délimité par les minima et les maxima enregistrés pour chaque critère. La position des médianes et des moyennes des quatre sous-corpus est établie de la façon suivante :  $x = (M/\emptyset - \text{Min.}) \div ((\text{Max.} - \text{Min.}) \div 10)$ . Par exemple, la médiane du rap tchèque dans *Décompte syllabique* :  $(12,1 - 6,6 = 5,5) \div ((14,1 - 6,6 = 7,5) \div 10 = 0,75) = 4,75$ , arrondi à 5.

Variable	Sous-corpus	←→ Médianes et moyennes											
		Min.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	Max.
<i>Décompte syllabique</i> (syll./mesure)	Rap FR	8,4				MØ							16,6
	Reg FR	4,2				MØ							14,9
	Rap CS	6,6					M		Ø				14,1
	Reg CS	3,3				M	Ø						13,1
<i>Débit</i> (syll./sec.)	Rap FR	3,2							MØ				6
	Reg FR	1,4							MØ				5,8
	Rap CS	2,6								MØ			6,1
	Reg CS	0,9				MØ							5,4

au vu des données, mais elles ne sont pas en relation directe. Par exemple, le débit moyen du rap FR (4,5  $\sigma$ /sec.) est le débit moyen de 7 chansons dont les décomptes syllabiques moyens sont respectivement de 11,2, 11,6, 11,7, 11,8 (2 $\times$ ) et 12,2 (2 $\times$ )  $\sigma$ /mesure. En revanche, le débit minimum (3,2  $\sigma$ /sec.) et maximum (6  $\sigma$ /sec.) de ce sous-corpus correspondent aux décomptes de rapport opposé (11 *vs.* 10,7  $\sigma$ /mesure). Ainsi, une question est apparue sur la relation entre le débit de parole et le tempo musical exprimé en *bpm*, pour laquelle le tableau 6.7 établit les coefficients de corrélation dans les 4 sous-corpus – qui sont inférieurs à 0,7. Contrairement à l'attente (« Plus la musique de fond est rapide, et plus vite l'interprète chantera/rappera »), le tempo musical n'est que faiblement corrélé avec le débit de parole.

Voici quelques effets de cette vitesse. Selon T. Kellogg (1991), c'est le débit de

TABLE 6.7 – Le tempo musical (tableau 4.5) et le débit de parole (tableau 6.12) sont deux variables indépendantes dans le corpus textuel.

	Coefficient de corrélation	
Rap FR	0,45	< 0,7
Reg FR	0,65	
Rap CS	0,62	
Reg CS	0,51	

parole croissant qui a permis les décalages accentuels accompagnés de syncopes dans le rap américain.<sup>7</sup> Les taux élevés de débit ont des répercussions sur l'intonation et

7. « *It is a development of the speed valued in the New School that solid 16<sup>th</sup> note patterns appeared, and consequently that complex syncopation developed. As more words fit into a line,*



les frontières des domaines prosodiques (Fougeron et Jun, 1998). La vitesse participe par ailleurs à un rythme *staccato*, soutenu par les rythmes isosyllabiques des deux langues, dont la perception en français motive l'interprétation d'un phrasé « haché », associé aux parlers suburbains (2.4). Celle-ci est aidée aussi par la variation émotive, à fonction paralinguistique (la colère raccourcit les voyelles, la tristesse les rallonge, Léon, 2011).

Les changements du débit de parole sont plus importants que le tempo en tant que tel selon J. Mukařovský (1948, p. 101). Arrêtons-nous sur deux techniques rythmiques prédéfinies, les triolets, qui accélèrent momentanément le débit et augmentent le décompte, et les mélismes, des syllabes étirées sur plusieurs notes différentes. Les triolets, pour rappel, participent à des saturations syllabiques en fragilisant l'assignation univoque des syllabes au schéma binaire de la grille rythmique. Dans un *textsetting* à 16 cases, la stratégie adoptée de transcription est de placer les syllabes supplémentaires par deux dans une seule case. Une transcription plus espacée doublerait le nombre de positions métriques à 32 positions, correspondant aux triples croches dans un solfège si elles étaient nombreuses : cette transcription ne semble adéquate que si l'accélération concernait toute la chanson.

Le corpus atteste de la présence de triolets dans 90 extraits sur les 200, mais

TABLE 6.8 – Triolets dans le corpus.

	Occurrences (chansons)
Rap FR	130 (21)
Reg FR	227 (28)
Rap CS	102 (27)
Reg CS	66 (14)
$\Sigma$	524 (90)

seulement 0,89 % des syllabes du corpus entier participent à un triolet. Leurs occurrences restent très limitées, à l'exception de deux chansons *speed rap* (75 et 104 triolets/extrait) mais aussi de ce qu'il convient d'appeler du *speed reggae* (33, 36 et 38 triolets/extrait). Comme on le voit dans le tableau 6.8, les triolets sont plus fréquents dans la production française (357 triolets dans 49 chns.) que dans l'échantillon tchèque (168 triolets dans 41 chns.). L'écart entre les deux langues s'explique avec le maximum des triolets dans le reggae francophone, qui est influencé par 4 chansons (FRREGB-3, C-10, E-4, E-9). C'est la chanson *Flow Siamois* qui en contient le maximum (parmi ses 438  $\sigma$ , 240 forment des triolets, soit 55 %).

Passons enfin aux mélismes, dont le nombre est donné par celui des syllabes qui continuent sur une/des autre(s) note(s) en vocalise. Dans cette approche, ses phases sont comptées comme des syllabes séparées, et notées avec des traits d'union après

*individual syllables received a smaller note value. To preserve the feel of the syncopation, lyrics had to be chosen so that stressed syllables fell in the appropriate places, i. e. the syncopated beats, not the regular ones. [...] In the Old School and New Old School, because the rapping is not as quick, there are not as many 16<sup>th</sup>-note runs, and so simple syncopation is more common.* » (Kellogg, 1991, p. 18).

la voyelle ainsi rallongée (dans FRREGÉ-1, *Dé-fi-ni-i-tive-men-en-en-en-en-en-en-ent* compte pour 12  $\sigma$ ). L'hypothèse se confirme qu'il y en a davantage dans le reggae, parce qu'il est presque toujours chanté (tableau 6.9). Néanmoins, leur apport rythmique général est négligeable : les syllabes continuant en mélisme forment seulement 0,33 % du corpus. Il est toujours intéressant de voir que dans l'ensemble des mélismes, les 25 % commencent sur une pulsation faible et continuent sur un tactus. À la différence des autres techniques considérées, les triolets et les mélismes n'ont qu'une répercussion limitée sur l'ensemble du corpus, confirmant une tendance au rythme et l'alignement syllabiques de l'ensemble des extraits.

TABLE 6.9 – Mélismes dans le corpus. Un quart des mélismes commencent sur une pulsation faible.

	$\Sigma$ Mélismes / dont amorcées sur une pulsation faible		
	Occurrences (chansons)		%
Rap FR	3 (2)	3 (2)	100
Reg FR	125 (26)	30 (8)	24
Rap CS	9 (3)	8 (3)	89
Reg CS	61 (18)	8 (3)	13
$\Sigma$	198 (49)	49 (16)	25

## 6.5 Performance avec le temps

Cette section se propose de mettre en évidence les notions de performance et celle d'une innovation poétique dans le corpus textuel avec le reste des hypothèses du chapitre 3. Pour ce faire, elle revient d'abord sur la question des tendances générales au cours du temps des deux genres qui sont supposées s'éloigner de leurs versions plus anciennes. Ensuite, nous précisons l'idée d'une grammaire poétique du vers scandé, mi-chanté et chanté contemporain en français et en tchèque. Autrement dit, ce dernier objet d'analyse est le changement à l'intérieur des deux styles musicaux et une évaluation de l'hypothèse selon laquelle les formes récurrentes permettent de cerner une dichotomie de l'*ancienne/nouvelle école* (*old/new school*).

Pour commencer avec le critère diachronique, une certaine cohérence est visible dans les pourcentages qui expriment les occurrences des réalisations secondaires. Le tableau 6.10 élargit le tableau 5.4 (p. 155) : les colonnes A–E précisent le pourcentage des *mismatches* parmi les mots polysyllabiques à travers les 5 phases comparées (rapel : A '79–'93, B '94–'98, C '99–'03, D '04–'08, E '9–'13). L'on voit que les maxima (de 36 à 60 % des mots par étape) se situent dans la phase C. Cette répartition est moins claire dans le cas des IIA et celui des mots grammaticaux, pour lesquels le

tableau en dessous élargit les tableau 5.1 (p. 152) et 5.5 (p. 156), et la moins claire dans le cas de synopes et contretemps du tableau 6.2 (p. 177).

En passant aux contraintes de difficulté, le décompte syllabique est donné dans

TABLE 6.10 – De haut en bas : les IIA violant *MatchStress* ; polysyllabes non canoniques avec le temps ; tactus à mot grammatical avec le temps ; synopes et contretemps avec le temps. Les 5 colonnes donnent le pourcentage de *mismatches* dans la somme des polysyllabes et mots grammaticaux et le nombre d’occurrences de synopes et contretemps ;  $\emptyset$  donne la moyenne des sous-corpus. Les moyennes maximales sont en orange.

		A	B	C	D	E	$\emptyset$
! Intervalles inter-accentuels (%)	Rap FR	20	22	<b>23</b>	20	19	21
	Reg FR	20	25	<b>27</b>	26	25	25
	Rap CS	10	15	15	16	<b>17</b>	15
	Reg CS	<b>24</b>	14	17	21	19	18
Polysyllabes (%)	Rap FR	35	43	<b>60</b>	39	35	40
	Reg FR	23	40	<b>43</b>	30	34	33
	Rap CS	8	30	<b>36</b>	28	<b>35</b>	28
	Reg CS	22	24	28	28	<b>38</b>	30
Mots grammaticaux (%)	Rap FR	10	8	<b>11</b>	<b>11</b>	8	9
	Reg FR	12	<b>14</b>	12	<b>14</b>	13	13
	Rap CS	3	4	<b>5</b>	3	4	8
	Reg CS	3	4	4	<b>5</b>	<b>5</b>	4
Synopes et contretemps (occ.)	Rap FR	161	130	<b>168</b>	109	88	131
	Reg FR	<b>93</b>	52	64	48	67	65
	Rap CS	60	46	108	<b>188</b>	140	108
	Reg CS	47	67	57	56	<b>77</b>	61

le tableau 6.11. Dans toutes les colonnes (étapes), les chiffres du rap sont plus élevés que ceux du reggae – le rap est plus « dense en syllabes » dans l’occupation du schéma métrique (les cases en jaune). Concernant les changements du décompte syllabique changeant avec le temps, une tendance est manifeste dans les données : la densité syllabique va en s’accroissant. En fait, dans les deux langues et les deux genres, les mesures les plus occupées se positionnent dans la colonne E (C dans le rap CS, presque identique à E), marquées en orange dans le tableau 6.11. C’est un premier indice de la plus grande complexité du rap/reggae actuel.

Ensuite, la variation du débit de parole dans les quatre sous-corpus et à travers les cinq phases est montrée dans le tableau 6.12. Les maxima (en orange) se situent dans les phases C, D et E (sauf pour le rap français, à vitesse de parole plus stable et le débit moyen maximum dans A). À nos yeux, les chiffres des deux tableaux peuvent s’interpréter comme si la densité s’agrandissait et le débit s’accélérait avec le temps, ou du moins s’ils restaient élevés (le cas du rap français). Cependant, notre corpus (quelque 59 000  $\sigma$ ) est sans doute trop petit pour énoncer de telles généralisations,

TABLE 6.11 – Décompte syllabique (syllabes/mesure) dans les cinq étapes (A–E), les moyennes par chanson minima et maxima du sous-corpus, les moyennes/médianes du sous-corpus.

	A	B	C	D	E	Ø (Min.)	Ø (Max.)	Ø	M
Rap FR	10,8	11,4	11,7	11,6	<b>12,5</b>	8,4	16,6	11,6	11,7
Reggae FR	9,4	9,9	9,9	9,5	<b>11,2</b>	4,2	14,9	10,0	10,4
Rap CS	10,4	10,7	<b>12,8</b>	11,9	12,6	6,6	14,1	11,7	12,1
Reggae CS	5,4	6,5	8,3	8,2	<b>11,3</b>	3,3	13,1	7,9	7,3

TABLE 6.12 – Débit de parole (syllabes/seconde) dans les cinq étapes (A–E), les minima et maxima enregistrés du sous-corpus, les moyennes et médianes du sous-corpus. Dans le cas des chansons à plusieurs interprètes, l'intervention de chaque chanteur est comptée séparément, puis une moyenne est établie pour chaque chanson.

	A	B	C	D	E	Ø (Min.)	Ø (Max.)	Ø	M
Rap FR	<b>4,8</b>	4,4	4,5	4,5	4,5	3,2	6,0	4,5	4,5
Reggae FR	3,2	3,6	3,2	3,5	<b>4,2</b>	1,4	5,8	3,8	3,7
Rap CS	4,0	4,0	<b>5,1</b>	4,9	4,6	2,6	6,1	4,6	4,7
Reggae CS	1,9	2,0	2,7	3,1	<b>4,2</b>	0,9	5,4	2,8	2,6

vu les corpus poétiques traités automatiquement aujourd'hui.

Il découle des tableaux précédents que le changement effectif des phrasés (chanté, mi-chanté, scandé) pendant leur adaptation n'est pas tout à fait parallèle d'un sous-corpus à l'autre. La raison principale en est la variabilité importante, soit une responsabilité très individualisée en ce qui concerne les règles métriques, les contraintes interactives, ainsi que l'incorporation des techniques allitératives. La seule généralité à laquelle on puisse arriver en cette matière découle de l'observation des contraintes interactives *MatchStress* et *Syllabe/Note* : le développement s'est déroulé similairement pour les deux langues et les deux genres en ce qui concerne les *mismatches* sur les polysyllabes (moins nombreux vers la fin de l'observation que dans l'étape intermédiaire C) et les contraintes de difficulté (les maxima vers cette fin, ou étapes D et E). Une remarque nécessite une précision : l'intonation et les rimes n'ont pas été incluses parmi les tableaux comparatifs des étapes. Cela est dû surtout à l'échantillon restreint (40 chansons). Il est toutefois possible d'affirmer que le rôle poétique, rythmique et délimitatif des rimes est généralement très important,<sup>8</sup> le coefficient de rimes atteint jusqu'à la moitié des syllabes rimées par chanson.

En dernier lieu, la datation : en anglais américain, le *new school* était défini par

8. Notamment dans le rap *ego-trip*, où pour Lapassade et Rousselot (1998, p. 51) « les idées sont courtes, ce sont des *flashs* sonores et des significations qui fusent, des chocs répétés de mots courts ou longs, dont le seul rapport est parfois phonétique ». La recherche formelle va jusqu'à effacer le contenu ou presque : « pas de message, [...] son message ne repose pas sur le contenu de sens de ses mots mais sur l'effet sonore rythmé, syncopé et versifié, effet sonore qui se suffit à lui-même » (Milon, 1999, p. 79). De même : « Aucun message, aucune revendication, pas de communication qui tienne, rien à déclarer, mais de grands panneaux sonores éblouissants, assourdissants. » (Sorman, 2014, p. 50).

la vitesse, les surprises rythmiques et les *mismatches*, tandis que le *new old school* l'était par le retour au ralentissement et aux accentuations un peu plus congruentes. Disons que le rap et le reggae français et tchèques reviennent à la congruence accentuelle (*nouvelle ancienne école*) tout en maintenant le temps de locution et la grille très chargés en syllabes (*nouvelle école*). Cette interprétation globale de l'innovation nécessite une précision temporelle – au vu des phases A à E, cette nouvelle école se situerait au tournant de l'année 2000, à savoir 15 ans après l'avènement du *new school* américain. Même si cette approximation peut n'être qu'un produit des aléas compositionnels du corpus, et que la gamme des sous-styles rap et reggae mériterait plusieurs études distinctes, une dynamique dans ce sens-là nous paraît plausible.

Après l'identification des régularités dans les deux genres et les deux langues, revenons en dernière analyse à l'hypothèse de la grammaire poétique du rap et du reggae, esquissée dans la figure 3.18 (p. 132). Premièrement, nous pouvons tâcher de déterminer si les conventions rythmiques sont formées des deux catégories postulées : des contraintes de difficulté et des emprunts aux mètres accentuel et allitératif. Deuxièmement, de voir la place des contraintes interactives (à motivation prosodique) et indépendantes dans ce système. Troisièmement, tâcher d'évaluer le parallélisme entre les unités. À cette fin, la figure 6.10 propose une synthèse des tableaux de la partie expérimentale à travers un marquage en couleur des différences entre les genres et celles des phases A–E.

D'abord, les contraintes de difficulté sont bien une composante de cette grammaire. Au vu des moyennes et des médianes, un « vers bien formé » rap et reggae occupe la plupart des 16 positions métriques. Dans le rap en plus, le débit est au moins celui de la parole ordinaire, et les pauses se limitent à trois positions métriques ; ces trois contraintes sont de plus en plus renforcées. Les *rimes en quantité* se révèlent finalement aussi comme un impératif ou presque, comme les 40 chansons observées sont sans exception rimées et que le caractère quasi-obligatoire des euphonies semble stable. Outre le débit du parlé et les silences courts, le profil du reggae est similaire au rap, y compris dans l'école *new school*.

En ce qui concerne les techniques empruntées, les phrasés étaient censés s'appuyer sur le mètre accentuel par le rôle rythmique des silences courts, et notamment les proéminents (soit les deux techniques syncopées). Même si leur présence s'est confirmée dans l'ensemble du rap, leur empreinte rythmique demeure fonctionnellement distincte : la minorité seulement en délimite des unités métriques (sens de finition), les autres syncopes et contretemps apparaissent sans régularité positionnelle (fonction poétique seulement). L'hypothèse de la présence du mètre allitératif ne peut pas être éliminée en raison de la présence des euphonies sur les endoits proéminents du vers (tactus, fins des vers/hémistiches) dans les deux genres, les décomptes syllabiques chargés et ce même libre usage des techniques syncopées. C'est aussi le cas du marquage des vers, qui est plutôt strict, mais pas de leur parallélisme. Les nombreux *mismatches* aussi contribuent à cette interprétation allitérative des phrasés, en fait, la pulsation musicale donne une forme minimale de rythmicité via l'accentuation

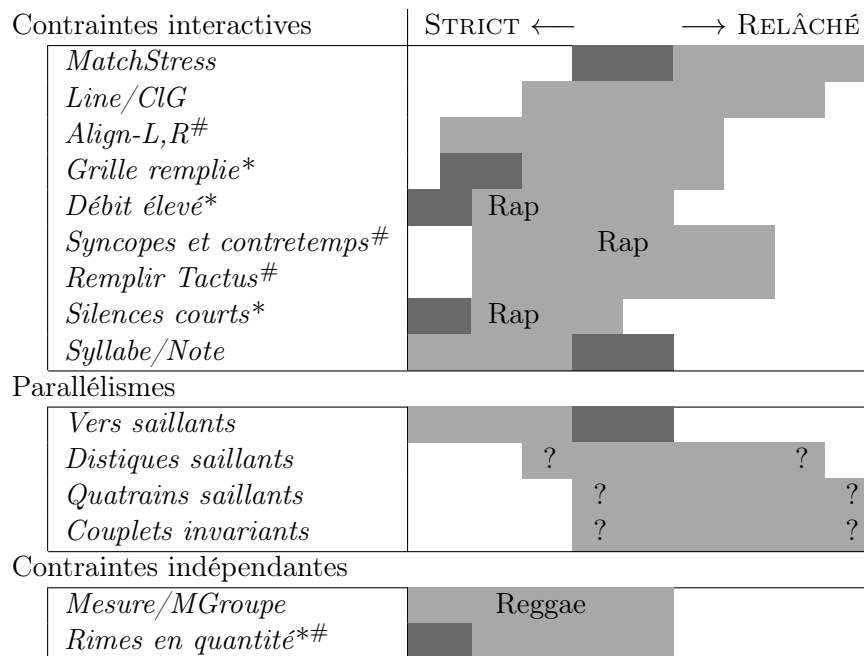


FIGURE 6.10 – Grammaire poétique du rap/reggae. Le renforcement des « contraintes de bonne formation » (*well-formedness*) est reflété dans l'étendue horizontale, en gris ; les zones qui sont propres à la « nouvelle école » depuis 2000 sont en gris foncé. Les contraintes de difficulté sont marquées d'un astérisque, celles associées aux supposés emprunts rythmiques, par un dièse. Les noms des musiques apparaissent dans les lignes dont la spécification les concerne uniquement et le point d'interrogation marque une observation non appuyée de chiffres. Le schéma est inspiré de la figure 3.21 (p. 134, Hayes et MacEachern, 1998).

congruente ou automatique (donc souvent non ancrée dans les paroles).

La situation semble moins claire quant à l'influence des deux langues jamaïcaine et anglaise. Si les interprètes déploient les formes innovatives dans les deux langues FR et CS, ces déviations des règles formelles de nos traditions s'associent-elles spécifiquement à cette double tradition anglophone et créolophone ? Il est fort probable que les traits rythmiques que nous venons de décrire viennent des musiques originelles ancrées dans leurs productions langagières, mais les seuls aspects de ce transfert semblent se manifester par 1) le groupement des vers selon le début des vers sur le premier tactus (*Align-L*), et 2) la liberté des *mismatches*, empruntée depuis le jamaïcain et son rythme syllabique à travers le rap américain.

Quant aux présuppositions sur le groupement métrique, l'incertitude concerne notamment les formes strophiques, dont les frontières et la structure nous paraissent souvent fuyantes. À ce stade, l'on ne saurait pas affirmer qu'un *phrasing* phonétique, un parallélisme syllabique, rimique ou intonational vienne arranger un parenthésage métrique tel que [*Quatrain [Distique [Vers Vers]] [Distique [Vers Vers]]*]. En fait, les supposés couplets enfreignent à la fois le patron strophique traditionnel invariant (FR et CS) et le patron strophique importé (le quatrain accentuel). En même temps, la congruence accentuelle n'est pas une composante majeure de cette grammaire rap/reggae, aussi les deux formes de liberté, parmi lesquelles les grammaires

poétiques choisissent habituellement, sont-elles pratiquées.

Résumons la place des contraintes interactives (interface prosodico-musicale) et indépendantes (la bonne formation des composantes textuelle et musicale), avec une question générale sur la correspondance entre les structures linguistique et métrique : le respect des contraintes est-il idiomatique ou phonologique ? Parmi celles qui reflètent la langue et sa prosodie, *MatchStress* et *Align-R* (reflet des accents de mot/celui de groupe) sont idiomatiques – les interprètes font beaucoup varier les deux. À l'inverse, la contrainte *Syllabe/Note* (qui promeut à la fois une diction syllabique, la pleine prononciation des V, et l'alignement direct au mètre) est phonologique dans la mesure où la quasi-totalité des textes y est sujette (présence presque négligeable des mélismes et des triolets).

Dans la même logique, un trait surprenant qui découle de la figure 6.10 est qu'aucune contrainte ne semble inviolable dans l'ensemble des musiques, sauf peut-être le débit et le décompte élevés dans le rap. Il est possible d'affirmer que dans l'organisation des événements sonores, un certain respect de contraintes, comme *Align-L,R* relève de la stabilité, et que la plupart sont très variables (*MatchStress*). La grammaire agit donc comme celle des mètres musicaux (hip-hop, reggae, dancehall) qui sont des ensembles des motifs réguliers et dont les figures de rythme sont les perturbations. Autant dire qu'elle donne aux interprètes beaucoup de liberté de choisir eux-mêmes comment rendre leur *flow* difficile à performer. L'habileté des interprètes à former un vers selon cette grammaire résulte d'une condensation réussie des contraintes, qui parfois se contredisent (par exemple, les syncopes et les contretemps, y compris dans le chant, ne respectent pas la contrainte *Syllabe/Note* sur l'alignement direct).

Une question semble pourtant ouverte : est-ce que ces rythmes innovatifs doivent être vus comme créant leurs propres règles, ou seulement violant les contraintes existantes ? Il apparaît que les lignes les plus renforcées de la figure 6.10 sont celles des particularités nouvelles, propres aux deux genres musicaux, et nous plaidons donc pour leur caractère « conventionnel ». Autrement dit, les phrasés rap/reggae FR et CS peuvent être évalués du point de vue du respect de leur grammaire propre, celle des musiques urbaines (qui se fait par écoles/génération et varie selon le genre musical), tandis que les différents *mismatches* et autres licences n'en sont pas moins des violations pour une oreille expérimentée en musiques plus traditionnelles.





# Chapitre 7

## Conclusion générale

La présente thèse, qui avait pour but d'analyser la prosodie de musiques urbaines interprétées en français et en tchèque, présente la description d'un nombre de traits formels dans les parties vocales des genres rap et reggae. Des questions de recherche et des hypothèses sont théoriquement appuyées et illustrées avec d'abord des exemples de chansons, puis avec les données chiffrées issues de l'ensemble du corpus textuel, composé de 200 extraits de chansons et conçu pour ce travail. Pour la première fois, un ensemble représentatif de paroles de rap/reggae en français et en tchèque a été transcrit dans des grilles rythmiques (*textsetting*) pour rendre compte de leurs traits accentuels et intonatifs et de leurs figures de rythme. Ce chapitre final revient aux résultats en trois temps, en discutant a) les deux langues étudiées, b) les deux genres musicaux étudiés, et c) les cinq étapes suivies de l'évolution des deux genres.

### **Deux langues**

Une première conclusion consiste dans le fait que le rap et le reggae en français et en tchèque reflètent les rythmes isosyllabiques de ces langues, leurs accentuations primaires fixes et peu saillantes, ainsi que leurs inventaires intonatifs. Afin de cerner les stratégies employées pour parvenir à la rencontre des textes avec le mètre musical, nous avons d'abord distingué des contraintes générales motivées par les systèmes linguistiques ou relevant d'universaux prosodiques, et dont nous avons cherché la trace formelle dans les chansons. En même temps, la structure des vers a été comparée à celle des unités accentuelles et intonatives. Enfin, les contours mélodiques associés aux modalités de base et à d'autres fonctions plus spécifiques ont servi comme référence pour le corpus.

Avec la première contrainte dite *MatchStress*, nous avons observé la tendance à faire coïncider les accents linguistiques et les temps musicaux : les syllabes naturellement accentuables sont alignées sur les positions fortes du mètre musical (qui n'appartiennent pas à un silence). D'un côté, cela montre qu'un tel aménagement est ressenti comme nécessaire dans ce type de production artistique. Par ailleurs, à l'image des poésies et chansons traditionnelles, la moitié tchèque du corpus se plie un peu plus que la française à cette restriction quasi-universelle.

D'un autre côté, il a été question des *mismatches* entre la structure prosodique et la structure musicale, ou non congruences accentuelles. Plusieurs moyens ont été envisagés pour quantifier ce problème : nous avons collecté toutes les occurrences d'intervalles inter-accentuels dont la frontière droite ou gauche ne coïncide pas avec une joncture de mot, puis toutes les occurrences de mots polysyllabiques, de mots avec un e caduc et de mots grammaticaux courts positionnés de façon à provoquer un *mismatch*. Ces observations ont démenti l'hypothèse de départ selon laquelle le corpus ne s'éloignerait pas beaucoup des systèmes de versification et des chansons canoniques, dans lesquels l'alignement des syllabes accentuables sur les positions fortes est la norme. Le rap/reggae permet beaucoup plus de liberté, et cela même en position finale de vers. Cette contrainte *MatchStress* est bien plus affaiblie dans les trois premières catégories identifiées où les *mismatches* se sont révélés assez nombreux, alors que la quatrième catégorie n'a pas d'effet rythmique – les mots grammaticaux restent le plus souvent sur des pulsations faibles.

En effet, la musique rap/reggae se caractérise par des accents musicaux également espacés, et les études précédentes sur les musiques vocales de ces deux langues affirment que les rythmes langagiers isosyllabiques rentrent plus difficilement dans ce mouvement de pulsation musicale. De plus, la perception de la parole ordinaire ne fait pas appel à l'extraction d'une régularité temporelle stricte. Ce constat est possible au moins par comparaison avec les langues isochroniques comme l'anglais, langue source des musiques rap et reggae qui ne permet guère d'enfreindre la contrainte *MatchStress*, à moins de récupérer cet équilibre autrement (décalage d'accent plutôt qu'effacement). Un facteur additionnel qui augmente ces prédispositions est l'existence de l'accent libre en anglais, qui est plus saillant et donc plus apte à être récupéré dans l'alignement musical que ne le sont les accents fixes et non-/anti-iconiques du français et du tchèque. Tous ces traits structurels n'ont pas suffi pour expliquer pourquoi il y a eu autant de non congruences dans le corpus, par comparaison avec la production artistique FR et CS et ses disciplines vocales les plus permissives. Ce degré de liberté inouï ne peut pas venir du rap anglophone qui est constant dans l'observation de *MatchStress* ; il est le propre du rap/reggae dans ces deux langues, qui investissent ainsi délibérément ce langage poétique.

Ainsi, les similarités et les différences entre les deux langues se projettent sur le plan du mètre dans la mise en musique des textes et dans la mise en texte des musiques. Une prévalence du rythme isosyllabique émerge également dans la

quantité négligeable d'accélération momentanées (ruptures de binarité métrique – les triolets, qui rendent compte de l'élasticité du mètre) et de syllabes en mélismes dans tout le corpus. À part le fait de rapprocher le phrasé (la manière de réciter) de la parole ordinaire (*vs.* du chant), cela permet la pleine réalisation des timbres ; les genres rap et reggae, français et tchèques, sont similaires dans cette orientation rythmique et systémique.

La problématique de la segmentation prosodique (*phrasing*) accompagnée d'une « rythmisation » intentionnelle touche donc au niveau syllabique et au niveau de l'accent de mot, mais aussi à celui de l'accent de groupe et à la position automatique des noyaux prosodiques. Nous avons évalué le groupement des vers (leur ancrage dans le groupement musical, la formation des couplets), en supposant que les endroits proéminents dans les deux structures (prosodique, métrique) se correspondent à ces niveaux supérieurs de la hiérarchie. Cela a été fait à travers l'observation des contraintes *Align-L*, attendue dans le rap/reggae tchèque en raison de ses unités accentuelles descendantes, et *Align-R* en français en raison de ses unités accentuelles montantes. De plus, *Align-R* a été observée dans les deux langues, en raison de leurs unités intonatives montantes, cependant le corpus dans son entièreté ne respecte pas *Align-R* par l'endroit attendu ou par la congruence accentuelle. Avec une régularité sans doute non aléatoire, le groupement se fait comme dans le rap américain et le reggae jamaïcain qui alignent le début des vers sur celui des mesures (tactus 1 ou 2) et la fin des vers sur la fin des mesures (tactus 4).

Dans leur ensemble, les chansons rap/reggae peuvent être vues comme le produit d'une importante réorganisation rythmique et accentuelle. Cela est vrai pour les extraits français plus que pour les extraits tchèques, y compris dans les conséquences formelles des *mismatches* et le décalage des fins de vers en dehors du premier tactus (l'accentuation automatique, la généralisation des enjambements). Dans ce contexte, la distinction entre l'implantation du mètre et celle du groupement métrique, pour lesquels la tendance dans les langages poétiques est que l'une soit plus normée que l'autre, nous a amené à considérer laquelle des deux est la plus normée. Pourtant, il apparaît que les deux groupes de contraintes interactives sont dans les musiques urbaines des tendances appliquées très librement, sauf la contrainte *Syllabe/Note* qui est presque toujours respectée.

L'affaiblissement des fonctions linguistiques observées dans ces reconfigurations existe également dans une moindre mesure au niveau de l'unité intonative, dont l'analyse offre une esquisse pour une partie du corpus en vers scandé (le rap). Même si presque toutes les formes langagières attendues sont attestées dans le cas des contours nucléaires, quelques cas isolés de contours dits contradictoires et spécifiques au rap sont repérés. Comme la neutralisation formelle semble presque se limiter aux accents mélodiques prénucléaires, l'unité intonative se confirme comme un équivalent fiable du vers. Cette équation est plus stable que les équivalences similaires que nous avons cherché à cerner dans les niveaux prosodiques inférieurs,

et comme telle implique aussi que, dans le domaine du vers non métrique, les vers scandés sont des vers libérés (plutôt que libres).

Un squelette de structure prosodique est donc manifeste dans le rythme, dans l'accentuation et dans l'intonation des vers rap/reggae, en particulier les vers scandés et mi-chantés. Dans le chant, l'alignement accentuel et mélodique sur l'accompagnement musical entraîne plus de neutralisations formelles par l'utilisation concurrente, poétique, des paramètres acoustiques. Enfin, il semble que les similarités des profils prosodiques du rap français et du rap tchèque décroissent dans l'ordre : intonation – rythme – accentuation. Plus précisément, malgré les différences entre les profils intonatifs du FR et CS, ce niveau d'analyse se rapproche le plus des phonostyles parlés : l'intonation respecte beaucoup de patrons langagiers et mobilise l'entièreté des inventaires ; un noyau prosodique arrive presque toujours en fin de vers. Le rythme syllabique est parfait pour assurer la fluidité du phrasé sans faire disparaître de syllabes ; le français a aussi à sa disposition une plus grande liberté d'étirement de la durée syllabique, ce dont les rappers et les chanteurs de reggae font bon usage. L'accentuation enfin, pour similaire qu'elle soit dans les deux langues, produit deux fois plus de *mismatches* en français qu'en tchèque.

### Deux genres musicaux

Du point de vue des langages poétiques du français et du tchèque, les chansons sont, aussi bien en rap qu'en reggae, des exemples de vers libérés avec ou sans l'accentuation métrique automatique, mais une autre lecture des écarts des traditions se propose en même temps. Nous avons défendu l'hypothèse selon laquelle la nouveauté des phrasés défiant toute contrainte prédéfinie réside dans l'influence d'une grammaire poétique importée de l'univers anglophone, et qui combine le mètre accentuel et le mètre allitératif à travers un emploi de techniques rythmiques partagées par les deux. Les contextes de ces innovations sont décrits, puis les fonctions délimitatives ou rythmiques leur sont attribuées d'une occurrence à l'autre. Elles pointent de manière nette le fait que le mètre allitératif rend mieux compte du corpus que le mètre accentuel. Le premier des deux est conçu ici comme la forme moderne du mètre allitératif, qui est la base du rap américain et qui malgré son nom peut remplacer les allitérations, ou consonances, par la rime, l'assonance, etc. Parmi ses traits principaux se trouvent les procédés euphoniques qui rythment le phrasé de sorte à appuyer la pulsation rythmique ; l'usage généralisé des syncopes/contretemps en dehors d'une répétition d'un schéma strophique ; l'absence de parallélismes obligatoires entre les vers et les quatrains ; la plus grande liberté du décompte syllabique et des *mismatches*.

Nous avons constaté l'aptitude des deux langues à calquer le rythme inhérent de la musique rap au plan de la forme, et affirmé que le même mètre et son implantation sont aussi en vigueur pour la musique reggae dans les deux langues. Le rap et le reggae constituent certes deux genres quant à leur accompagnement instrumental, mais leurs phrasés prototypiques sont beaucoup plus similaires que

différents. Soit une conclusion contraire à ce qui était attendu, étant donné que le reggae est presque toujours chanté, alors que les rappeurs produisent le plus souvent de la scansion ou du mi-chant. Il est pourtant vrai que le rap français admet plus de *mismatches* que le reggae français (cette différence est moins claire en tchèque). De plus, une différence qui se dégage du corpus est constituée par un plus grand nombre de techniques syncopées dans le rap, comme prédit par l'alignement direct en vertu de *Syllabe/Note*. Il y a aussi plus de e caducs sur tactus dans le reggae, qui est une conséquence de ses décomptes syllabiques moins élevés, un trait lié au chant.

Dans cette optique différente, un examen des propriétés rythmiques nous a permis d'établir que les écarts des traits formels généraux sont des cas de respect d'un mètre importé à travers des emprunts rythmiques. Ceci nous a amené à abandonner la conception binaire de métricité ainsi que la comparaison avec les langages poétiques existant en français et en tchèque (adoptée au début de la thèse), pour envisager un nouveau langage poétique avec sa propre grammaire. Dans le dessein de montrer comment ses interprètes la mettent en pratique, différentes nouvelles contraintes influençant la façon dont les paroles sont alignées sur la musique ont été énumérées et illustrées. En partant de la régularité avec laquelle les vers se superposent aux phrases musicales, et étant donnée l'intonation des fins de vers, nous avons déjà envisagé les enjambements comme un élément licite dans cette esthétique particulière.

Une définition des vers et de leurs limites a donc été proposée : les lignes de texte sont la plupart du temps délimitées par les pauses et la rime finale, mais cette délimitation en vers est parfois secondaire par rapport au caractère ininterrompu du flot syllabique. À l'intérieur des vers, les interprètes déploient une série de techniques rythmiques et articulatoires qui sont relatives aux pulsations vides, aux sous-divisions des mesures et à la continuité du *flow*. Décompter leurs occurrences a servi à explorer des exemples d'exécution variable, qui se superposent au mètre immuable : c'est l'isochronicité stricte de la musique qui permet la fonction rythmique des rimes internes et multisyllabiques et la fonction poétique des ruptures de rythme, du manque de pauses, etc.

### Cinq étapes

Pour rendre compte de la situation de l'adaptation du rap/reggae, nous avons postulé que les phrasés de ces musiques changent avec le temps (1979–2013). Dans cette optique temporelle, le corpus a été divisé en cinq étapes de cinq ans. Il s'avère que les quatre échantillons (rap français, reggae français, rap tchèque, reggae tchèque) traduisent l'émergence des contraintes « de difficulté », comme en témoignent les chiffres des décomptes syllabiques par mesure et ceux du débit de parole. Cette tendance fait accroître la complexité des paroles – notamment dans le corpus d'après l'an 2000 – en retard sur les modèles des genres mais en convergence avec eux (rap américain, reggae jamaïcain). L'innovation des genres se traduit

donc par une complexité croissante de la performance vocale. Notre attention s'est aussi brièvement centrée sur le fond instrumental, mue par une curiosité quant à la répétition en boucle de motifs de la durée d'une seule mesure musicale (dans le rap). Le même constat est de vigueur pour les *beats/riddims*, les parties instrumentales étant elles aussi de plus en plus complexes.

Parallèlement, cette approche prouve ces musiques urbaines comme un ensemble cohérent défini également par la présence des techniques du mètre allitératif, en raison de la récurrence et de la stabilité de ces traits innovateurs par rapport à la production chansonnière. En recherchant également un espace de liberté pour les solutions individuelles, nous avons vu comment le style rythmique de chaque interprète est caractérisé par une autre série de préférences pour les procédés rythmiques. En fait, les maxima des occurrences et des pourcentages de toutes les autres variables précitées sont situées dans une étape différente d'un sous-corpus à l'autre. La seule observation possible est que les *mismatches* sur les polysyllabes sont, après 2000, de moins en moins nombreux dans tout le corpus.

### **Bilan et apports**

En partant des qualités prosodiques des langues et en suivant les théories existantes à ce jour dans le domaine de l'alignement texte/musique, le travail aboutit à une analyse à la fois prosodique, versologique et cantologique du *flow* dans le rap/reggae, une composante auparavant sous-explorée du point de vue théorique et expérimental. À travers une description des principes rythmiques dans la chanson/poésie et leur interface avec la langue, cette thèse a puisé dans la littérature sur la phonétique, phonologie, mais aussi sur l'orthoépique, la théorie du vers et la musicologie. Cette approche a permis de voir que les cadres théoriques de la prosodie contrastive (Duběda, 2013), intonologiques (Martin, 1975, 2009) et métriques (Dell, 2015) s'avèrent utiles afin d'aborder ces productions de parole pour en obtenir une meilleure compréhension et pour en faire un classement plus fin.

Même si une description approfondie de l'ensemble des systèmes prosodiques des deux langues n'a pas été entreprise, nous espérons que l'analyse contrastive des traits formels généraux et spécifiques des musiques urbaines contribue à clarifier ces caractéristiques au moins dans le domaine poétique de l'usage langagier. Une réinvention majeure des langages poétiques est à l'œuvre, tant interne qu'externe, et qui constitue désormais une vraie autonomie systémique. Autrement dit, l'adaptation de ces musiques importées et leur évolution se caractérisent par l'apparition progressive et cumulative de surprises rythmiques, décelées à tous les niveaux d'analyse, dont les *mismatches* par exemple sont propres aux deux langues d'adoption. Ces techniques aboutissent, prises conjointement, à une esthétique qui ne paraît pas inadéquate pour la production des artistes francophones ni pour celle des tchécoslovaques.

Le plus grand défi était d'appréhender à l'écrit ce qui relève du non écrit : l'analyse est basée sur des exemples d'exécution, au lieu de modèles de vers, ce

qui implique la lecture auditive d'un objet poétique. Après avoir représenté les phrasés sous forme de grilles rythmiques, on a rendu compte des relations nuancées qu'entretiennent entre elles les syllabes et les pulsations. Étant donné que la question qui revenait tout au long de la partie théorique était celle de savoir s'il s'agit là de poèmes, de chansons ou de paroles librement superposées sur la musique, nous avons exposé en parallèle les relations générales entre la musique vocale et le langage ordinaire (fonctions linguistiques, congruence des hiérarchies). Aussi ce travail a-t-il répondu à son objectif de fournir une série d'outils pour déchiffrer les musiques rap/reggae et d'en stimuler l'intérêt pour la linguistique. Enfin, ce travail n'a fait que proposer une vue d'ensemble très restreinte en ce qui concerne la phonostylistique et la sociophonétique. Le même constat vaut pour les études littéraires, l'ethnomusicologie ou la culturologie, car ces champs d'expertise ont déjà leurs érudits. Les publications abondantes des *Hip-Hop Studies* américaines et les *Reggae and Rastafari Studies* caribéennes contextualisent maints détails supplémentaires liés à la musique, aux paroles et à l'esthétique de la voix ; leurs acquis substantiels explorent le caractère accompli des déplacements symboliques dans les deux cultures.

### **Perspectives**

Les faits discutés dans cette thèse ouvrent plusieurs pistes de recherches futures. Comme la plus grande difficulté résidait dans le fait que le matériel analysé est en format mp3, provoquant toutes les limites importantes au questionnement initialement prévu, une étude détaillée de la réalisation effective des formes (paramètres de l'accent, courbes de la f0) reste à faire, qui éclairera mieux le profil eurhythmique (suraccentuation *vs.* effacement d'accent) et la nature des contours spécifiques du vers scandé (neutralisation des accents prénucléaires, contours spécifiques au rap). Ensuite, plus de réflexion métrorhythmique théorique est nécessaire, vu le nombre d'œuvres musicales produites, et notamment celles qui se trouvent entre le chant et la scansion. De manière générale, il serait instructif de commencer par étudier les procédés d'alignement dans la chanson populaire tchèque. Enfin, dans le cas du rap/reggae dit *speed*, les limites de prononçabilité sont également intrigantes.

Étudier la structure prosodique des deux langues et le jeu du temps expressif dans la musique a été d'un grand enrichissement personnel. Espérons que la thèse contribuera au dialogue entre les disciplines linguistiques et musicales et qu'elle permettra une comparaison plus large avec les autres genres de musique vocale.





## Références

- 1 ABBATE, C. (1996). *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton University Press.
- 2 ABERCROMBIE, D. *et al.* (1967). *Elements of General Phonetics*, volume 203. Edinburgh University Press Edinburgh.
- 3 ABROMONT, C. et de MONTALEMBERT, E. (2001). *Guide de la théorie de la musique*. Fayard.
- 4 ADAMS, D. (2008a). *A Handbook of Diction for Singers: Italian, German, French*. Oxford University Press on Demand.
- 5 ADAMS, K. (2008b). Aspects of the Music/Text Relationship in Rap. *Music Theory Online*, 14(2).
- 6 ADAMS, K. (2009). On the Metrical Techniques of Flow in Rap Music. *Music Theory Online*, 15(5).
- 7 ADLER, K. (1967). *Phonetics and Diction in Singing: Italian, French, Spanish, German*. Numéro 6. University of Minnesota Press.
- 8 ALDERETE, J. (2001). The Prosodic Morphology of Jamaican Creole Iteratives. *University of Massachusetts Occasional Papers 20, The UMOP on Indigenous Languages*, pages 29–50.
- 9 ALIM, H. S. (2003). On Some Serious Next Millennium Rap Ishhh Pharoahe Monch, Hip Hop Poetics, and the Internal Rhymes of Internal Affairs. *Journal of English Linguistics*, 31(1):60–84.
- 10 ALIM, H. S. (2006). *Roc the Mic Right: The Language of Hip Hop Culture*. Routledge.
- 11 ANDERSON, V. B. (1992). The Rap of Young M.C.: A Case of Eurythmic Textsetting. *UCLA*.
- 12 AQUIEN, M. *et al.* (1990). *La versification*. Numéro 1377. PUF.
- 13 ARMSTRONG, N. et JAMIN, M. (2002). *Le français des banlieues: Uniformity and Discontinuity in the French of the Hexagone*. na.
- 14 AROUI, J.-L. (2005). Rime et richesse des rimes en versification française classique. In *Poétique de la rime*, pages 179–218. Honoré Champion.
- 15 ASTESANO, C. (1999). *Rythme et discours: invariance et sources de variabilité des phénomènes accentuels en français*. Thèse de doctorat, Aix-Marseille 1.
- 16 ATTRIDGE (2014). Auden and Britten’s ‘Night Mail’: Rap before Rap. *Thinking Verse*, 4:122–127.
- 17 ATTRIDGE, D. (1995). *Poetic Rhythm: An Introduction*. Cambridge University Press.

- 18 AURACHER, J., ALBERS, S., ZHAI, Y., GAREEVA, G. et STAVNIYCHUK, T. (2010). P is for Happiness, N is for Sadness: Universals in Sound Iconicity to Detect Emotions in Poetry. *Discourse Processes*, 48(1):1–25.
- 19 AVANZI, M. (2013). Note de recherche sur l’accentuation et le phrasé prosodique à la lumière des corpus de français. *L’étude de la prosodie en Suisse*, pages 5–24.
- 20 BAILEY, D. (1999). *L’Improvisation: sa nature et sa pratique dans la musique*. Outre mesure.
- 21 BARRET, J. (2008). *Le rap, ou L’artisanat de la rime: stylistique de l’egotrip*. l’Harmattan.
- 22 BARRET, J. (2011). Réponse à Isabelle Marc Martínez. *Volume! La revue des musiques populaires*, (8: 1).
- 23 BARROW, S. et DALTON, P. (2004). *The Rough Guide to Reggae*. Rough Guides Limited.
- 24 BEAUDOUIN, V. et YVON, F. (1996). The Metrometer: A Tool for Analysing French Verse. *Literary and Linguistic Computing*, 11(1):23–31.
- 25 BECKMAN, M. E. et PIERREHUMBERT, J. B. (1986). Intonational Structure in Japanese and English. *Phonology*, 3(01):255–309.
- 26 BĚLIČ, J. (1972). *Nástin české dialektologie*, volume 1. SPN.
- 27 BESNARD, A. (2004). Hip-hop et DJing: une pratique musicale technique dans «l’arène sociale». *Volume!. La revue des musiques populaires*, (3: 2):93–108.
- 28 BÉTHUNE, C. (1999). *Le rap: une esthétique hors la loi*. Autrement Paris.
- 29 BÉTHUNE, C. (2004). Le franchissement de l’Atlantique. *Volume! La revue des musiques populaires*, (3: 2):19–27.
- 30 BILBY, K. et LARGEY, M. (2012). *Caribbean Currents: Caribbean Music from Rumba to Reggae*. Temple University Press.
- 31 BILLIEZ, J. (1992). Le parler véhiculaire interethnique de groupes d’adolescents en milieu urbain. *Des villes et des langues*, pages 117–126.
- 32 BILLIEZ, J. (1997). Poésie musicale et urbaine: jeux et enjeux du rap. *Écritures et textes d’aujourd’hui, Cahiers du français contemporain*, (18):135–155.
- 33 BÍLÝ, M. (2010). Poetika rapových textů ve střední Evropě po roce 1989. Mémoire de Licence, Université Masaryk.
- 34 BING, J. M. (1979). *Aspects of English prosody: A Dissertation*. University of Massachusetts.
- 35 BIRD, S. et LIBERMAN, M. (2001). A Formal Framework for Linguistic Annotation. *Speech communication*, 33(1):23–60.
- 36 BLANCHE-BENVENISTE, C. (1997). *Approches de la langue parlée en français. Ophrys, Paris*.

- 37 BOONE, C. (2013). Mashing: Toward a Typology of Recycled Music. *Music Theory Online*, 19(3).
- 38 BRADLEY, A. (2009). *Book of Rhymes: The Poetics of Hip Hop*. Basic Books.
- 39 BREJCHOVÁ, T. (2012). České a světové reggae. Mémoire de Licence, Západočeská univerzita v Plzni.
- 40 BYERS, P. (1979). A Formula for Poetic Intonation. *Poetics*, 8(4):367–380.
- 41 CABLE, T. (1991). *The English Alliterative Tradition*. University of Pennsylvania Press.
- 42 CALVET, L.-J. (1994). *Les voix de la ville: Introduction à la sociolinguistique urbaine*. Payot.
- 43 CARTON, F. (1983). *Les accents des Français*. Hachette.
- 44 CASSIDY, F. G. et LE PAGE, R. B. (2002). *Dictionary of Jamaican English*. University of West Indies Press.
- 45 ČECHOVÁ, M., KRČMOVÁ, M. et MINÁŘOVÁ, E. (2008). *Současná stylistika*. Lidové Noviny, Prague.
- 46 ČERMÁK, F. (1996). Obecná a spisovná čeština: Poměr, funkce a metodologie. *Spisovnost a nespisovnost dnes, Sb. prací Ped. fakulty MU v Brně*, 133:14–18.
- 47 ČERVENKA, M. (1999). Z večerní školy versologie IV. Daktyl.
- 48 ČERVENKA, M. (2001). *Dějiny českého volného verše*. Host.
- 49 ČERVENKA, M. (2004). Prozodické základy novodobého českého verše. *Česká literatura*, pages 751–773.
- 50 ČERVENKA, M. (2007). *Kapitoly o českém verši*, volume 5. Karolinum, Prague.
- 51 ČERVENKA, M., JANKOVIČ, M., KUBÍNOVÁ, M. et al. (2002). Pohledy zblízka zvuk, význam, obraz: Poetika literárního díla 20. století.
- 52 ČERVENKA, M. et SGALLOVÁ, K. (1967). On a Probabilistic Model of the Czech Verse. *Prague Studies in Mathematical Linguistics*, 2:105–120.
- 53 CHALOUPKOVÁ, H. (2007). From Folklore to World Music: Czech Scene. *Musicologica Olomucensia, Université Palacky d'Olomouc*, (9):107.
- 54 CHATMAN, S. (1965). *A Theory of Meter*. The Hague : Mouton.
- 55 CHEN, M. Y. (1984). The Interfacing of Language and Music. *Language & Communication*, 4(3):159–194. Pergamon Press, New York.
- 56 CHEVRIER, A. (2010). Vers isoverbal et poésie allitérative chez Queneau. *Poétique*, (3):309–324.
- 57 CHODAKOVÁ, P. (2014a). Hip-hop et reggae: unité dans l'usage des anglicismes et des jamaïcismes, diversité de leur réalisation phonétique. *Verbum Analecta Neolatina*, 14(1–2):323–335.
- 58 CHODAKOVÁ, P. (2014b). Reggae francophone : Alternance codique et emprunts. *Linguistica Pragensia*, 24(1):19–33.

- 59 CHODAKOVÁ, P. (2015). Schwas in Stressed Syllables: The Case of French Rap and Reggae. Poster, ConSOLE XXII, Paris 7.
- 60 CHYTIL, P. (2014). Srovnávací analýza českých a polských hip-hopových textů. Mémoire de D.E.A., Université Masaryk.
- 61 COLE, K. L. (2007). *Rum, Ram, Ruf, and Rym: Middle English Alliterative Meters*. Thèse de doctorat, University of Texas at Austin.
- 62 CONEIN, B. et GADET, F. (1998). Le "français populaire" des jeunes de la banlieue parisienne entre permanence et innovation. *Jugendsprache/Langue des jeunes/Youth language*, pages 105–123.
- 63 CONSTANT, D. (1982). *Aux sources du reggae: musique, société et politique en Jamaïque*. Parenthèses.
- 64 COOPER, C. (2004). *Sound Clash: Jamaican Dancehall Culture at Large*. Palgrave Macmillan.
- 65 COOPER, G. B. (1998). *Mysterious Music: Rhythm and Free Verse*. Stanford University Press.
- 66 COUPER-KUHLEN, E. (1993). *English Speech Rhythm: Form and Function in Everyday Verbal Interaction*, volume 25. John Benjamins Publishing.
- 67 CRYSTAL, D. (1975). Intonation and Metrical Theory. *The English Tone of Voice: Essays in Intonation, Prosody and Paralanguage*. London: Edward Arnold, pages 105–124.
- 68 CUTLER, A. et CARTER, D. M. (1987). The Predominance of Strong Initial Syllables in the English Vocabulary. *Computer Speech & Language*, 2(3):133–142.
- 69 CUTLER, C. (2000). "Chanter en yaourt": Pop Music and Language Choice in France. *Popular Music & Society*, 24(3):117–133.
- 70 DAGNINI, J. K. (2010). The Importance of Reggae Music in the Worldwide Cultural Universe. *Études Caribéennes*, <http://etudescaribeennes.revues.org/4740>.
- 71 DANEŠ, F. (1957). *Intonace a věta ve spisovné češtině*, volume 2. Academia.
- 72 DANKOVIČOVÁ, J. et DELLWO, V. (2007). Czech Speech Rhythm and the Rhythm Class Hypothesis. *In Proc. 16th ICPHS*, pages 1241–1244.
- 73 DAUER, R. M. (1983). Stress-timing and Syllable-timing Reanalyzed. *Journal of phonetics*.
- 74 de CORNULIER, B. (1989). Poésie et chant. *Poétique*, (77):113–127.
- 75 de CORNULIER, B. (1995). Art poétique. *Notions et problèmes de métrique*, Presses Universitaires de Lyon.
- 76 de CORNULIER, B. (2012). Comparaison et correspondance de paroles rythmées linguistiquement et musicalement. Metrics, Music and Mind Linguistic, Metrical and Cognitive Implications in Sung Verse (Rome).

- 77 DE TORCY, T., CLOUET, A., PILLOT-LOISEAU, C. et CREVIER-BUCHMAN, L. (2010). Le Human Beatbox : études qualitative acoustique et en vidéo-fibroscopie. In *66ème Congrès de la Société Française de Phoniatrie*, page 31, Paris, France.
- 78 DELATTRE, P. (1939). Accent de mot et accent de groupe. *The French Review*, 13(2):141–146.
- 79 DELATTRE, P. (1966). Les dix intonations de base du français. *French Review*, pages 1–14.
- 80 DELL, F. (1984). L’accentuation dans les phrases en français. *Forme sonore du langage: structure des représentation en phonologie*, pages 65–122.
- 81 DELL, F. (1989). Concordances rythmiques entre la musique et les paroles dans le chant. L’accent de l’e muet dans la chanson française. *Le souci des apparences*, pages 121–136.
- 82 DELL, F. (2015). Text-to-tune Alignment and Lineation in Traditional French Songs. *Text and Tune. On the Association of Music and Lyrics in Sung Verse*. Teresa Proto, Paolo Canettieri and Gianluca Valenti, eds., Peter Lang, Frankfurt, pages 183–234.
- 83 DELL, F. et HALLE, J. (2009). Comparing Musical Textsetting in French and in English Songs. *Towards a Typology of Poetic Forms: From Language to Metrics and Beyond*. Aroui & Arleo (eds.), pages 63–78.
- 84 DÉON, M. (2011). L’échantillonnage comme choix esthétique. L’exemple du rap. *Volume ! La revue des musiques populaires*, 8(1):277–301.
- 85 DEVONISH, H. (2002). *Talking Rhythm Stressing Tone: The Role of Prominence in Anglo-West African Creole Languages*, volume 1. Arawak Publications.
- 86 DEVONISH, H. et HARRY, O. G. (2004). Jamaican Creole and Jamaican English: Phonology. *A Handbook of Varieties of English*, 1:450–480.
- 87 DI CRISTO, A. (1998). Intonation in French. *Intonation Systems: A Survey of Twenty Languages*. D. Hirst & A. Di Cristo (eds.), pages 195–218.
- 88 DI CRISTO, A. (1999). Le cadre accentuel du français contemporain: essai de modélisation. Seconde partie. *Langues*, 2(4):258–269.
- 89 DI CRISTO, A. (2003). De la métrique et du rythme de la parole ordinaire: l’exemple du français. *Semen. Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, (16).
- 90 DI CRISTO, A. (2004). La prosodie au carrefour de la phonétique, de la phonologie et de l’articulation formes-fonctions. *Travaux Interdisciplinaires du Laboratoire Parole et Langage d’Aix-en-Provence (TIPA)*, 23:67–211.
- 91 DI CRISTO, A. et HIRST, D. (1996). Vers une typologie des unités intonatives du français. *Actes des XXIème JEP*, 223:226.

- 92 DOHALSKÁ, M. et SCHULZOVÁ, O. (2003). Fonetika francouzštiny. *Karolinum, Prague*.
- 93 DOMINICY, M. (1984). Sur la notion d'e masculin et féminin en métrique et en phonologie. *Recherches linguistiques de Vincennes*, 12:7–45.
- 94 DOMINICY, M. (1992a). On the Meter and Prosody of French 12-Syllable Verse. *Empirical Studies of the Arts*, 10(2):157–181.
- 95 DOMINICY, M. (1992b). Phonétique, phonologie et art verbal. *Actes des 19<sup>es</sup> Journées d'Etude sur la Parole*, pages 31–35.
- 96 DOMINICY, M. et NASTA, M. (1993). Métrique accentuelle et métrique quantitative. *Langue française*, pages 75–96.
- 97 DUBĚDA, T. (2004). K izosylabičnosti a izochronnosti v češtině. In *Proceedings of the conference of the Czech section of ISPhS*, pages 19–28.
- 98 DUBĚDA, T. (2005). *Jazyky a jejich zvuky. Univerzálie a typologie ve fonetice a fonologii*. Karolinum, Prague.
- 99 DUBĚDA, T. (2013). *Études de prosodie contrastive : le cas du français et du tchèque*. Karolinum, Prague.
- 100 DUBĚDA, T. et VOTRUBEC, J. (2005). Acoustic Analysis of Czech Stress: Intonation, Duration and Intensity Revisited. In *Ninth European Conference on Speech Communication and Technology*.
- 101 DUEZ, D. (1987). *Contribution à l'étude de la structuration temporelle de la parole en français*. Thèse de doctorat, Université de Provence.
- 102 DUEZ, D. et CASANOVA, M.-H. (1997). Organisation temporelle du parler des banlieues: une étude pilote. *Skholé, Cahiers de la recherche et du développement*, pages 43–57.
- 103 EDWARDS, P. (2009). *How to Rap*. Chicago Review Press.
- 104 EDWARDS, P. (2013). *How to Rap 2: Advanced Flow and Delivery Techniques*. Chicago Review Press.
- 105 FABB, N. (1997). *Linguistics and Literature: Language in the Verbal Arts of the World*. Blackwell.
- 106 FABB, N. et HALLE, M. (2008). *Meter in Poetry: a New Theory*. Cambridge University Press.
- 107 FAGYAL, Z. (2003). La prosodie du français populaire des jeunes. *Le Français aujourd'hui*, (4):45–55.
- 108 FAGYAL, Z. (2007). Syncope: de l'irrégularité rythmique dans la musique rap au dévoisement des voyelles dans la parole des adolescents dits « des banlieues ». *Nottingham French Studies*, 46(2):119–134.
- 109 FÓNAGY, I. (1980). L'accent français: accent probabilitaire (dynamique d'un changement prosodique). *Studia Phonetica Montréal*, 15:123–233.

- 110 FÓNAGY, I. (1981). Emotions, Voice and Music. *Research Aspects on Singing*, 33:51–79.
- 111 FÓNAGY, I. (1983). *La vive voix: essais de psycho-phonétique*. Payot.
- 112 FÓNAGY, I. (2003). Des fonctions de l'intonation: essai de synthèse. *Flambeau*, 29(1):20.
- 113 FÓNAGY, I., LÉON, P. R. et CARTON, F. (1980). *L'accent en français contemporain*, volume 15. Montréal, Didier.
- 114 FOUGERON, C. et JUN, S.-A. (1998). Rate Effects on French Intonation: Prosodic Organization and Phonetic Realization. *Journal of Phonetics*, 26(1): 45–69.
- 115 FRAISSE, P. (1982). Rhythm and Tempo. *The Psychology of Music*, 1:149–180.
- 116 FULK, R. D. (1992). *A History of Old English Meter*. University of Miami Press of Pennsylvania.
- 117 GADET, F. (2002). Français populaire: un concept douteux pour un objet évanescent. *Ville-Ecole-Integration Enjeux*, 130:40–50.
- 118 GADET, S. (2010a). *La culture hip-hop dans tous ses états*. L'Harmattan.
- 119 GADET, S. (2010b). *La fusion de la culture hip-hop et du mouvement rastafari*. L'Harmattan.
- 120 GARDE, P. (1968). *L'accent...*, volume 5. PUF.
- 121 GARLEY, M. (2014). Seen and Not Heard: The Relationship of Orthography, Morphology, and Phonology in Loanword Adaptation in the German Hip Hop Community. *Discourse, Context & Media*, 3:27–36.
- 122 GEE, J. P. et GROSJEAN, F. (1983). Performance Structures: A Psycholinguistic and Linguistic Appraisal. *Cognitive psychology*, 15(4):411–458.
- 123 GHIO, B. (2014). Le rap français et la langue française : antinomie ou attraction? *Fabula-LhT*, (12).
- 124 GIGER, A. (2008). *Verdi and the French Aesthetic: Verse, Stanza, and Melody in Nineteenth-Century Opera*. Cambridge University Press.
- 125 GOLDMAN, J.-P., PRŠIR, T., CHRISTODOULIDES, G., SIMON, A. C. et AU-CHLIN, A. (2014). Phonogenre Identification: A Perceptual Experiment with 8 Delexicalised Speaking Styles. *Cahiers de linguistique française*, (31):51–62.
- 126 GOLSTON, C. (1998). Constraint-Based Metrics. *Natural Language & Linguistic Theory*, 16(4):719–770.
- 127 GOODEN, S. A. (2003). *The Phonology and Phonetics of Jamaican Creole Reduplication*. Thèse de doctorat, The Ohio State University.
- 128 GOUVARD, J.-M. (1999). *La versification*. PUF.
- 129 GRABE, E. et LOW, E. L. (2002). Durational Variability in Speech and the Rhythm Class Hypothesis. *Papers in Laboratory Phonology*, 7(515-546).

- 130 GRAHAM, A. (1989). A New Look at Recital Song Translation. *Translation Review*, 29(1):31–37.
- 131 GREPL, M. (1966). Frázování a verš. *Teórie verše I, Brno*, 47:173–174.
- 132 GROSJEAN, F. et DESCHAMPS, A. (1975). Analyse contrastive des variables temporelles de l’anglais et du français: vitesse de parole et variables composantes, phénomènes d’hésitation. *Phonetica*, 31(3-4):144–184.
- 133 GUIBERT, G. et PARENT, E. (2004). Introduction. Sonorités du hip-hop. *Volume! La revue des musiques populaires*, 3(2).
- 134 HABEKOST, C. (1993). *Verbal Riddim: The Politics and Aesthetics of African-Caribbean Dub Poetry*, volume 10. Rodopi.
- 135 HAJNÁ, V. (2013). Česká hiphopová scéna a tematika jejich textů. Mémoire de Licence, Université Masaryk.
- 136 HALLE, J. (1999). *A Grammar of Improvised Textsetting*. Thèse de doctorat, Columbia University.
- 137 HALLE, J. (2003). Constituency Matching in Metrical Texts. *In Proceedings of the conference Words and Music, University of Missouri-Columbia*.
- 138 HALLE, J. (2005). Text, Tune and Metrical Form. <http://www.johnhalle.com/musical.writing.technical/similarity.real.pdf>.
- 139 HALLE, J. et LERDAHL, F. (1993). A Generative Textsetting Model. *Current Musicology*, 55(3-23).
- 140 HALLE, M. et KEYSER, S. J. (1971). English Stress: its Form, its Growth, and its Role in Verse.
- 141 HAMMOU, K. (2012). *Une histoire du rap en France*. Découverte.
- 142 HASSA, S. (2010). Kiff my zikmu: Symbolic Dimensions of Arabic, English and Verlan in French Rap Texts. *The Languages of Global Hip Hop*, pages 44–67.
- 143 HAYES, B. (1982). Extrametricality and English Stress. *Linguistic Inquiry*, 13(2):227–276.
- 144 HAYES, B. (1989). The Prosodic Hierarchy in Meter. *Rhythm and Meter. Phonetics and Phonology*, 1:201–260.
- 145 HAYES, B. (2002). Faithfulness and Componentiality in Metrics.
- 146 HAYES, B. (2009). Textsetting as Constraint Conflict. *Towards a Typology of Poetic Forms: From Language to Metrics and Beyond*, 2:43.
- 147 HAYES, B. et KAUN, A. (1996). The Role of Phonological Phrasing in Sung and Chanted Verse. *The Linguistic Review*, 13(3-4):243–304.
- 148 HAYES, B. et MACEachern, M. (1997). Are There Lines in Folk Poetry? *UCLA Working Papers in Phonology*, 1:125–142.
- 149 HAYES, B. P. (1980). *A Metrical Theory of Stress Rules*. Thèse de doctorat, Massachusetts Institute of Technology.



- 150 HAYES, B. P. et MACEACHERN, M. (1998). Quatrain Form in English Folk Verse. *Language*, pages 473–507.
- 151 HEBDIGE, D. (1987). *Cut’N’mix*. New York: Methuen.
- 152 HENNION, A. (1998). D’une distribution fâcheuse: analyse sociale pour les musiques populaires, analyse musicale pour les musiques savantes. *Musurgia*, 5(2):9–19.
- 153 HENRIQUES, J. (2011). *Sonic Bodies: Reggae Sound Systems, Performance Techniques, and Ways of Knowing*. Bloomsbury Publishing USA.
- 154 HIRJEE, H. et BROWN, D. (2010a). Using Automated Rhyme Detection to Characterize Rhyming Style in Rap Music. *Proceedings of the 11th International Society for Music Information Retrieval Conference*.
- 155 HIRJEE, H. et BROWN, D. G. (2009). Automatic Detection of Internal and Imperfect Rhymes in Rap Lyrics. *In ISMIR*, pages 711–716.
- 156 HIRJEE, H. et BROWN, D. G. (2010b). Rhyme Analyzer: An Analysis Tool for Rap Lyrics. *In Proceedings of the 11th International Society for Music Information Retrieval Conference*. Citeseer.
- 157 HIRSCHI, S. (2012). Esthétique de la chanson française depuis 1980 : un petit traité. *Revue critique de fiction française contemporaine*, 0(5):181–242.
- 158 HOLDER, A. (1995). *Rethinking Meter: A New Approach to The Verse Line*. Bucknell University Press.
- 159 HOLUB, Z. (2011). K problematice současného úzu paroxytonického přízvuku v mluvě Západních a Jižních Čech.
- 160 HOLUBOVÁ, E. (2009). Niveaux de circulation des emprunts dans l’argot commun des jeunes. Mémoire de D.E.A., Université Masaryk.
- 161 HORN, E. A. (2010). *Poetic Organization and Poetic License in the Lyrics of Hank Williams, Sr. and Snoop Dogg*. Thèse de doctorat, University of Texas.
- 162 HOSTINSKÝ, O. (1906a). *Česká světská píseň lidová: úvahy národopisné a hudební*, volume 4. Nákl. F. Šimáčka.
- 163 HOSTINSKÝ, O. (1974 [1906]b). O prozódii a rytmicke českých písní lidových. *Studie a kritiky (Praha: Čs. spisovatel)*, pages 347–353.
- 164 HRABÁK, J. (1970a). *O charakter českého verše*, volume 9. Svoboda.
- 165 HRABÁK, J. (1970b). *Úvod do teorie verše*. SPN.
- 166 HUQ, R. (2001). The French Connection. *Taboo*, 5(2).
- 167 HŮRKOVÁ, J. (1995). *Česká výslovnostní norma*. Scientia.
- 168 IBRAHIM, R. et PLECHÁČ, P. (2011). Towards the Automatic Analysis of Czech Verse. *Formal Methods in Poetics, Lüdenscheid, RAM*, pages 295–305.
- 169 IBRAHIM, R., PLECHÁČ, P., PLECHÁČOVÁ, J. *et al.* (2014). La théorie du vers et le Cercle linguistique de Prague. *La linguistique*, 50(2):101–114.

- 170 IBRAHIM, R., PLECHÁČ, P. et ŘÍHA, J. (2013). *Úvod do teorie verše*. Akropolis.
- 171 JACKENDOFF, R. S. et LERDAHL, F. (1983). *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- 172 JACONO, J.-M. (1995). Pour un panorama du rap et du raggamuffin français. Introduction aux musiques de rap, la chanson française contemporaine. *Politique, Sociétés, Médias, Verlag des Instituts für Sprachwissenschaft er Universität Innsbruck*.
- 173 JACONO, J.-M. (1998). Pour une analyse des chansons de rap. *Musurgia*, 5(2):65–75.
- 174 JACONO, J.-M. (2004). Ce que révèle l'analyse musicale du rap: l'exemple de « Je danse le mia » d'IAM. *Volume! La revue des musiques populaires*, (3:2):43–53.
- 175 JAKOBSON, R. (1960). Closing Statement: Linguistics and Poetics. *Style in Language, MIT Press*, pages 350–377.
- 176 JAKOBSON, R. (1963). *Essais de linguistique générale*. Éditions de Minuit.
- 177 JAKOBSON, R. (1966). *Lingvistika i poetika*. Belograd, Nolit.
- 178 JAKOBSON, R. (1968). Poetry of Grammar and Grammar of Poetry. *Lingua*, 21:597–609.
- 179 JAKOBSON, R. (1995). *Poetická funkce*. H&H.
- 180 JAMIN, M., TRIMAILLE, C. et GASQUET-CYRUS, M. (2006). De la convergence dans la divergence: le cas des quartiers pluri-ethniques en France. *Journal of French Language Studies*, 16(03):335–356.
- 181 JAMIN, M. J. (2005). *Sociolinguistic Variation in The Paris Suburbs*. Thèse de doctorat, The University of Kent.
- 182 JOHNSON, R. B., HURON, D. et COLLISTER, L. (2013). Music and Lyrics Interactions and Their Influence on Recognition of Sung Words: an Investigation of Word Frequency, Rhyme, Metric Stress, Vocal Timbre, Melisma, and Repetition Priming. *Empirical Musicology Review*, 9(1):2–20.
- 183 JOUBREL, B. (2002). Approche des principaux procédés prosodiques dans la chanson francophone. *Musurgia*, 9(2):59–70.
- 184 JULY, J. (2012). *Chanson française contemporaine: état des lieux communs*. *Revue critique de Fixxion française contemporaine*.
- 185 JUN, S.-A. (2014). *Prosodic Typology II: the Phonology of Intonation and Phrasing*, volume 2. Oxford University Press.
- 186 JUN, S.-A. et FOUGERON, C. (2000). A Phonological Model of French Intonation. In *Intonation*, pages 209–242. Springer.
- 187 KATZ, J. (2008). Towards a Generative Theory of Hip-hop. *Music, Language, and the Mind*, pages 1–24.

- 188 KAWAHARA, S. (2007). Half Rhymes in Japanese Rap Lyrics and Knowledge of Similarity. *Journal of East Asian Linguistics*, 16(2):113–144.
- 189 KELLOGG, T. (1991). Prosodic and Intonational Considerations of Rap Music. Senior paper. Swarthmore College Philadelphia.
- 190 KEYES, C. L. (1991). *Rappin to the Beat: Rap Music as Street Culture Among African Americans*. Thèse de doctorat, Indiana University.
- 191 KEYES, C. L. (2004). *Rap Music and Street Consciousness*. University of Illinois Press.
- 192 KIPARSKY, P. (1973). The Role of Linguistics in a Theory of Poetry. *Daedalus*, pages 231–244.
- 193 KIPARSKY, P. (1977). The Rhythmic Structure of English Verse. *Linguistic Inquiry*, pages 189–247.
- 194 KIPARSKY, P. (2006). A Modular Metrics for Folk Verse. *Formal Approaches to Poetry: Recent Developments in Metrics. Phonology and Phonetics*, 11:7–49.
- 195 KOCHANSKI, G. (2006). Prosody Beyond Fundamental Frequency. *Methods in Empirical Prosody Research*, pages 89–122.
- 196 KOLÁŘOVÁ, M. et ORAVCOVÁ, A. (2011). *Revolta stylem: hudební subkultury mládeže v České republice*. Sociologické Nakl.
- 197 KOUWENBERG, S. et SINGLER, J. V. (2009). *The Handbook of Pidgin and Creole Studies*. John Wiley & Sons.
- 198 KRÁL, J. (1923). O prozódii české. *Prague*.
- 199 KRÁLOVEC, J. (2014). Kato – básník s mikrofonom. Mémoire de Licence, Université Pardubice.
- 200 KRIMS, A. (2000). *Rap Music and the Poetics of Identity*, volume 5. Cambridge University Press.
- 201 KUČEROVÁ, M. (2012). Městská subkultura hip hop v českém a evropském kontextu. Mémoire de Licence, Université Masaryk.
- 202 LACASSE, S. (1998). L'analyse des rapports texte–musique dans la musique populaire: le cas des paramètres technologiques. *Musurgia*, 5(2):77–85.
- 203 LAMIZET, B. (2004). Y a-t-il un « parler jeune » ? *Cahiers de sociolinguistique*, (1):75–98.
- 204 LAPASSADE, G. et ROUSSELOT, P. (1998). *Le rap ou La fureur de dire: essai*. Editions Loris Talmart.
- 205 LEHKA, I. et LE GAC, D. (2004). Identification d'un marqueur prosodique de l'accent de banlieue: le cas d'une banlieue rouennaise. *In Actes du colloque MIDL 2004*, pages 145–150.
- 206 LEHKA-LEMARCHAND, I. (2007). *Accent de banlieue: Approche phonétique et sociolinguistique de la prosodie des jeunes d'une banlieue rouennaise*. Thèse de doctorat, Université de Rouen.

- 207 LÉON, P. (2011). *Phonétisme et prononciations du français*. Armand Colin.
- 208 LÉON, P. R. (1971). *Essais de phonostylistique*, volume 4. Montréal, Didier.
- 209 LÉON, P. R. (1993). *Précis de phonostylistique: parole et expressivité*. Nathan.
- 210 LERDAHL, F. (2001). The Sounds of Poetry Viewed as Music. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 930(1):337–354.
- 211 LERDAHL, F. (2004). A Music-Theoretic Approach to the Sounds of Poetry. *Columbia University*.
- 212 LEVÝ, J. (1961). *Izochronie taktů a izosylabismus jako činitelé básnického rytmu*. Ústav pro Jazyk Český AV ČR.
- 213 LEVÝ, J. (2012). *Umění překlada*. Apostrof.
- 214 LIBERMAN, M. (2007). Rock Syncopation: Stress Shifts or Polyrythms? <http://itre.cis.upenn.edu/~myl/language-log/archives/005154.html>.
- 215 LIBERMAN, M. (2010). Rap Scholarship, Rap Meter, and the Anthology of Mondegreens.
- 216 LIBERMAN, M. et PRINCE, A. (1977). On Stress and Linguistic Rhythm. *Linguistic Inquiry*, pages 249–336.
- 217 LIBERMAN, M. Y. (1975). *The Intonational System of English*. Thèse de doctorat, Massachusetts Institute of Technology.
- 218 LINDSAY, K. et NORDQUIST, P. (2006). A Technical Look at Swing Rhythm in Music. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 120(5):3005–3005.
- 219 LOTZ, J. (1960). Metric Typology. *Style in Language*, pages 135–148.
- 220 LOUBECHINE, S. (2005). Les Aventures de Tom Bombadil : un essai de traduction poétique. <http://www.jrrvf.com/essais/tom/ATB1.html>.
- 221 MANABE, N. (2006). Globalization and Japanese Creativity: Adaptations of Japanese Language to Rap. *Ethnomusicology*, 50(1):1–36.
- 222 MARIE-MAGDELEINE, L. (2013). Dancehall : affirmation identitaire reflétant son époque. In ELBAZ, G., éditeur : *Actes de la conférence des masters*, pages 65–77. Publibook.
- 223 MARTIN, D.-C. (2010). *Quand le rap sort de sa bulle. Sociologie politique d'un succès populaire*. Setun-Irma.
- 224 MARTIN, P. (1975). Analyse phonologique de la phrase française. *Linguistics*, 13(146):35–68.
- 225 MARTIN, P. (1999). Intonation of Spontaneous Speech in French. In *Proceedings of the 14th ICPHS San Francisco*, volume 1, pages 17–20.
- 226 MARTIN, P. (2002). Regional Variations of Sentence Intonation in French-The Continuation Contour in Parisian French. In *Speech Prosody 2002, International Conference*.

- 227 MARTIN, P. (2004). Intonation of French songs: From Text to Tune. *In Speech Prosody 2004, International Conference*.
- 228 MARTIN, P. (2009). *Intonation du français*. Armand Colin.
- 229 MARTIN, P. (2015). *The Structure of Spoken Language: Intonation in Romance*. Cambridge University Press.
- 230 MARTÍNEZ, I. M. (2008). *Le rap français: esthétique et poétique des textes (1990-1995)*, volume 9. Peter Lang.
- 231 MARTÍNEZ, I. M. (2011). De la poésie avant toute chose: pour une approche textuelle des musiques amplifiées. *Synergies Espagne*, (4):51–62.
- 232 MAUROVÁ PAILLEREAU, N. (2015). *Perception et production des voyelles orales du français par des futures enseignantes tchèques de Français Langue Etrangère (FLE)*. Thèse de doctorat, Université Paris 3.
- 233 MAXWELL, I. (2003). *Phat Beats, Dope Rhymes: Hip Hop Down Under Comin'upper*. Wesleyan University Press.
- 234 MAZALEYRAT, J. (1974). *Éléments de métrique française*. Armand Colin.
- 235 MCGOWAN, R. W. et LEVITT, A. G. (2011). A Comparison of Rhythm in English Dialects and Music. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 28(3):307–314.
- 236 MEADE, R. R. (2001). *Acquisition of Jamaican Phonology*. HIL/LOT serie.
- 237 MEIGRET, L. (2011 [1550]). Le traité de la grammaire française.
- 238 MELLIANI, F. (1999). *Immigrés ici, immigrés là-bas: comportements langagiers et processus identitaires: le cas des jeunes issus de l'immigration maghrébine en banlieue rouennaise*. Thèse de doctorat, Université de Rouen.
- 239 MERTA, V. (1990). *Zpívaná poezie: úvaha vzniklá za pochodu v letech 1982-84*. Panton.
- 240 MERTENS, P. (1987). *L'intonation du français. De la description linguistique à la reconnaissance automatique*. Thèse de doctorat, Leuven.
- 241 MESCHONNIC, H. (1982). *Critique du rythme*. Verdier.
- 242 MEYRAN, R. (2014). Les musiques urbaines, ou la subversion des codes esthétiques occidentaux. <http://www.espacestems.net/en/articles/les-musiques-urbaines-ou-la-subversion-des-codes-esthetiques-occidentaux/>.
- 243 MIALL, D. S. (2001). Sounds of Contrast: An Empirical Approach to Phonemic Iconicity. *Poetics*, 29(1):55–70.
- 244 MILLIOT, V. (2006). The « French Touch »: Le hip-hop au filtre de l'universalisme républicain. *Anthropologie et Sociétés*, 30(2):175–197.
- 245 MILNER, J. C. et REGNAULT, F. (1987). *Dire le vers*. Seuil.
- 246 MILON, A. (1999). L'étranger dans la ville. Du rap au graff mural. *PUF*.

- 247 MINKOVA, D. (2003). *Alliteration and Sound Change in Early English*, volume 101. Cambridge University Press.
- 248 MITCHELL, T. (2000). Doin' Damage in My Native Language: The Use of "Resistance Vernaculars" in Hip Hop in France, Italy, and Aotearoa/New Zealand. *Popular Music & Society*, 24(3):41–54.
- 249 MOLINERO, S. (2009). *Les publics du rap: enquête sociologique*. l'Harmattan.
- 250 MORÁVKOVÁ, L. (2010). Le langage du rap et la langue parlée des jeunes: étude contrastive. Mémoire de Licence, Université Masaryk.
- 251 MORGAN, T. A. et JANDA, R. D. (1989). Musically-Conditioned Stress Shift in Spanish Revisited: Empirical Verification and Nonlinear Analysis. *Studies in Romance Linguistics*, éd. C. Kirschner, J. DeCesaris, pages 273–88.
- 252 MORIN, Y. C. (2000). Le français de référence et les normes de prononciation. *Cahiers de l'Institut de linguistique de Louvain*, 26(1):91–135.
- 253 MUKAŘOVSKÝ, J. (1923). *Příspěvek k estetice českého verše*, volume 4. Nakl. Filosofické fakulty University Karlovy.
- 254 MUKAŘOVSKÝ, J. (1933). *Intonation comme facteur de rythme poétique*, volume 8–9. Archives néerlandaises de phonétique expérimentale.
- 255 MUKAŘOVSKÝ, J. (1934). *Obecné zásady a vývoj novočeského verše*.
- 256 MUKAŘOVSKÝ, J. (1948). *Kapitoly z české poetiky I*. Svoboda, Praha.
- 257 MUKAŘOVSKÝ, J. (1964). Standard Language and Poetic Language. *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style*, pages 17–30.
- 258 NARJOUX, C. (2010). *La langue littéraire à l'aube du XXIe siècle*. Éditions universitaires de Dijon.
- 259 NATTIEZ, J.-J. et DUNSBY, J. M. (1977). Fondements d'une sémiologie de la musique. *Perspectives of New Music*, pages 226–233.
- 260 NEKVAPIL, J. et ZEMAN, J. (1993). Conversion of "Key Words" of English Song Lyrics into Czech. *Studies in Functional Stylistics*, 36:248.
- 261 NESPOR, M. et VOGEL, I. (2007). *Prosodic Phonology*, volume 28. Walter de Gruyter.
- 262 NETTL, B. (1956). *Relaciones entre la lengua y la musica en el folklore*. University of Miami Press.
- 263 NEWMAN, S. S. (1946). On the Stress System of English. *Word*, 2(3):171–187.
- 264 ORAVCOVÁ, A. (2013). Track 6 in Search of the "Real" Czech Hip-hop: The Construction of Authenticity in Czech Rap Music. *Hip-Hop in Europe: Cultural Identities and Transnational Flows*. Éd. S. A. Nietzsche, W. Grünzweig, 13:125.
- 265 PALKOVÁ, Z. (1994). *Fonetika a fonologie češtiny: s obecným úvodem do problematiky oboru*. Karolinum, Prague.

- 266 PALKOVÁ, Z. (2012). Rytmus řeči a verše v češtině. *Česká literatura*, (3):338–354.
- 267 PALMER, C. et KELLY, M. H. (1992). Linguistic Prosody and Musical Meter in Song. *Journal of Memory and Language*, 31(4):525–542.
- 268 PARNCUTT, R. (1994). A Perceptual Model of Pulse Salience and Metrical Accent in Musical Rhythms. *Music Perception*, pages 409–464.
- 269 PATEL, A. D. (2010). *Music, Language, and the Brain*. Oxford University Press.
- 270 PATERNOSTRO, R. (2012). Aspects phonétiques du 'français parisien multi-culturel': innovation, créativité, métissage(s). *Cahiers AFLS*, 17(2):32–54.
- 271 PAU, A. (2015). "Sous le rythme de la chanson": Rhythm, Text, and Diegetic Performance in Nineteenth-Century French Opera. *Music Theory Online*, 21(3).
- 272 PEČMAN, R. et al. (1986). Poezie a hudba: průhledy k věčnému tématu. *Éd. Koncertní oddělení PKO*.
- 273 PECQUEUX, A. (2003). *La politique incarnée du rap. Socio-anthropologie de la communication et de l'appropriation chansonnières*. Thèse de doctorat, EHESS.
- 274 PECQUEUX, A. (2005). Le rap français comme pratique chansonnière. Réponse à Christophe Rubin. *Volume! La revue des musiques populaires*, (4: 1):151–154.
- 275 PECQUEUX, A. (2006). 'J'te chante un rap!'. Entre rap et chanson française, vers une continuité des (âges d') écoutes. In *Vous avez dit «Âges de la vie?»*, pages 213–231.
- 276 PIKE, K. L. (1945). *The Intonation of American English*. University of Michigan Press.
- 277 PIOLET, V. (2015). *Regarde ta jeunesse dans les yeux, La naissance du hip-hop français, 1980-1990*. Le Mot et Le Reste.
- 278 PLECHÁČ, P. (2008). Česká versifikace a generativní metrika. *Aluze*, (3).
- 279 PLECHÁČ, P. (2012). *Principy výstavby českého verše*. Thèse de doctorat, Univerzita Palackého v Olomouci.
- 280 PODHORNÁ-POLICKÁ, A. (2012). Debov Valéry, Diko des rimes en verlan dans le rap français. *Journal of French Language Studies. Paris: La Maison du dictionnaire*, pages 1–2.
- 281 PODHORNÁ-POLICKÁ, A. et al. (2012). *La circulation des innovations lexicales dans un espace territorialement circonscrit : le cas des jeunes dits « des quartiers » et du rap dans le Val-de-Marne*, chapitre in: Normes, urbanités et émergences plurilingues : (Parlers (de) jeunes francophones), éd. T. Bulot, V. Feussi, pages 85–103. L'Harmattan.

- 282 PODHORNÁ-POLICKÁ, A. et FIÉVET, A.-C. (2013). *Le rap en tant que vecteur des innovations lexicales : circulation médiatique et comportement des locuteurs*, pages 113–139. Peter Lang, Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt.
- 283 POST, B. (2000). *Tonal and Phrasal Structures in French Intonation*, volume 34. Thesus.
- 284 PREMINGER, A., WARNKE, F. J. et HARDISON JR, O. B. (2015). *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton University Press.
- 285 PRÉVOS, A. J.-M. (1996). The Evolution of French Rap Music and Hip Hop Culture in the 1980s and 1990s. *French Review*, pages 713–725.
- 286 PRŠIR, T., GOLDMAN, J.-P. et AUCHLIN, A. (2013). Variation prosodique situationnelle: étude sur corpus de huit phonogenres en français. *In Proceedings of the prosody-discourse interface conference*, pages 107–111.
- 287 QUICHERAT, L. M. (1850). *Traité de versification française, où sont exposées les variations successives des règles de notre poésie et les fonctions de l'accent tonique dans le vers français*. Hachette.
- 288 RAMUS, F., NESPOR, M. et MEHLER, J. (1999). Correlates of Linguistic Rhythm in the Speech Signal. *Cognition*, 73(3):265–292.
- 289 RIGAULT, A. (1970). *L'accent dans deux langues à accent fixe: le français et le tchèque*. Didier.
- 290 ROMPORTL, J. (2008). Statistical Evaluation of Prosodic Phrases in the Czech Language. *Editora RG/CNPq*.
- 291 ROMPORTL, M. (1951). *K tónovému průběhu v mluvené češtině*. Královská Česká Společnost Nauk.
- 292 ROSE, T. (1994). *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, volume 6. Wesleyan University Press Hanover.
- 293 ROSSI, D. (2012a). Metrics of Pauses in French Rap. Université libre de Bruxelles.
- 294 ROSSI, D. (2012b). Textsetting and Rhymes in French Rap. Colloque Metrics, Music and Mind 23-25 février 2012, Rome.
- 295 ROSSI, D. (2012c). Le vers dans le rap français. *Cahiers du Centre d'études métriques*, (6):117–143.
- 296 ROUSSET, I. (2004). *Structures syllabiques et lexicales des langues du monde Données, typologies, tendances universelles et contraintes substantielles*. Thèse de doctorat, Université Stendhal-Grenoble III.
- 297 RUBIN, C. (2002). Le texte de rap: une écriture de la voix. *In Actes du XXIIème Colloque d'Albi: Langages et signification. L'oralité dans l'écrit... et réciproquement*, pages 267–276.



- 298 RUBIN, C. (2004). Le rap est-il soluble dans la chanson française? *Volume! La revue des musiques populaires*, (3: 2):29–42.
- 299 RUBIN, C. (2012). Configurations rythmiques et progression textuelle dans un extrait d'un rap de Casey. *Revue critique de fiction française contemporaine*, 0(5):106–116.
- 300 RUDENT, C. (1998). Analyse musicale des musiques populaires modernes: un état des lieux. *Musurgia*, 5(2):21–28.
- 301 RUMSEY, L. (2015). 'Da-DA-da-da-da': Intonation and Poetic Form. *Thinking Verse*, 5:15–49.
- 302 RUWET, N. (1972). *Langage, musique, poésie*, volume 7. Éditions du Seuil.
- 303 SARKAR, M., WINER, L. et SARKAR, K. (2005). Multilingual Code-Switching in Montreal Hip-hop: Mayhem Meets Method or "Tout moune qui talk trash kiss mon black ass du nord". In *ISB4: Proceedings of the 4th International Symposium on Bilingualism*, pages 2057–2074. Cascadilla Press Somerville.
- 304 SCHLOSS, J. G. (2014). *Making Beats: The Art of Sample-Based Hip-Hop*. Wesleyan University Press.
- 305 SCRIPTURE, E. W. (1923). *The Study of English Speech by New Methods of Phonetic Investigation*, volume 11. H. Milford, Oxford University Press.
- 306 SEKANINOVÁ, T. (2012). Stéréotypes liés au verlan: variation diatopique dans le rap français. Mémoire de D.E.A., Université Masaryk.
- 307 SELKIRK, E. O. (1980). *On Prosodic Structure and Its Relation to Syntactic Structure*. Indiana University Linguistics Club.
- 308 ŠENKAPOUN, P. (2009). Písňový text v kontextu literatury. *Česká literatura*, (5):695–710.
- 309 SGALL, P., HAJIČOVÁ, E. et BURÁŇOVÁ, E. (1980). *Aktuální členění věty v češtině*, volume 12. Academia.
- 310 SGALL, P. et HRONEK, J. (2014). *Čeština bez příkras*. Karolinum, Prague.
- 311 SGALLOVÁ, K. (1967). *Český deklamační verš v obrozenské literatuře*. Univerzita Karlova.
- 312 SHAPIRO, P. (2005). *The Rough Guide to Hip-Hop*. Rough Guides Limited.
- 313 SHATTUCK-HUFNAGEL, S. et TURK, A. E. (1996). A Prosody Tutorial for Investigators of Auditory Sentence Processing. *Journal of Psycholinguistic Research*, 25(2):193–247.
- 314 ŠLECHTOVÁ-NOVÁKOVÁ, S. (2011). *La production et la perception du schwa (E caduc) en français et en tchèque: étude comparée et applications pédagogiques*. Thèse de doctorat, Université Paris 7.
- 315 SOJÁKOVÁ, M. (2014). Empreintes anglo-américaines dans le rap québécois: le cas des anglicismes chez Sir Pathétik. Mémoire de D.E.A., Université Masaryk.

- 316 SORMAN, J. (2014). *Du bruit*. Gallimard.
- 317 STAR, S. (2015). ‘Almost Sung’: The Silent Spoken Life of Hopkins’s Poetry. *Thinking Verse*, 5:116–148.
- 318 STOLZOFF, N. C. (2002). Wake the Town and Tell the People: Dancehall Culture in Jamaica. *Journal of Popular Music Studies*, 14(2):166–167.
- 319 SUNDBERG, J. et al. (1977). *The Acoustics of the Singing Voice*. Scientific American.
- 320 ŠVEHLÍKOVÁ, B. (2014). Les outils textométriques appliqués au phénomène de la verlanisation dans le corpus des chansons de rap. Mémoire de Licence, Université Masaryk.
- 321 TAGG, P. (1982). Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice. *Popular Music*, 2:37–67.
- 322 TAGG, P. (2009). Lettre ouverte sur les musiques « noires », « afro-américaines » et « européennes ». *Volume !*, 6(1):135–161.
- 323 TAGLICHT, J. (1971). The Function of Intonation in English Verse. *Language and Style*, 4:116–122.
- 324 TAIT, C. (2013). ‘Ain’t Nothin’ But a Stress Thang’: Stress-Meter Alignment in Australian and American Hip Hop. Mémoire de D.E.A., La Trobe University.
- 325 TAIT, C., TABAIN, M. et SYKES, I. (2014). Stress-Meter Alignment in American Hip Hop. *Language*, 12:13.
- 326 TAMÁŠOVÁ, A. (2011). Corpus de chansons de rap et les anglicismes: typologie des adoptions. Mémoire de Licence, Université Masaryk.
- 327 TARLINSKAJA, M. (1976). *English verse: Theory and History*. Mouton.
- 328 TARLINSKAJA, M. (1993). *Strict Stress-Meter in English Poetry Compared with German and Russian*. Calgary: University of Calgary Press.
- 329 TEMPERLEY, D. (1999). Syncopation in Rock: A Perceptual Perspective. *Popular Music*, 18(01):19–40.
- 330 TEMPERLEY, D. (2004). *The Cognition of Basic Musical Structures*. MIT Press.
- 331 TEMPERLEY, D. (2007). *Music and Probability*. The MIT Press.
- 332 TEMPERLEY, D. et BARTLETTE, C. (2002). Parallelism as a Factor in Metrical Analysis. *Music Perception*, 20(2):117–149.
- 333 TEMPERLEY, N. et TEMPERLEY, D. (2013). Stress-Meter Alignment in French Vocal Music. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 134(1):520–527.
- 334 TĚŠITELOVÁ, M. (1985). *Kvantitativní charakteristiky současné češtiny*, volume 19. Academia.

- 335 THOMAS, E. R. et CARTER, P. M. (2006). Prosodic Rhythm and African American English. *English World-Wide*, 27(3):331–355.
- 336 TILSEN, S., COHN, A. et RICCIARDI, E. (2014). Syllable Count Judgments and Durations of Liquid Rimes in English. Rapport technique, Cornell Working Papers in Phonetics and Phonology.
- 337 TOUCHÉ, M. (2007). Muséographier les « musiques électro-amplifiées ». *Réseaux*, (2):97–97.
- 338 TYRRELL, J. (1988). *Czech Opera*. Cambridge University Press.
- 339 VAISSIÈRE, J. (1983). Language-Independent Prosodic Features. In *Prosody: Models and Measurements*, pages 53–66. Springer.
- 340 VAN LEEUWEN, T. (1999). *Speech, Music, Sound*.
- 341 van NOORDEN, L. et MOELANTS, D. (1999). Resonance in the Perception of Musical Pulse. *Journal of New Music Research*, 28(1):43–66.
- 342 VANDERHOEFT, C. (1989). Problèmes de métrique dans la poésie unanimiste. La théorie des accords. *Le Souci des apparences: neuf études de poésie et de métrique rassemblées*, éd. M. Dominicy, pages 93–120.
- 343 VÁZQUEZ, R. R. (2006). The Metrics of Folk Song: a Comparative Study of Text-Setting in Spanish and English. *Rhythmica: Revista española de métrica comparada*, (3):253–282.
- 344 VENKATAGIRI, H. (1999). Clinical Measurement of Rate of Reading and Discourse in Young Adults. *Journal of Fluency Disorders*, 24(3):209–226.
- 345 VETTORATO, C. (2014). Le rap ou la démesure de la mesure. *Cahiers de littérature orale*.
- 346 VICHERAT, M. (2001). *Pour une analyse textuelle du rap français*. L'Harmattan, Paris.
- 347 VYCHOPŇOVÁ, K. (2014). *La durée vocalique tchèque : comparaison des systèmes vocaliques tchèque et français*. Thèse de doctorat, Université Paris 7.
- 348 WAJSAR, P. (2006). Deklamace češtiny v hudbě z rytmického hlediska. Mémoire de Licence, HAMU.
- 349 WALSER, R. (1995). Rhythm, Rhyme, and Rhetoric in the Music of Public Enemy. *Ethnomusicology*, pages 193–217.
- 350 WARNANT, L. (1973). Dialectes du français et français régionaux. *Langue française*, pages 100–125.
- 351 WENK, B. J. et WIOLAND, F. (1982). Is French Really Syllable-Timed? *Journal of Phonetics*.
- 352 WIOLAND, F. (1985). *Les structures syllabiques du français*, volume 31. Editions Slatkine.

- 353 WOJTYNEK, K. (1984). Trois emplois de l'allitération dans le vers français: cursive phonique, accompagnement, harmonie imitative. *Kwartalnik neofilologiczny*, 31(1):51–58.
- 354 WOOD, B. (1999). Understanding Rap as Rhetorical Folk-Poetry. *Mosaic: a journal for the interdisciplinary study of literature*, 32(4):129.
- 355 WU, M.-J., LU, C.-H. et JANG, J.-S. R. (2014). Automatic Conversion from Speech to Rap Music. In *Electrical Engineering and Computer Science (ICEECS), 2014 International Conference on*, pages 245–250. IEEE.
- 356 YASIN, J. A. (1997). In *Yo Face! Rappin' Beats Comin' at You: A Study of How Language is Mapped onto Musical Beats in Rap Music*. Thèse de doctorat, Teachers College, Columbia University.
- 357 ZÁVODSKÁ, P. (2010). Vulgarismes dans un corpus de chansons de rap: étude lexicométrique en synchronie dynamique. Mémoire de D.E.A., Université Masaryk.
- 358 ZEGNANI, S. (2004). Le rap comme activité scripturale: l'émergence d'un groupe illégitime de lettrés. *Langage et société*, (4):65–84.
- 359 ZELENKOVÁ, A. (2013). Arabismes dans les chansons de rap français: traitement lexicographique, adaptation phonique et rôle de l'origine des rappeurs. Mémoire de D.E.A., Université Masaryk.
- 360 ZELLNER, B. (1998). Fast and Slow Speech Rate: A Characterisation for French. *ICSLP, 5th International Conference on Spoken Language Processing*, 7:3159–3163.
- 361 ZICH, O. (1937). *O typech básnických*. Orbis.
- 362 ZINDULKOVÁ, K. (2011). Vzájemné působení metrických a fonologických faktorů při utváření básnického rytmu. Mémoire de Licence, Université Charles de Prague.
- 363 ZINDULKOVÁ, K. (2014). Tónický verš a čeština. Mémoire de D.E.A., Université Charles de Prague.
- 364 ZOBDA-ZEBINA, M. (2009). Dancehall aux Antilles, rap en France hexagonale ou la quête d'un idéal républicain de citoyenneté. *Volume !*, (6: 1-2):47–59.
- 365 ZORIČÁKOVÁ, M. (2010). Synchronie dynamique de la verlanisation dans un corpus de chansons de rap. Mémoire de D.E.A., Université Masaryk.
- 366 ZUBČEKOVÁ, H. (2013). Traitement textométrique et analyse qualitative des homophonies dans le rap français. Mémoire de D.E.A., Université Masaryk.

## Résumé en français

TITRE : Analyse prosodique de musiques urbaines en français et en tchèque  
AUTEUR : Mgr. Polina Chodaková  
UFR : Institut des études romanes FF UK  
DIRECTEURS : doc. PhDr. Tomáš Duběda, Ph.D.,  
prof. Philippe Martin, Dr ès Sci, Dr Ling.  
MOTS CLÉS : Prosodie, métrique, accentuation, intonation, phrasé, rap, reggae

La présente thèse traite du rythme, de l'accentuation et de l'intonation dans le rap et le reggae en décrivant les traits formels des phrasés. Ces manières de récitation, qui relèvent de la scansion poétique, du chant et du mi-chant, se prêtent à une analyse dans un cadre théorique de la prosodie contrastive et de la théorie du vers. La thèse se compose de sept chapitres et s'appuie sur un corpus textuel assemblé pour lui, qui compte 200 chansons en français et en tchèque. Ce matériel linguistique de quelque 59 000 syllabes, un ensemble d'extraits représentatifs, est transcrit dans des grilles rythmiques avec une méthode auditive.

D'un point de vue prosodique, le rap et le reggae font preuve d'une réorganisation rythmique importante. Dans les deux langues, la mise en musique des textes se réalise par un patron rythmique isochronique, imposé aux paroles à rythme isosyllabique et dont l'accentuation fixe est peu saillante. En référence aux contraintes interactives qui traduisent des tendances universelles, les deux genres se montrent comme étant assez permissifs quant à la liberté dans l'association de paroles au mètre musical. Différents types de non congruence se manifestent à travers plusieurs catégories linguistiques. Un réarrangement formel (décalages d'accent, accents dynamiques) découle de cette rythmisation, de la densité syllabique des grilles et du débit souvent élevé. Le rap français surtout témoigne d'un grand degré de licence à travers le principe d'accentuation automatique sur les pulsations musicales. Malgré ces écarts de la langue observés au niveau accentuel, le niveau syllabique est intègre dans sa réalisation des rythmes importés. Plusieurs mesures de la syllabation font rapprocher le rap et le reggae de la parole ordinaire, plutôt que du chant. Le même constat apparaît en ce qui concerne le profil intonational du rap à travers l'inventaire de ses contours nucléaires.

D'un point de vue métrique, une grande partie du corpus textuel est classée comme une récitation scandée/mi-chantée de vers libérés. L'intonation appuie la linéation en vers, tout en participant à un groupement métrique calqué sur les modèles du rap américain et du reggae jamaïcain. Les paroles sont également interprétables comme des exemples de vers en mètre allitératif. Ses techniques rythmiques (rimes internes, syncopes, etc.) établissent une grammaire poétique rap/reggae et distinguent deux étapes de l'évolution des genres.

## Abstrakt v češtině

NÁZEV:	Prozodická analýza urban music ve francouzštině a v češtině
AUTOR:	Mgr. Polina Chodaková
KATEDRA:	Ústav románských studií FF UK
ŠKOLITELÉ:	doc. PhDr. Tomáš Duběda, Ph.D., prof. Philippe Martin, Dr ès Sci, Dr Ling.
KLÍČOVÁ SLOVA:	Prozódie, metrika, přízvuk, intonace, přednes, rap, reggae

Tato disertace se zabývá rytmem, přízvukováním a intonací v rapu a v reggae hudbě. Popisuje formální rysy jejich způsobů přednesu, které se váží na poetickou recitaci, zpěv a polozpěv, a které jsou podrobeny analýze v rámci srovnávací prozodie a teorie verše. Práce sestává ze sedmi kapitol a staví na základě textového korpusu sestaveného za jejím účelem, který obsahuje 200 písní v češtině a ve francouzštině. Tento jazykový materiál o cca 59 000 slabikách je reprezentativním souborem úryvků zaznamenaných do tzv. rytmických mřížek pomocí poslechové metody.

Z prozodického hlediska rap a reggae vykazuje mnoho změn v rytmické organizaci oproti jiným druhům verbálního umění. V obou jazycích je zhudebnění textů dosaženo skrze izochronní rytmický vzor, který se prosazuje v textech rytmu izoslabičného, jejichž přízvukový systém je pevný a slabý. S odkazem na tzv. interaktivní omezení, která odrážejí univerzální tendence, se oba žánry jeví jako spíše tolerantní vzhledem k volnosti spojení textů a hudebního metra. Jednotlivé jazykové kategorie projevují různé druhy nesouladu mezi oběma složkami. Tento druh rytmizace má za následek nové formální uspořádání (posuny přízvuku, jeho silová realizace), na kterém se podílí také hustota slabik v rytmickém schématu či zvýšené tempo řeči. Největší volnost je sledována u francouzského rapu, pro nějž je typické automatické přidělení metrického přízvuku na hudebních dobách (tj. sekundární realizace silných pozic). I přes výrazný odklon od jazykové normy v přízvukové rovině je při přednesu nově zavedených rytmů plně zachována rovina slabičná. Slabikování přibližuje rap a reggae více řeči než zpěvu, stejně jako inventář nukleárních kontur přibližuje řeči rapovou intonaci.

Z metrického hlediska je velká část korpusu zařazena jako skandované a polozpívané uvolněné verše. Intonační jednotky podtrhují frázování veršů, jejichž strofika je ovlivněna metrickou strukturou obou žánrových modelů (americký rap, jamajské reggae). Texty je také možno považovat za aliterační verše. Jejich rytmické výrazové prostředky (vnitřní rýmy, synkopy aj.) se uplatňují jako poetická gramatika rapu a reggae a umožňují rozlišit dvě vývojové fáze obou žánrů.

## Abstract in English

TITLE: Prosodic Analysis of Urban Music in French and Czech  
AUTHOR: Mgr. Polina Chodaková  
DEPARTMENT: Institute of Romance Studies FF UK  
SUPERVISORS: doc. PhDr. Tomáš Duběda, Ph.D.,  
prof. Philippe Martin, Dr ès Sci, Dr Ling.  
KEY WORDS: Prosody, metrics, stress, intonation, declamation, rap, reggae

This thesis deals with the rhythm, stress and intonation in rap and reggae music. It describes the form features of declamations which combine chant, half-singing and singing, in the theoretical framework of contrastive prosody and verse theory. The thesis consists of seven chapters and is based on a textual corpus of 200 songs in French and Czech, assembled for this dissertation. The linguistic material of 59,000 syllables is a representative set of excerpts, transcribed in rhythmic grids with an auditive analysis.

From the prosodic point of view, rap and reggae display an important degree of rhythmic reorganisation. In both languages, setting texts to music is performed according to an isochronous pattern, which is imposed on the lyrics with an isosyllabic rhythm and whose bound stress system is weak. It is shown through interactive constraints, which reflect universal tendencies in verbal art, that both genres exhibit a lot of freedom in the association of lyrics and the musical meter. Several linguistic categories manifest various types of mismatches. A form rearrangement (stress shifts, dynamic stress) follows from this rhythmisation, as well as from the syllable density of the metrical scheme and a rather high speaking rate. French rap has the most frequent use of poetic license through its practice of the Stress Promotion principle (accenting syllables falling on the beats). The syllabic level seems intact in the realisation of the imported rhythms, as several measures demonstrate that rap and reggae are closer to speech than to singing. A similar observation appears at the intonational level of rap, because its nuclear contour inventory makes it closely resemble speech.

From the metrical point of view, a big part of the corpus is classified as chanted and half-sung liberated verse. The lineation is supported by intonation, which participates in a strophic grouping, according to the genres' models of American rap and Jamaican reggae. The lyrics are also interpretable as verse instances of the alliterative meter. Its rhythmical techniques (internal rhymes, syncopation, etc.) establish a poetic grammar of rap and reggae, and define the two stages of their evolution.