



HAL
open science

Analyser la prosodie musicale du punk, du rap et du ragga français (1977-1992) à l'aide de l'outil informatique

Olivier Migliore

► To cite this version:

Olivier Migliore. Analyser la prosodie musicale du punk, du rap et du ragga français (1977-1992) à l'aide de l'outil informatique. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Paul Valéry - Montpellier 3, 2016. Français. NNT : 2016MON30029 . tel-01864304

HAL Id: tel-01864304

<https://theses.hal.science/tel-01864304v1>

Submitted on 29 Aug 2018

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 Paul-Valéry Montpellier 3

École doctorale 58 : Langues, Littératures, Cultures, Civilisations

Laboratoire RIRRA 21 – Représenter, Inventer la Réalité, du Romantisme à l’Aube du
XXI^e siècle

Spécialité : **Musicologie**

**Analyser la prosodie musicale
du punk, du rap et du ragga français (1977-1992)
à l’aide de l’outil informatique**

Olivier Migliore

Directeur de thèse : **Monsieur Yvan Nommick**

Thèse présentée et soutenue publiquement le 13 décembre 2016

Membres du jury :

Madame Catherine Rudent, Maître de conférences HDR, université Paris-Sorbonne (rapporteur)

Monsieur Christophe Pirenne, Professeur, université de Liège (rapporteur)

Monsieur Nicolas Obin, Maître de conférences, Ircam et université Pierre et Marie Curie

Monsieur Yvan Nommick, Professeur, université Paul-Valéry Montpellier 3

**Analyser la prosodie musicale
du punk, du rap et du ragga français (1977-1992)
à l'aide de l'outil informatique**

Université Paul-Valéry Montpellier 3
École doctorale 58 : Langues, Littératures, Cultures, Civilisations
Laboratoire RIRRA 21 – Représenter, Inventer la Réalité, du Romantisme à l’Aube
du XXI^e siècle

Spécialité : **Musicologie**

**Analyser la prosodie musicale
du punk, du rap et du ragga français (1977-1992)
à l’aide de l’outil informatique**

Olivier Migliore

Directeur de thèse : **Monsieur Yvan Nommick**

Thèse présentée et soutenue publiquement le 13 décembre 2016

Membres du jury :

Madame Catherine Rudent, Maître de conférences HDR, université Paris-Sorbonne (rapporteur)

Monsieur Christophe Pirenne, Professeur, université de Liège (rapporteur)

Monsieur Nicolas Obin, Maître de conférences, Ircam et université Pierre et Marie Curie

Monsieur Yvan Nommick, Professeur, université Paul-Valéry Montpellier 3

À feu mon grand-père,

Rosario Migliore,

et à mon fils,

Lucien Migliore.

Remerciements

La thèse peut être un calvaire comme une période d'enrichissement sans égal. Pour ma part, ce furent des moments intenses d'apprentissage et de rencontres mêlés à l'excitation de la découverte. Cela n'aurait toutefois été possible sans la confiance considérable qu'Yvan Nommick m'a, dès la première rencontre, accordée. Ses expériences dans les domaines musical, scientifique, éditorial et humain furent d'un apport considérable pour mener à bien ce travail. Je tiens ici à le remercier chaleureusement d'avoir dirigé mes recherches. Je remercie aussi l'université Paul-Valéry Montpellier 3, l'école doctorale 58 et le RIRRA 21 qui, en m'attribuant un contrat doctoral, m'ont permis de me consacrer pleinement à cette thèse.

Je tiens également à remercier vivement tous les membres des équipes Analyse et Synthèse des sons et Représentations Musicales de l'Ircam pour leur accueil, leur disponibilité et la pédagogie avec laquelle ils ont su patiemment m'initier à leurs logiciels et leurs recherches. Merci donc à Axel Röbel, Xavier Rodet, Luc Ardaillon, Geoffroy Petters, Charles Picasso, Marco Luni, et à tous ceux que j'aurais oubliés. Je remercie tout particulièrement Nicolas Obin et Jean Besson sans qui je n'aurais pu élaborer ma méthode d'analyse. Leur investissement dans mes recherches m'a surpris et me surprend encore. Ces années à l'Ircam furent de très belles années de vie et de recherche dont je me souviendrai toujours avec plaisir.

Certains enseignants-chercheurs du département de musicologie de l'université Paul-Valéry ont, sans le savoir, éveillé en moi la vocation de la recherche et pour cette raison, je tiens à les en remercier. Je remercie donc Xavier Bisaro, Gisèle Clément et Guilherme Carvalho sans qui je continuerais aujourd'hui à contenir l'esprit de curiosité qui m'a toujours animé.

Je tiens aussi à remercier Céline Chabot-Canet qui m'a aimablement reçu durant cette recherche et a répondu à toutes mes questions méthodologiques et pratiques. Sa thèse fut un socle solide pour élaborer ce travail de recherche. Je remercie également Catherine Rudent et Moreno Andreatta de m'avoir invité à présenter mes travaux dans le cadre du colloque international sur la voix dans les chansons et des Journées d'Analyse Musicale de la SFAM.

Enfin, je tiens à remercier de tout cœur ma compagne Morgane qui a su me supporter et m'accompagner durant toute la durée de cette recherche. Ses connaissances sur la voix en tant qu'orthophoniste furent d'un grand secours lorsque j'entrai pour la première fois dans les domaines de la phonétique, de la phonologie et plus largement de la linguistique. Son amour, sa patience et sa confiance indéfectibles ont sans aucun doute permis l'aboutissement de ce travail.

Sigles, abréviations et conventions

Sigles et abréviations

Nous présentons dans cette section les différentes abréviations utilisées dans la totalité de ce travail. Certaines sont couramment employées dans la littérature musicologique telles que les locutions latines et les abréviations des noms d'instruments ou des instrumentistes du rap et/ou du ragga, alors que d'autres ont été créées spécialement pour cette étude.

A. Sax : Saxo alto	<i>Ibid.</i> : <i>Ibidem</i> (au même endroit)
<i>b</i> : Bémol	GR : Groupe rythmique
Batt. : Batterie	GDS : Groupe de souffle
B. él. : Basse électrique	PA : Pied accentuel
bpm : Battements par minute	p. : Page ou pages
coll. : Collection	MC : <i>Master of Ceremony</i> ou <i>Microphone</i> <i>Controler</i>
dir. : Direction	mes. : Mesure
DJ : Disc Jokey	n° : Numéro
éd. : Édition	Org. : Orgue
<i>et. al.</i> : <i>Et alii</i> (et d'autres)	V. : Voix
ex. mus : Exemple musical	vol. : Volume
Guit. El. : Guitare électrique	

Conventions

Plusieurs conventions ont été établies pour présenter ce travail. La plupart concernent l'analyse musicale et les termes que nous emploierons.

Tout d'abord, les morceaux de musique commençant par un article défini prendront une majuscule à l'initiale de leur deuxième mot. Exemple : « La Bière » (et non « La bière »).

Tous les morceaux du corpus sont réalisés sur une mesure binaire à quatre temps. Nous désignerons les temps par le vocable « temps » ou son appellation anglaise « *beat* » et la deuxième partie du temps par les expressions « deuxième croche d'un temps » ou « partie faible

du temps ». Toute autre position que le temps ou la deuxième croche d'un temps sera désignée par le vocable « entretemps ».

Les exemples musicaux rythmiques et mélodiques seront distingués par des polices de têtes de notes différentes. La batterie sera néanmoins présentée comme s'il s'agissait d'un instrument mélodique, le but étant de distinguer les différents timbres percussifs qui la composent. Les parties vocales pourront être présentées des deux façons, selon ce que nous souhaitons montrer.

Lorsqu'un exemple musical ou un tableau concerne plusieurs morceaux, les noms de ces derniers seront présentés dans l'ordre alphabétique du style.

Enfin, au cours de ce travail, nous exposerons les paroles des morceaux telles qu'elles sont prononcées dans les enregistrements. Pour cela, nous utiliserons chaque fois les mêmes règles typographiques de présentation. Un passage à la ligne signalera que le locuteur respire ou marque une pause dans son phrasé. Les différents groupes rythmiques formés par l'accent tonique au sein d'une unité de souffle seront séparés par le signe « / » suivi et précédé d'une espace. Les syllabes recevant un accent d'insistance seront mises en gras. Nous soulignerons les mots et/ou les syllabes dits en chœur. En cas de duo ou de présences vocales autres que la voix *lead*, nous signalerons la deuxième voix par une police en italique. Lorsque les voix sont identifiables (Joey Starr, Rockin Squat, etc.), cela sera précisé en amont. Si des lettres de l'alphabet sont épellées, celles-ci seront exposées en majuscule et seront suivies d'un point (par exemple : M.C., D.J., Moussu T., etc.). Enfin, les mots anglais ne seront pas mis en police italique afin de ne pas créer de confusion avec l'italique signalant les deuxièmes voix.

Introduction

À la fin des années 1970 et au début des années 1980, des artistes français adaptent en langue française trois styles de musique populaire anglo-saxons : le punk, le rap et le ragga. Ces derniers offrent la particularité d'utiliser pour la première fois et de manière systématique (dans ce type de répertoire) des phrasés vocaux plus proches de la parole que du chant. Certains de ces styles dévoilent des lignes de chant bien distinctes (ragga et punk). Cependant, tous proposent une utilisation de la voix volontairement plus rythmique que mélodique. Ce manque de relations harmoniques et mélodiques entre la voix et les instruments les démarque substantiellement de la chanson française et des musiques vocales populaires de la seconde moitié du vingtième siècle qui restent intimement liées au chant.

Quelques artistes français tels que Léo Ferré, Claude Nougaro, ou encore Serge Gainsbourg, ont mis en place des interprétations vocales fortement empreintes de parler. De même, nombreux sont les artistes français de la seconde moitié du vingtième siècle qui jouent ou ont joué ponctuellement avec les limites du chant¹ (Jacques Brel, Renaud Séchan, Yves Simon, Allain Leprest, etc.). Cependant, ce n'était pas chez eux un mode d'expression unique. Leur pratique s'intégrait à une vocalité encore largement dominée par le chant. La particularité du punk, du rap et du ragga français est qu'ils utilisent systématiquement des expressions vocales soit mélodiquement très limitées (ambitus restreint) et/ou très approximatives (justesse approximative), ou totalement amélodiques (l'intonation de la voix prend le pas sur les intervalles mélodiques). L'analyse des relations harmoniques et mélodiques généralement pratiquée n'est alors d'aucune utilité. Dans ce contexte, il s'agit d'adapter les méthodes

¹ CHABOT-CANET, Céline, *Ferré : une voix et un phrasé emblématiques*, Paris, L'Harmattan, 2008 ; CHABOT-CANET, Céline, *Interprétation, phrasé et rhétorique vocale dans la chanson française depuis 1950 : expliciter l'indicible de la voix*, thèse de doctorat, université Lyon II-Louis Lumière, 2013, chapitre 8.

d'investigation à la nature de l'objet, en ciblant tout d'abord les paramètres en mesure de caractériser au mieux ces musiques.

Notre hypothèse est que la prosodie musicale est un élément central de caractérisation et de différenciation de ces styles et qu'il convient, en conséquence, de développer des outils en mesure de l'analyser. En effet, conçue comme l'« ensemble des règles concernant les rapports de quantité, d'accentuation et d'intensité entre la musique [temps de la mesure] et les paroles [syllabes]² », la prosodie musicale apparaît comme un paramètre tout à fait approprié puisqu'adapté au peu, voire à l'absence de mélodicité des phrasés vocaux. Sa pertinence a par ailleurs déjà été relevée par Catherine Rudent, entre autres : « Une des analyses les plus intéressantes d'une chanson donnée consistera à s'interroger sur la manière dont la prosodie se mêle harmonieusement ou non aux logiques rythmiques [et] dynamiques [...] du chant [...]³. » Son analyse permettrait de mettre en lumière les procédés musico-littéraires utilisés par les artistes de chaque style et ainsi de démontrer s'il existe une manière particulière de positionner les syllabes des paroles sur les temps de la mesure.

Seulement la tâche n'est pas aisée. En effet, en raison de l'absence d'utilisation de la partition durant la composition et l'exécution musicales, et de la vélocité des rythmes vocaux employés, ces musiques résistent aux outils traditionnels de l'analyse musicale que sont la transcription et l'analyse de la partition. De ce fait, les travaux existants abordent davantage les textes, le contexte social dans lequel ces musiques émergent, ou leur esthétique que leur matériau musical. Ces approches, certes indispensables à leur compréhension, témoignent du vide considérable de la littérature musicologique sur la prosodie musicale, d'autant plus que son analyse implique l'apport de la linguistique.

L'analyse des musiques populaires françaises comporte cependant des références majeures. Nous pensons notamment aux travaux des musicologues Catherine Rudent⁴, Serge

² Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales [en ligne], <http://www.cnrtl.fr/definition/prosodie> [consulté le 19 février 2015].

³ RUDENT, Catherine, « La voix chantée en *popular music studies* », *Musicologies*, n° 10, Paris-Sorbonne, Observatoire Musical Français, 2013, p. 52.

⁴ RUDENT, Catherine, *L'analyse musicale des chansons populaires phonographiques*, mémoire d'habilitation à diriger des recherches [en ligne], université Paris-Sorbonne, 2010, http://grodinho.free.fr/Sorbonne/crudent_memoire_de_synthese_HDR.pdf [consulté le 8 décembre 2015]; RUDENT, Catherine, « Analyse musicale des musiques populaires modernes : un état des lieux », *Musurgia*, vol. 5, n° 2, 1998, p. 21-28.

Lacasse⁵, Jean-Marie Jacono⁶, Christophe Rubin⁷ et Olivier Julien⁸. Plus spécifiquement, la voix en langue française utilisée dans un contexte musical a fait l'objet de recherches pluridisciplinaires tout à fait innovantes pour lesquelles on retrouve Catherine Rudent⁹ et Serge Lacasse¹⁰ mais aussi Céline Chabot-Canet¹¹ et Catherine Lefrançois¹². L'histoire des styles présente également des ouvrages indispensables tels que ceux de Christophe Pirenne¹³ et de Jérémie Kroubo Dagnini¹⁴ portant respectivement sur l'évolution de la musique rock et sur les musiques populaires jamaïcaines. Les travaux de Christian Béthune¹⁵ et les articles d'Anthony

⁵ LACASSE, Serge, « Le rock au second degré : intertextualité et hypertextualité en musique populaire enregistrée », *Les cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 4, n° 2, 2000, p. 48-59 ; LACASSE, Serge, « Vers une poétique de la phonographie : la fonction narrative de la mise en scène vocale dans "Front Row" (1998) d'Alanis Morissette », *Musurgia*, vol. 9, n° 2, 2002, p. 23-41 ; LACASSE, Serge, « Une introduction à la transphonographie », *Volume !* [en ligne], vol. 7, n° 2, 2010, mis en ligne le 15 octobre 2012, <https://volume.revues.org/692> [consulté le 8 décembre 2015].

⁶ JACONO, Jean-Marie, « Pour une analyse des chansons de rap », *Musurgia*, vol. 5, n° 2, 1998, p. 65-75 ; JACONO, Jean-Marie, « Ce que révèle l'analyse musicale du rap : l'exemple de "Je Danse le Mia" d'IAM », *Volume !* [en ligne], vol. 3, n° 2, 2004, mis en ligne le 15 octobre 2006, <http://volume.revues.org/1951> [consulté le 15 août 2016].

⁷ RUBIN, Christophe, « Le rap est-il soluble dans la chanson française ? », *Volume !* [en ligne], vol. 3, n° 2, mis en ligne le 15 octobre 2006, <https://volume.revues.org/1946> [consulté le 15 août 2016].

⁸ JULIEN, Olivier, « L'analyse des musiques populaires enregistrées », dans PISTONE, Danièle [dir.], *Le Commentaire auditif de spécialité – Recherches et propositions*, Université Paris-Sorbonne, Observatoire Musical Français, série « Conférences et séminaires », n° 37, 2008, p. 141-166.

⁹ RUDENT, Catherine, « La voix chantée en *popular music studies* ».

¹⁰ LACASSE, Serge, « Stratégies narratives dans "Stan" d'Eminem : le rôle de la voix et de la technologie dans l'articulation du récit phonographique », *Protée* [en ligne], vol. 34, n° 2-3, 2006, p. 11-26, <https://www.erudit.org/revue/pr/2006/v34/n2-3/014262ar.pdf> [consulté le 15 août 2016] ; LACASSE, Serge, LEFRANÇOIS, Catherine, « Integrating Speech, Music, and Sound: Paralinguistic Qualifiers in Popular Music Singing », *Proceedings of 2008 IRCAM Expressivity in Music and Speech Conference* [en ligne], Campinas (Brésil), 2008, http://recherche.ircam.fr/equipes/analyse-synthese/EMUS/SP/final_abstracts/EMUS_poster_lefrancois.pdf [consulté le 15 août 2016] ; LACASSE, Serge, 2000, « *Listen to My Voice* » : *The Evocative Power of Vocal Staging in Recorded Rock Music and Other Forms of Vocal Expression*, thèse de doctorat [en ligne], Université de Liverpool, <http://www.mus.ulaval.ca/lacasse/texts/THESIS.pdf> [consulté le 08/05/2014] ; LACASSE, Serge, « Slave to the Supradiegetic Rhythm: A Microrhythmic Analysis of Creaky Voice in Sia's "Breathe Me" », dans DANIELSEN, Anne [dir.], *Musical Rhythm in the Age of Digital Reproduction*, Hants and Burlington, Ashgate, 2010, p. 141-158.

¹¹ CHABOT-CANET, Céline, *Ferré : une voix et un phrasé emblématiques*, 2008 ; CHABOT-CANET, Céline, *Interprétation, phrasé et rhétorique vocale dans la chanson française depuis 1950...*, 2013.

¹² LEFRANÇOIS, Catherine, « La nasalisation dans la chanson country-western. Un cas de phonostylistique », *La revue musicale OICRM* [en ligne], vol. 1, n° 1, mis en ligne le 1^{er} Novembre 2012, <http://ancien.revuemusicaleoicrm.org/la-nasalisation-dans-la-chanson-country-western-un-cas-de-phonostylistique/> [consulté le 14 décembre 2015] ; LEFRANÇOIS, Catherine, *La chanson country-western, 1942-1957. Un faisceau de la modernité culturelle au Québec*, thèse de doctorat, université Laval Québec, 2011.

¹³ PIRENNE, Christophe, *Une histoire musicale du rock*, Paris, Fayard, 2011.

¹⁴ KROUBO DAGNINI, Jérémie, *Vibrations jamaïcaines. L'histoire des musiques populaires jamaïcaines au XX^e siècle*, Rosières-en-Haye, Camion Blanc, 2011 ; KROUBO-DAGNINI, Jérémie, *Les origines du reggae : retour aux sources*, Paris, L'Harmattan, 2008.

¹⁵ BÉTHUNE, Christian, *Le rap une esthétique hors la loi*, Paris, Autrement, 2003 ; BÉTHUNE, Christian, *Pour une esthétique du rap*, Paris, Klincksieck, 2004.

Pecqueux¹⁶ et Karim Hammou¹⁷ ont aussi permis de faire du rap francophone un objet historique, sociologique et esthétique à part entière. Enfin, la littérature anglo-saxonne offre des références majeures sur certaines de nos musiques populaires tels que les ouvrages de Tony Mitchell¹⁸, d'Alain-Philippe Durand¹⁹ et d'André J.M. Prévos²⁰ sur le rap français. Seuls les articles d'Arnaud Tarabout²¹ et de Reynaldo Donnart²² parus dans *The Beat* évoquent l'histoire et le contexte d'émergence du ragga français alors qu'aucune référence anglo-saxonne sérieuse n'aborde la question du punk en langue française si ce n'est l'ouvrage de Craig O'Hara traduit par Ladzi Galaï. Ces quelques ouvrages et articles sont indispensables pour la réalisation d'un travail de recherche universitaire sur le punk, le rap et le ragga français. Ils permettent d'établir un socle bibliographique et méthodologique solide pour analyser la voix et situer les contextes sociologiques, historiques et littéraires dans lesquels émergent ces musiques.

La prosodie musicale a fait l'objet de quelques recherches épistémologiques de la part de musicologues, le but étant de considérer sur de nouveaux frais l'appréhension de la langue française dans un contexte musical (musiques savantes). Nous pensons notamment aux travaux de Michel Gribenski²³ et de Pascal Lécroart²⁴ qui mettent en garde les analystes quant à l'utilisation d'outils inadaptés. Gribenski dénonce entre autres une « normativité dogmatique très contestable impliquant que le chant doive nécessairement calquer la parole naturelle²⁵ », écartant l'idée qu'il existerait une « bonne et [une] mauvaise prosodie²⁶ » régissant toute mise

¹⁶ PECQUEUX, Anthony, *Voix du rap. Essai de sociologie de l'action musicale*, L'Harmattan, coll. « Anthropologie du monde occidental », 2007 ; PECQUEUX, Anthony, *Le rap*, Paris, Le cavalier Bleu, coll. « Idées Reçues », 2009 ; PECQUEUX, Anthony, « Le rap français comme pratique chansonnière », *Volume !* [en ligne], vol. 4, n° 5, mis en ligne le 15 septembre 2007, <https://volume.revues.org/1718> [consulté le 15 août 2016].

¹⁷ HAMMOU, Karim *Une histoire du rap en France*, Paris, La découverte, coll. « Cahiers Libres », 2012 ; HAMMOU, Karim, « Des raps en français au "rap français", une analyse structurale de l'émergence d'un monde social professionnel », *Histoire et mesure* [en ligne], vol. 24, n° 1, 2009, <http://histoiremesure.revues.org/3889> [consulté le 15 août 2015].

¹⁸ MITCHELL, Tony, *Global Noise : Rap and Hip-Hop outside the USA*, Hanover, Wesleyan University Press, 2001.

¹⁹ DURAND, Alain-Philippe, *Black, Blanc, Beur. Rap Music and Hip-Hop Culture in the Francophone World*, Scarecrow Press, 2002.

²⁰ PRÉVOS, André J.M., « The Evolution of French Rap Music and Hip-Hop Culture in the 1980s and 1990s », *The french review*, vol. 69, n° 5, U.S.A., 1996.

²¹ TARABOUT, Arnaud, « The emergence of Dancehall Reggae in the 1980s in France », *The Beat*, vol. 25, n° 3, Los Angeles, Claudia C. Smith, 2006, p. 34-35.

²² DONNART, Reynaldo, « Vive la Francehall », *The Beat*, vol. 19, n° 4, Los Angeles, Claudia C. Smith, 2000, p. 46-47.

²³ GRIBENSKI, Michel, « Prosodie et poésie. Place des études sur la prosodie poético-musicale dans la recherche musico-littéraire (bilan et perspectives) », *Fabula / Les colloques* [en ligne], 2010, <http://www.fabula.org/colloques/document1254.php> [consulté le 10 décembre 2013].

²⁴ LÉCROART, Pascal, « Proposition pour penser et analyser la prosodie du chant », dans CASTARÈDE, Marie-France, KONOPCZYNSKI, Gabrielle [dir.], *Au commencement était la voix*, Toulouse, ERES, « La vie de l'enfant », 2005.

²⁵ GRIBENSKI, Michel, « Prosodie et poésie... ».

²⁶ *Ibidem*.

en musique d'un texte. Les linguistes Nadine McCarry et Amanda Zarnowski²⁷ proposent un rapprochement fort intéressant entre la prosodie linguistique et la syntaxe musicale. Néanmoins leur étude se limite à la langue anglaise qui diffère d'un point de vue accentuel et rythmique du français. Les outils déployés au cours de cette étude et la procédure analytique de l'article présentent toutefois un vif intérêt pour notre sujet.

L'auteur-compositeur-interprète et musicologue Bruno Joubrel est l'un des premiers à s'être intéressé à la prosodie musicale des musiques populaires en proposant son analyse au sein de la chanson francophone²⁸. Il pose les bases musicologiques et linguistiques nécessaires à une appréhension approfondie de la prosodie musicale de la chanson française en abordant les questions d'accentuation du français et des temps forts et faibles de la musique servant d'accompagnement. Néanmoins, il s'agit là d'un style vocal chanté dans lequel la partition est relativement présente, permettant à l'analyste de s'y fier chaque fois que celle-ci est disponible. Céline Chabot-Canet, Serge Lacasse et Colette Beaumont-James²⁹ l'abordent parmi d'autres paramètres dans le cadre de la chanson française, de la musique pop ou du rap, n'en faisant pas un élément central de caractérisation des styles. Il n'existe globalement que peu de littérature scientifique dédiée à l'analyse de la prosodie musicale, et bien moins encore à propos de styles utilisant des phrasés vocaux plus proches de la parole que du chant. Seuls quelques travaux abordent partiellement la question pour le rap français tel que l'étude de la linguiste Daniela Rossi³⁰ ou celle du musicologue Jean-Marie Jacono qui livre une proposition méthodologique pour l'analyse du rap français³¹. Le punk et le ragga n'ont fait l'objet d'aucune étude si ce n'est, peut-être, pour le ragga, la thèse en cours de Polina Chodakovà qui s'intéresse à la phonétique des musiques urbaines en français et en tchèque³². Enfin, nous avons pu constater le potentiel de caractérisation de la prosodie musicale dans le cadre de notre mémoire de master 2³³ en

²⁷ MCCARRY, Nadine, ZARNOWSKI, Amanda, *La prosodie linguistique et la syntaxe musicale*, Actes du XI^e Colloque des étudiants en sciences du langage [en ligne], 2007, p. 66-81, <http://www.er.uqam.ca/nobel/labophon/cours/LIN3021/McCARRY%20Zarnowski%202007.pdf> [consulté le 15 août 2015].

²⁸ JOUBREL, Bruno, « Approche des principaux procédés prosodiques dans la chanson francophone », *Musurgia*, vol. 9, n° 2, 2002, p. 59-70.

²⁹ BEAUMONT-JAMES, Colette, *Le français chanté ou la langue enchantée des chansons*, Paris/Montréal, L'Harmattan, 1999.

³⁰ ROSSI, Daniela, « Le vers dans le rap français », *Cahiers du Centre d'études métriques*, n° 6, 2012, p. 115-143.

³¹ JACONO, Jean Marie, « Pour une analyse des chansons de rap ».

³² CHODAKOVÀ, Polina, *Une analyse phonétique des musiques urbaines en français et en tchèque*, thèse de doctorat en préparation depuis 2012, université Paris 7.

³³ MIGLIORE, Olivier, *La chanson pas chantée de Loïc Lantoiné : émergence d'un style*, mémoire de Master 2, université Paul-Valéry Montpellier 3, 2012.

analysant les *chansons pas chantées* de l'artiste Loïc Lantoine, style présentant des particularités proches des musiques que nous souhaitons étudier.

Dans l'ensemble des travaux sur la prosodie musicale, les chercheurs (dont nous-même) exposent généralement des schémas représentant la correspondance entre les syllabes des paroles et les temps de la mesure. Néanmoins, leurs relevés se basent sur la seule écoute et utilisent des systèmes de notation non-adaptés (transcription musicale ou linguistique) à la nature des œuvres étudiées. Ils font ainsi correspondre ce qu'ils entendent à ce qui se rapproche le plus de schémas compatibles avec les systèmes de notations utilisés. Leurs transcriptions correspondent à des interprétations de ce qui est joué et non à ce qui l'est véritablement. Cette manière de procéder tend à gommer les nuances agogiques de l'interprétation contenues dans l'enregistrement, réduisant ces musiques à des systèmes de notation et d'appréciation qui leur sont étrangers. En effet, il convient de rappeler que le punk, le rap et le ragga sont des musiques populaires enregistrées de tradition phonographique³⁴. Par conséquent, « l'analyste doit constamment avoir à l'esprit qu'il n'est pas confronté à l'enregistrement d'une œuvre musicale mais qu'il est confronté [...] à l'œuvre elle-même³⁵ », le contenu acoustique de l'enregistrement révélant à l'analyste l'écriture musicale de l'artiste. Il y a, dans ce contexte, une nécessité de développer des méthodes en mesure d'extraire et d'analyser les paramètres de la prosodie musicale de ces musiques à partir de l'enregistrement. Pour cela, les progrès informatiques constants en traitement et analyse du signal peuvent être d'une grande utilité.

Ainsi, nous proposerons une méthode d'analyse de la prosodie musicale du punk, du rap et du ragga français fondée sur la réalité acoustique d'un corpus d'enregistrements audio. Les parcours mélodiques des trois styles ne feront pas partie des objectifs de notre méthode, en cohérence avec la brève définition de la prosodie musicale exposée plus haut et avec les styles de musique étudiés. Les aspects rythmiques, accentuels et positionnels seront néanmoins au centre de nos préoccupations. Nous utiliserons pour cela deux logiciels de traitement et d'analyse du son développés par les équipes Représentations Musicales et Analyse et synthèse des sons de l'Ircam : Audiosculpt et OpenMusic. Les paramètres à analyser seront déduits à la fois d'études majeures portant sur la prosodie de la parole spontanée en langue française³⁶ et

³⁴ JULIEN, Olivier, « L'analyse des musiques populaires enregistrées ».

³⁵ *Ibid.*, p. 143.

³⁶ LÉON, Pierre, *Phonétisme et prononciations du français*, Paris, Armand Colin, 6^e éd., 2012 ; LÉON, Pierre, *Précis de phonostylistique. Parole et expressivité*, Paris, Armand Colin, 2005 ; LACHERET-DUJOUR, Anne, BEAUGENDRE, Frédéric, *La prosodie du français*, Paris, CNRS, coll. « CNRS Langage », 2002 ; NOOTEBOOM, Sieb, « The prosody of speech: melody and rhythm », dans HARDCASTLE, W. J. et LAVER, J. [dir.], *The Handbook of Phonetic Sciences*, Oxford, Basil Blackwell Limited, 1997, p. 640-673 ; CAELEN-HAUMONT, Geneviève, *Prosodie et sens. Une approche expérimentale*, vol. 1, Paris, L'Harmattan, 2008.

des recherches musicologiques précédemment citées. Nous ciblerons de la sorte les éléments des systèmes linguistiques et musicaux les plus pertinents pour l'analyse de la prosodie musicale. L'outil informatique nous permettra de développer une chaîne de traitement en mesure d'extraire et d'annoter les données acoustiques des paramètres retenus et de produire des représentations adaptées à l'analyse. Nous éprouverons notre méthode en révélant les grandes tendances prosodico-musicales de chaque style.

Afin de contextualiser nos analyses, nous présenterons l'histoire des trois styles, de leur naissance à leur adaptation en langue française. Nous nous appuierons pour cela sur des sources audiovisuelles disponibles sur Internet (interviews, documentaire, etc.), des ouvrages historiques et des interviews que nous avons réalisées auprès d'acteurs emblématiques des trois mouvements musicaux³⁷. Les dispositifs instrumentaux, les spécificités rythmiques des parties instrumentales et les structures musico-littéraires seront également dévoilés. Nous les déduirons de nos écoutes et de nos connaissances des répertoires étudiés. Enfin, nous livrerons des analyses textuelles et vocales afin de mettre en lumière les oralités à l'œuvre. Notre chaîne de traitement permettra *in fine* de présenter les spécificités prosodico-musicales des trois styles. Ces derniers nécessitant l'utilisation de termes spécifiques, nous faisons figurer à la fin de ce document un glossaire définissant les mots potentiellement ambigus ou inconnus du lecteur.

L'objectif de ce travail consistera d'une part à combler le vide méthodologique qui empêche ces musiques d'être analysées pour leur spécificité vocale. La méthode présentée et appliquée à un corpus devra montrer son efficacité. D'autre part, il s'agira d'offrir un aperçu de ce que furent ces musiques au moment de leur émergence afin de montrer la nécessité d'ouvrir un champ de recherche consacré à l'analyse prosodico-musicale de styles populaires vocaux ayant la particularité d'utiliser des phrasés plus proches de la parole que du chant.

La taille du corpus a été ajustée en fonction des possibilités offertes par l'outil informatique ou plus exactement de ses limites. Il doit alors être considéré comme un corpus « cobaye » servant à montrer l'efficacité de notre méthode d'analyse de la prosodie musicale, non comme un corpus en mesure de mener une étude stylistique d'envergure. Notre objectif est néanmoins de relever les tendances prosodiques permettant la reconnaissance des styles tels qu'ils émergent. Nos résultats ne pourront pas en décrire l'immense diversité mais mettront en

³⁷ Interviews de Marsu (20 novembre 2014) et de Maître Madj (16 décembre 2014). Marsu est l'ancien manager des Bérurier Noir (groupe de punk français des années 1980), fondateur de Bondage Records, label emblématique des scènes alternatives françaises rock et punk des années 1980. Maître Madj est à l'origine du recrutement des artistes de la compilation *Rapattitude* parue en 1990. Il fut le manager d'Assassin. Il est l'un des acteurs emblématiques de la scène rap et regga française des années 1980.

lumière les traits les plus caractéristiques. Ainsi, les morceaux retenus ont été choisis en fonction de la représentativité du style auquel ils s'apparentent mais aussi pour leur diversité, composant un panel hétéroclite de ce que furent ces musiques au moment de leur émergence. Cinq morceaux par style ont été sélectionnés. Nous les exposons ci-après :

Style	Groupe ou artiste	Morceau	Album ou EP	Label	Référence catalogue	Année
Punk	Métal Urbain	Clé de contact	Paris Maquis	Rough Trade	RT 001	1977
	Les Olivensteins	Fier de ne rien faire	Les Olivensteins	Mélodies Massacre	45003	1979
	Les Garçons Bouchers	La Bière	La Bière	Terminal Records	TR001	1986
	Ludwig Von 88	Les Athlètes	Sprint	Bondage Records	ABCD29	1988
	Bérurier Noir	Porcherie	Viva Bertaga	New Rose Records	422039	1989
Rap	IAM	Iam concept	De la planète Mars...	Labelle Noir	70834	1991
	NTM	Je rap	Rapattitude	Labelle Noir	30767	1990
	Assassin	La Formule secrète	Rapattitude	Labelle Noir	30767	1990
	DJ Dee Nasty	Paname city rappin	Paname city rappin	Funkzilla Records	FLZ001	1984
	MC Solaar	Qui sème le vent récolte le tempo	Qui sème le vent récolte le tempo	Polydor	511 133-1	1991
Regga	Gom Jabbar DC & Puppa Leslie	Bergers et moutons	Belle époque !	Musidisc	106611	1990
	Tonton David	Peuples du monde	Rapattitude	Labelle Noir	30767	1990
	Massilia Sound System	Reggae fadoli	Parla patois	Roker Promocion	RP6	1992
	Daddy Yod	Rock en zonzon	Rapattitude	Labelle Noir	30767	1990
	Saï Saï	Rouleurs à l'heure	Rapattitude	Labelle Noir	30767	1990

La période d'étude s'étend de 1977 – date de sortie des premiers EP et albums punk en langue française tels que ceux d'Asphalt Jungle³⁸, Bijou³⁹ ou Métal Urbain⁴⁰ – à 1992, date de sortie du premier album du groupe de regga marseillais Massilia Sound System⁴¹. La plupart des artistes retenus sont par ailleurs parisiens, exceptés Les Olivensteins (Rouen), IAM et Massilia Sound System (Marseille). Cela s'explique par la prolifération de la scène parisienne de ces années-là. Certains œuvrent encore tels que les groupes Assassin, IAM ou Massilia Sound System, tandis que d'autres sont retournés dans l'anonymat. Tous ces groupes ont pour point

³⁸ ASPHALT JUNGLE, *Déconnection*, Cobra (COB 47002), 1977.

³⁹ BIJOU, *Danse avec moi*, Philips (9101 138), 1977.

⁴⁰ MÉTAL URBAIN, *Paris maquis*, Rough Trade (RT 001), 1977.

⁴¹ MASSILIA SOUND SYSTEM, *Parla patois*, Roker Promocion (RP6), 1992).

commun d'avoir marqué le style musical dans lequel ils ont œuvré ou œuvrent encore, comme en témoignent les ouvrages historiques sur le sujet.

De nombreux morceaux de rap et de ragga proviennent de la compilation *Rapattitude*. Celle-ci contient des morceaux des artistes les plus représentatifs des deux styles tels qu'ils émergent dans la deuxième moitié des années 1980. Elle constitue un répertoire précieux dont ont été retenus les morceaux d'Assassin et de NTM. Cette compilation écarte cependant des rappers dont les productions ont marqué l'émergence du rap en langue française. Nous pensons à DJ Dee Nasty, MC Solaar et au groupe marseillais IAM. En conséquence, nous avons intégré des titres phares de leurs premiers albums respectifs. De même, il était impensable d'exclure de notre corpus ragga les Marseillais de Massilia Sound System et le DJ parisien Puppa Leslie tant ils ont œuvré à la diffusion et à la popularisation du style en France. C'est pourquoi deux morceaux des premiers albums des Massilia Sound System et de Gom Jabbar DC & Puppa Leslie ont été choisis. Le corpus punk a été sélectionné de manière à prendre en compte les différentes vagues du punk français des débuts telles qu'elles ont été définies par Arnaud Rudeboy sur le site NYARK nyarK⁴² et par Marsu, figure emblématique de la scène du rock alternatif français. Dans cette optique, la première vague (1976/1979) sera représentée par les Métal Urbain et les Olivensteins, et les artistes ayant émergé durant la deuxième et la troisième vague (1980/1982 et 1983/1985) par Les Garçons Bouchers, Bérurier Noir et Ludwig Von 88. À partir de ce corpus, nous expérimenterons notre méthode et révélerons les tendances prosodico-musicales des trois styles. De nombreux autres artistes et morceaux seront cités.

Dans la première partie, nous présenterons notre méthode d'analyse de la prosodie musicale. Pour cela, nous définirons d'abord les notions fondamentales à l'usage dans le cadre des études des systèmes linguistiques et musicaux et en déduirons les paramètres de la prosodie musicale qui apparaissent les plus pertinents. Il s'agira ensuite de repérer les unités métriques des deux systèmes à l'aide de l'outil informatique au sein des enregistrements, de les analyser, puis de les extraire. Enfin, nous montrerons les représentations et les données qu'il est possible d'obtenir pour l'analyse musicale. Toutes les représentations exposées ne seront pas nécessairement utilisées dans nos analyses. Elles permettront cependant au lecteur de se faire une idée de l'étendue des possibilités offertes par l'outil informatique.

Les deuxième, troisième et quatrième parties seront consacrées à l'analyse de chaque style. Ainsi, dans une logique chronologique inhérente aux dates d'édition des premiers

⁴² RUDEBOY, Arnaud, « Repères », *NYARK nyarK* [en ligne], <http://nyarknyark.fr/spip.php?article49> [consulté le 15 août 2016].

enregistrements, nous présenterons en premier lieu le punk, suivi du rap, puis du ragga français. Chaque partie s'organisera sensiblement de la même manière. Un premier chapitre présentera un bref historique de l'émergence du style, l'*instrumentarium*, les spécificités rythmiques du style musical et les structures musico-littéraires utilisés. Un deuxième chapitre montrera les singularités de l'oralité du style. Un dernier chapitre détaillera les spécificités prosodico-musicales en exposant les résultats obtenus grâce à notre chaîne de traitement. Chaque style vocal donnera lieu à la sollicitation de concepts nouveaux en vue de révéler au mieux leurs spécificités phonatoires et prosodiques. Certains concepts pourront être employés pour plusieurs styles.

Nous fournissons avec le présent document un carnet contenant les paroles de tous les morceaux tel qu'elles sont prononcées dans les enregistrements. Les règles typographiques et signalétiques de ces transcriptions sont indiquées dans la rubrique « Sigles, abréviations et conventions » en début de cette étude. Nous y ajoutons un tableau présentant l'alphabet phonétique SAMPA⁴³ et ses équivalences en français écrit. Celui-ci a été utilisé pour réaliser les transcriptions phonétiques. Il permet de réaliser des relevés de qualité à partir d'un clavier d'ordinateur standard. Ce carnet a pour but de faciliter la lecture en évitant les allers et retours incessants au sein du document. Enfin, nous fournissons un cd contenant les quinze enregistrements audio du corpus afin que le lecteur puisse s'immerger dans les musiques analysées et écouter les passages qui nous serviront d'exemples. Le cd contient également l'enregistrement d'une expérience menée durant ce travail. Il présente d'abord les quinze morceaux du corpus selon la logique chronologique du plan et selon leur ordre alphabétique au sein de chaque style. Il contient dans la dernière piste l'expérience acoustique que nous venons d'indiquer.

⁴³ WELLS, John Christopher, « SAMPA-Computer Readable Phonetic Alphabet », *UCL Psychology and Language Sciences* [en ligne], 2005, <http://www.phon.ucl.ac.uk/home/SAMPA/> [consulté le 10 novembre 2015].

PREMIÈRE PARTIE

PROPOSITION D'UNE MÉTHODE D'ANALYSE

DE LA PROSODIE MUSICALE

CHAPITRE PREMIER

CADRE THÉORIQUE

La présentation d'une méthode d'analyse destinée à la prosodie musicale nécessite un premier chapitre réservé à la définition préalable des notions fondamentales à l'usage dans l'étude des systèmes linguistique et musical. En premier lieu, il s'agira de définir la prosodie musicale afin de cibler et de justifier les paramètres acoustiques qu'il apparaît pertinent de relever au sein de la chaîne vocale et de la grille musicale. Nous exposerons et préciserons une terminologie précise nous permettant d'utiliser un vocabulaire adapté à la spécificité de notre objet d'étude. Ce premier chapitre rend ainsi compte d'une réflexion théorique sur les possibilités offertes par l'outil informatique. L'exposé qu'il contient vise le signalement et la distinction au sein de la chaîne de parole et de la grille musicale des unités métriques minimales et des différents groupes qu'elles constituent dans les expressions vocales et musicales.

1.1. L'outil informatique pour l'analyse musicale du corpus

Le rap, le punk et le ragga possèdent cette particularité inhérente à la majorité des musiques populaires d'être composés et exécutés sans partition. La partition témoigne généralement de la pensée musicale dans laquelle a été conçue l'œuvre savante, servant d'objet de référence durant l'analyse. Son absence déstabilise le musicologue qui est contraint de repenser ses méthodes d'investigation en les adaptant à cette particularité. Ainsi se pose la question de l'objet à analyser. Olivier Julien rappelle que :

[...] si les musiques traditionnelles sont des musiques de tradition orale, si la musique savante est une musique de tradition écrite, les musiques populaires sont, quant à elles, des musiques de tradition phonographique. Par conséquent, le candidat analysant ces musiques à partir d'un enregistrement doit constamment avoir à l'esprit qu'il n'est pas confronté à l'enregistrement d'une œuvre musicale : il est confronté [...] à l'œuvre elle-même¹.

¹ JULIEN, Olivier, « L'analyse des musiques populaires enregistrées », dans PISTONE, Danièle [dir.], *Le Commentaire auditif de spécialité – Recherches et propositions*, Université Paris-Sorbonne, Observatoire Musical Français, série « Conférences et séminaires » (n° 37), 2008, p. 143.

L'objet de l'analyse ne pouvant être la partition, l'œuvre de musique populaire est entièrement contenue dans les spécificités de la réalisation acoustique propres au premier enregistrement commercialisé (généralement, il s'agit d'une version enregistrée en studio). Afin de mettre au jour ces particularités, des transcriptions à l'oreille peuvent être réalisées. Mais ces dernières demeurent imprécises puisqu'elles consistent en une quantification subjective conditionnée par l'analyse traditionnelle dans une notation généralement étrangère au morceau transcrit. La mise en partition devient ainsi une rationalisation subjective d'un phénomène acoustique (la musique) qui relève plus de l'analyse que de la transcription².

L'outil informatique permet depuis plusieurs années d'analyser très précisément les spécificités acoustiques d'un morceau de musique et de produire de nombreuses représentations³ utiles à l'analyse musicale. En effet, le traitement précis des données acoustiques rend possible une analyse de l'œuvre enregistrée jusqu'alors inespérée. Les premières recherches dans ce domaine se sont concentrées logiquement sur la transcription automatique de musiques instrumentales et vocales pour lesquelles une séparation préalable des différentes sources sonores est indispensable. Sans cela, l'outil informatique est dans l'incapacité d'identifier avec précision les différentes hauteurs et rythmes de chaque instrument. Catherine Rudent rappelle à propos de la transcription automatique des hauteurs que « le calcul est généralement gêné par la présence simultanée de l'accompagnement⁴ ». Malgré les nombreuses innovations technologiques⁵, la séparation automatique et systématique de sources reste encore aujourd'hui un défi scientifique non complètement résolu. La possession des fichiers de pistes séparées du morceau soumis à l'analyse est aussi une solution, mais la récolte de ces données se heurte systématiquement au *veto* des compagnies discographiques. Dans le cadre spécifique de l'analyse de la musique vocale, et pour ce qui nous concerne, de la prosodie musicale, l'extraction des différentes sources sonores, dont la voix, est une condition indispensable. En effet, en cas de possession des fichiers de voix seule ou en cas d'une extraction de voix réussie, il est aujourd'hui possible de segmenter automatiquement en phonèmes, syllabes, mots et phrases la chaîne vocale et ainsi de visualiser le contenu sonore et les durées de l'expression vocale. Nous pensons notamment aux applications telles que Google Voice ou Siri qui, par cette opération automatique, permettent l'analyse d'un message oral et la production instantanée d'une réponse (orale ou écrite). Plus adapté

² Voir à ce propos la conférence filmée de Nicolas Meeùs dans le cadre des Journées d'Analyse Musicale de la Société Française d'Analyse Musicale du 15 décembre 2014 : <http://medias.ircam.fr/x7aac53>.

³ Nous conseillons au lecteur de consulter à ce sujet les nombreuses publications de l'équipe Représentations Musicales de l'Ircam.

⁴ RUDENT, Catherine, « La voix chantée en *popular music studies* », *Musicologies*, n° 10, Paris-Sorbonne, Observatoire Musical Français, 2013, p. 51.

⁵ VINCENT, Emmanuel, FÉVOTTE, Cédric, *et al.*, « Comment évaluer les algorithmes de séparation de sources audio ? », *19^e colloque GRETSI sur le traitement du signal et des images* [en ligne], Paris, Septembre 2003, p. 27-30, <https://hal.inria.fr/inria-00544248/document> [consulté le 18 novembre 2015].

à l'analyse de la voix telle que nous souhaitons la mener, le programme Ircamalign⁶ développé par l'Ircam permet de visualiser et d'exporter les données temporelles et phonétiques des segmentations vocales qu'il réalise. Enfin, il existe différents logiciels qui permettent de transformer automatiquement ces données de segmentation vocale en durées musicales (quantification) et ainsi d'obtenir des partitions musicales à partir du contenu acoustique de l'enregistrement ; le logiciel OpenMusic⁷ notamment, que nous utiliserons pour mener cette étude. Ces données peuvent également être utilisées pour produire des représentations des données acoustiques. Nous pensons par exemple aux recherches de l'équipe Représentations Musicales de l'Ircam et aux nombreux travaux de Gérard Assayag, de Jean Bresson⁸ ou de Pierre Couprie⁹.

En l'absence des deux facteurs optimisants que sont la séparation de sources et la possession des fichiers de voix seules, la segmentation et la transcription de l'expression vocale au sein d'une œuvre populaire enregistrée, en vue de son analyse, ne peuvent être opérées de manière automatique puisqu'elles obligent l'analyste à intervenir manuellement durant le traitement des données. Elles nécessitent alors un traitement semi-automatique qui pourrait s'avérer complètement automatisé en présence d'un des deux facteurs cités plus haut. Nous clôturerons ce tour d'horizon technologique en insistant sur la nécessité pour le scientifique d'avoir accès aux pistes séparées des morceaux de musique populaire et/ou de développer davantage la recherche en séparation de sources.

À partir de ces possibilités, nous exposerons dans les prochaines sections les présupposés théoriques utiles à l'appréhension de la prosodie musicale. Ces derniers serviront de fondation à l'élaboration d'une chaîne de traitement semi-automatique visant la quantification des phrasés vocaux, terme sur lequel nous reviendrons, et la représentation et l'analyse de paramètres acoustiques spécifiques à la prosodie musicale. Ce matériau nous permettra *in fine* d'étudier le corpus à partir de représentations et de données fondées sur la réalité sonore des enregistrements.

1.2. Prosodie musicale

1.2.1. Définition

La prosodie musicale se caractérise par une « [...] mise en concordance des paramètres musicaux (accents, durées, intervalles) et des accents du texte¹⁰ ». Bruno Joubrel nous livre plusieurs

⁶ LANCHANTIN, Pierre, *IrcamAlign : Système d'étiquetage et d'alignement de signaux de parole*, rapport interne Ircam, 2007.

⁷ ASSAYAG, Gérard, RUEDA, Camilo, LAURSON, Mikael, AGON, Carlos, DELERUE, Olivier, « Computer Assisted Composition at Ircam : PatchWork & OpenMusic », *Computer Music Journal*, vol. 23, n° 3, 1999.

⁸ FOBER, Dominique, BRESSON, Jean, COUPRIE, Pierre, GESLIN, Yann, *Les nouveaux espaces de la notation musicale* [en ligne], Journées d'Informatique Musicale, Montréal, Canada, 2015, <http://jim2015.oicrm.org/.hal-01160759v2> [consulté le 6/10/2015].

⁹ COUPRIE, Pierre, « La représentation graphique : un outil d'analyse et de publication de la musique électroacoustique », *Doce Notas, L'analyse de la musique*, n° 19-20, 2009, p. 349-356.

¹⁰ JOUBREL, Bruno, « Approche des principaux procédés prosodiques dans la chanson francophone », *Musurgia*, vol. 9, n° 2, 2002, p. 59.

définitions du vocable « prosodie » que l'on constate associé à différents médiums (texte, voix, musique vocale) ayant comme point commun l'expression du langage oral. Son emploi en musique est le seul à articuler le langage oral à un autre mode d'expression : la musique. Les notions d'accents, de durée et d'intervalles attribuées à la musique se retrouvent au sein de l'expression vocale. Nous retiendrons que trois paramètres acoustiques peuvent être articulés : la durée, l'accentuation et les intervalles. Les intervalles seront écartés au vu de la spécificité de notre objet d'étude. Notons que chacun de ces paramètres s'applique à des unités sonores spécifiques selon les expressions (vocales ou musicales). À ce propos, les dictionnaires lexicaux tels que le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL) et/ou le Petit Robert peuvent nous éclairer.

Le CNRTL propose la définition suivante : « Ensemble des règles concernant les rapports de quantité, d'intensité, d'accentuation entre la musique et les paroles¹¹. » Le Petit Robert, plus précis, la définit ainsi : « Règles concernant les rapports de quantité, d'intensité, entre les temps de la mesure et les syllabes des paroles, dans la musique vocale¹². » La deuxième définition expose clairement les unités sonores des deux expressions susceptibles d'être mises en rapport : les temps de la mesure et les syllabes des paroles. Le positionnement des syllabes d'un texte sur les temps de la mesure semble en effet constituer un enjeu stylistique de premier ordre durant la composition et l'exécution d'une musique vocale. Une étude de la prosodie musicale de musiques vocales dont les phrasés sont plus proches de la parole que du chant consiste alors à observer les éventuelles concordances entre les durées et l'accentuation des temps de la mesure et des syllabes du texte. Nous définirons plus précisément ces deux unités dans la section suivante.

Dans les deux précédentes définitions, l'expression « mise en concordance » de Bruno Joubrel est remplacée par le terme « rapport » que nous préférons. En effet, l'expression « mise en concordance » sous-entend une intention d'opérer par analogie¹³, contrairement à la notion de « rapport » qui définit l'union de deux systèmes, quels que soient les lieux ou les tenants de cette union. Elle écarte de fait l'obligation d'articulation en un lieu commun, l'obligation de critères absolument communs. Bruno Joubrel indique par ailleurs dans la conclusion de son article :

Et si l'on voulait uniquement se référer à la définition de la prosodie donnée au début de cet article (recherche de correspondance entre les accents musicaux et l'accent tonal), on pourrait dire aujourd'hui qu'il n'y a plus de prosodie française, puisque justement plus de recherche d'adéquation entre ces différents paramètres. [...] Ce serait donc plutôt la définition même de la prosodie qu'il faudrait modifier, en

¹¹ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales [en ligne], <http://www.cnrtl.fr/definition/prosodie> [consulté le 19 février 2015].

¹² Définition de la prosodie musicale dans REY-DEBOVE, Josette, REY, Alain [dir.], *Le Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2015, p. 2051.

¹³ Action de concorder, de mettre (quelqu'un, quelque chose) en accord avec telle personne, telle chose ; fait d'avoir même disposition profonde, même nature intime, d'être en rapport d'analogie. Définition du vocable « concordance » dans le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales [en ligne], <http://www.cnrtl.fr/definition/concordance> [consulté le 23 mars 2015].

parlant non plus de recherche d'adéquation entre la musique et la langue, mais bien d'intégration de l'intonation de la langue à la courbe musicale.¹⁴

L'absence actuelle de recherche d'adéquation entre les accents musicaux et l'accent tonal s'applique ci-dessus à la chanson française. Nous rejoignons néanmoins ces considérations que nous utiliserons comme un présupposé théorique impliquant l'emploi d'une nouvelle terminologie. Nous remplacerons en conséquence l'expression « mise en concordance » par le terme « rapport ».

Nous pouvons également remarquer que les définitions des deux dictionnaires évincent au même titre que notre étude les propriétés mélodiques de la voix et des instruments. Pourtant, elles concernent la musique vocale chantée. Il est ainsi surprenant que les intervalles en soient écartés. Ce choix place les rapports métriques et rythmiques au premier plan des caractéristiques de la prosodie musicale, au détriment des rapports mélodiques et harmoniques. Leur évincement imposé par la nature particulière de notre corpus semble alors également pertinent pour des musiques vocales chantées. Mètres et rythmes supplanteraient mélodies et harmonies, questionnant sur de nouveaux frais les paramètres que le musicologue doit soumettre à l'analyse et, plus avant, les éléments à même de caractériser une musique vocale quelle qu'elle soit (chantée ou proche de la parole). Nous remarquons par ailleurs que l'article de Bruno Joubrel n'aborde pas les relations harmoniques et mélodiques entre la voix et la musique qu'il expose pourtant dans sa définition introductive de la prosodie musicale (par la notion d'intervalle). Il les présente par ailleurs comme un élément pertinent lorsqu'il redéfinit le terme (en conclusion) par l'expression « intégration de l'intonation de la langue à la courbe musicale ». Il consacre lui aussi son analyse aux rapport métriques et rythmiques entre la musique et la voix. Ainsi, cette étude permettra, au-delà de l'exposé méthodologique et de la différenciation de styles de musique utilisant des phrasés plus proches de la parole que du chant, de mettre au jour des paramètres possiblement pertinents pour l'analyse de la prosodie musicale au sein de musiques populaires chantées. Les notions de mètre et de rythme devront être approfondies tant elles se placent au centre de cette étude.

Le vocable « règle » présent dans les deux définitions pose également un problème terminologique. En effet, une règle est une « prescription émanant d'une ou de plusieurs personnes faisant autorité dans une société ou un groupe donnés¹⁵ ». Or, les productions artistiques et les provenances sociales des artistes au sein d'un style de musique populaire sont extrêmement variées. Il est difficile d'imaginer que, durant la composition, chaque artiste se réfère à des règles prosodiques précisément définies par d'autres artistes faisant autorité. Cela revient à nier le concept d'originalité

¹⁴ JOUBREL, Bruno, « Approche des principaux procédés prosodiques... », p. 69.

¹⁵ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales [en ligne], <http://www.cnrtl.fr/definition/règle> [consulté le 19 février 2015].

de l'expression artistique et à l'envisager en fonction de préceptes qui lui sont étrangers. Nous retrouvons parmi ces préceptes ceux inhérents à l'analyse du texte poétique.

Depuis, aussi bien les concepteurs de la nouvelle métrique (Benoît de Cornulier, Jean-Marie Gouvard) que les partisans d'une étude rythmique du langage (Meschonnic, Dessons) ont fait le procès de cet amalgame approximatif entre poésie et musique. [...] Henri Meschonnic a bien montré le danger de confondre l'étude de la rythmique et de la prosodie d'un texte avec celle de ses éventuelles réalisations, ce qui discrédite d'emblée ce type d'analyse¹⁶.

Pascal Lécroart met en garde l'analyste quant au fait d'appréhender la rythmique et la prosodie d'un texte dit ou chanté au même titre que sa version écrite (musicale et littéraire). Cela revient finalement à attribuer des propriétés du texte poétique ou de la tradition écrite de la musique savante à des performances qui en diffèrent généralement. L'utilisation du vocable « règle » attribue en réalité les processus de la composition musicale savante et littéraire, intimement liés à l'écriture, à des musiques populaires dont le texte et la musique sont composés et exécutés différemment.

De même, il serait malvenu d'appréhender des phrasés vocaux sujets à l'influence musicale en usant des « règles » d'analyse de la parole spontanée.

[I]l [le point de vue] repose sur la notion de « faute » de prosodie en cas d'accentuation musicale d'une syllabe atone, en particulier d'un *e* caduc (phonème généralement considéré comme étant au centre des problèmes prosodiques), critère qui permet de distinguer bonne et mauvaise prosodie. Or, une telle perspective semble inadéquate, puisqu'elle repose sur une normativité dogmatique très contestable impliquant que le chant doit nécessairement calquer la parole naturelle, d'ailleurs souvent identifiée de façon problématique à « la langue »¹⁷.

Michel Gribenski expose bien les dangers d'un tel amalgame. Il met en garde quant à une utilisation « dogmatique » de règles définies à partir d'un objet autre, règles que nous discuterons tant nous verrons qu'une telle rigueur dans le placement des accents n'est plus (et n'a sans doute jamais été) d'actualité. Pour ces différentes raisons, consistant principalement en une appréhension tronquée de la voix mise en musique, le vocable « règle » ne sera pas utilisé. Nous préférerons dans notre cas parler de tendances conçues comme des « [d]isposition[s] particulière[s] ou impulsion[s] qui porte[nt] quelqu'un à agir, à se comporter ou à se développer d'une certaine façon¹⁸. » Ces dernières seront déduites de l'analyse de notre corpus. Nous considérerons qu'elles découlent en partie des principes propres aux spécificités de la parole spontanée (spécificités que nous exposerons dans ce chapitre et qui serviront de base à nos analyses) mais qu'elles s'en détachent et varient singulièrement à plusieurs

¹⁶ LÉCROART, Pascal, « Proposition pour penser et analyser la prosodie du chant », dans CASTARÈDE, Marie-France, KONOPCZYNSKI, Gabrielle [dir.], *Au commencement était la voix*, Toulouse, ERES, coll. « La vie de l'enfant », 2005, p. 70.

¹⁷ GRIBENSKI, Michel, « Prosodie et poésie. Place des études sur la prosodie poético-musicale dans la recherche musico-littéraire (bilan et perspectives) », *Fabula / Les colloques* [en ligne], <http://www.fabula.org/colloques/document1254.php> [consulté le 23 juillet 2015].

¹⁸ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales [en ligne], <http://www.cnrtl.fr/definition/tendance> [consulté le 19 février 2015].

niveaux, selon les artistes d'une part, et selon les styles musicaux d'autre part. Nous définirons alors la prosodie musicale comme un ensemble de tendances régissant les rapports de quantité et d'accentuation entre les temps de la mesure et les syllabes des paroles, rapports que nous considérerons à même de caractériser les différents styles de musique populaire de notre étude au moment de leur émergence historique. Il s'agit à présent de définir précisément les unités métriques des systèmes linguistiques et musicaux.

1.2.2. Musique : les temps de la mesure

Les temps de la mesure constituent le cadre métrique d'une musique. En fonction de ces derniers, il est possible de reconstruire mentalement le type de mesure dans laquelle le morceau se déploie. La durée des temps donne également à entendre la rapidité d'exécution d'une œuvre, et leur accentuation spécifique au sein de la mesure par des instruments (également spécifiques) permet de reconnaître le style de musique écouté. Ils servent aussi de base à toute subdivision métrique et rythmique, permettant d'appréhender la division binaire ou ternaire du temps, donnant des indications précieuses pour l'analyse d'une musique.

La pulsation est la période proéminente la plus perceptible. Elle est la valeur métrique à laquelle la plupart des gens veulent taper du pied ou claquer des mains dans le temps avec la musique. Dans de nombreux cas, cette valeur correspond au dénominateur de l'indicateur de mesure [...] ¹⁹.

Il est ainsi possible, dès l'écoute, de déterminer le dénominateur d'une mesure mais également le nombre d'occurrences qui constituent sa valeur métrique. Qu'il s'agisse d'une mesure à 3/4, à 4/4 ou à 5/4, l'écoute permettra de définir la valeur musicale d'un temps (sa durée musicale par rapport au cadre métrique) et le nombre de temps qui constituent la mesure. Cependant, si ces deux éléments renseignent sur le cadre métrique, ils ne permettent pas d'appréhender l'accentuation spécifique des temps de la mesure.

La notion d'accentuation en musique reste assez subjective car elle dépend de la perception de chacun mais également des traditions d'apprentissage de la musique. Pour exemple, les conservatoires français apprennent chaque année à des millions d'apprentis musiciens qu'une mesure à quatre temps voit son premier temps et son troisième temps accentués, le premier temps étant plus fort que le troisième. De même, l'appréhension de la mesure à 3/4 est enseignée avec une accentuation principale du premier temps et éventuelle du troisième temps par le solfège traditionnel. Ces conceptions de la mesure ne permettent pas l'abord des musiques dites populaires. Nous citerons pour

¹⁹ « The tactus period is the perceptually most prominent period. It is the rate at which most people would tap their feet or clap their hands in time with the music. In many cases, this value corresponds to the denominator of the time signature [...]. », PEETERS, Geoffroy, *Template-Based Estimation of Time-Varying Tempo* [en ligne], 2006, http://recherche.ircam.fr/anasy/peeters/ARTICLES/Peeters_2007_Eurasip_Beat.pdf [consulté le 17 mars 2015].

l'exemple une anecdote illustrant ces divergences perceptuelles de la mesure. Cette dernière nous a été rapportée par le contrebassiste Louis Petrucciani (frère de Michel Petrucciani) lors de notre cycle général d'étude au JAM²⁰. Ce dernier initiait la classe à la notion de « groove » et expliquait qu'il était courant d'entendre, lors de l'exécution du morceau *Oh When the Saints Go Marching In*, le public français taper dans les mains sur les temps 1 et 3 de la mesure à quatre temps, accentuant les deux temps considérés comme faibles par les musiciens en train de jouer. En effet, pour ces derniers, les accents sont sur les temps 2 et 4, à l'inverse de la tradition d'apprentissage citée plus haut. Cette anecdote constitue un fait courant lors des concerts de musiques populaires et met au jour une différence de perception de l'accentuation de la mesure entre les individus. Il sera alors nécessaire de clarifier le placement des accents musicaux, si accentuation particulière il y a, au sein des trois styles de musique qui constituent notre corpus, d'autant plus que ces derniers proviennent, comme nous le verrons, de traditions musicales différentes.

Le temps de la mesure sera considéré comme l'unité temporelle révélatrice de la métrique musicale, et ses différentes accentuations, comme porteuses de l'intérêt rythmique d'un morceau. Les paramètres musicaux utilisés à présent définis, il s'agit de présenter les éléments de l'expression vocale auxquels ils s'articulent.

1.2.3. Prosodie vocale : syllabes, pauses et transcriptions

1.2.3.1. Prosodie vocale

Afin de mieux cibler ces éléments, nous nous référerons aux définitions de la prosodie vocale mais également à la prosodie en tant que science du langage. Nous garderons à l'esprit que ces définitions découlent de l'étude de la parole spontanée, et non de la voix intégrée à de la musique. Elles ne pourront ainsi être utilisées qu'en partie.

La prosodie est d'abord un terme attribué à la voix. Le dictionnaire du Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales en donne la définition suivante : « Prononciation correcte et régulière des mots selon l'accent et la quantité des syllabes²¹. » Ici, nous retrouvons les notions d'accent et de quantité, de même que les éléments de la voix concernés par ces dernières : les syllabes. Nous remarquons également qu'apparaissent les adjectifs « correcte » et « régulière » pour caractériser la prononciation qui définit la prosodie vocale. Pourtant, l'utilisation de ces adjectifs est sujette à discussion tant de multiples débats ont encore lieu au sein des différentes écoles linguistiques

²⁰ Le JAM est une école privée montpelliéraine de jazz et de musiques actuelles depuis 1980.

²¹ Centre National des Ressources Lexicales [en ligne], <http://www.cnrtl.fr/definition/prosodie> [consulté le 20 mars 2015].

et tant aucune proposition consensuelle n'a pu, à ce jour, être formulée²², notamment en ce qui concerne la place des accents :

La grande variabilité de la construction accentuelle est un fait saillant en français. La forme accentuelle, nous l'avons vu, n'existe pas en tant que structure fondamentale et invariante, elle est construite par les sujets. Se soumettant à quelques grands principes linguistiques de base fondés sur des contraintes morphosyntaxiques et rythmiques, pour le reste, ils organisent librement la forme du message²³.

Nous préférons alors parler d'une prononciation « optimale » des mots puisqu'il s'agit pour chaque locuteur de s'exprimer dans une langue en optimisant sa prononciation. Le but principal est d'être compris de son ou ses auditeurs.

[...] nous ne sortons pas l'instrument langue de son étui lorsque nous avons besoin de communiquer pour l'y ranger ensuite [...]. Il existe en effet tout un ensemble d'*attitudes*, de sentiments des locuteurs face aux langues, aux variétés de langue et à ceux qui les utilisent, qui rendent superficielle l'analyse de la langue comme un simple instrument²⁴.

Chaque locuteur possède, il est vrai, un certain comportement face à la langue qu'il emploie dans une situation de communication donnée. Envisager qu'il existe une prononciation « correcte » et « régulière » d'une langue revient à la considérer comme un instrument et à l'analyser comme tel. C'est pourquoi le terme « optimal » sera utilisé pour qualifier la prononciation, partant du principe que chaque locuteur envisage celle de son discours de manière optimale, en fonction de la situation de communication dans laquelle il se trouve, mais également, comme le précise Louis-Jean Calvet, en fonction du groupe social auquel il appartient.

Les langues changent tous les jours, elles évoluent, mais à ce changement diachronique s'en ajoute un autre, synchronique : on peut sans cesse repérer dans une langue la coexistence de formes différentes pour un même signifié. Ces variables peuvent être géographiques : la même langue peut être prononcée différemment ou avoir un lexique différent en différents points du territoire. [...] Mais ces variables peuvent aussi avoir un sens social, lorsqu'en un même point du territoire une différence linguistique est plus ou moins isomorphe d'une différence sociale. [...] ²⁵.

Ces précisions quant à la prononciation d'une langue font par ailleurs écho aux problématiques soulevées par l'utilisation du vocable « règle » pour définir la prosodie musicale. Il ne peut exister de prononciation « correcte » et « régulière » de la langue au même titre qu'il ne peut exister de règles définies au préalable concernant les rapports entre les paroles et la musique au sein d'un style.

La définition linguistique de la prosodie donnée par le Larousse met en avant davantage d'aspects, précisément ceux qui seront étudiés, dépassant même le cadre de la présente étude : « Partie

²² Sur ce sujet, nous conseillons la lecture des ouvrages d'Anne Lacheret-Dujour, d'Ivan Fonagy, de Pierre et Monique Léon et de Mario Rossi. Le lecteur pourra constater par lui-même les désaccords entre les différents linguistes.

²³ LACHERET-DUJOUR, Anne, BEAUGENDRE, Frédéric, *La prosodie du français*, Paris, CNRS, coll. « CNRS Langage », 2002, p. 40.

²⁴ CALVET, Louis-Jean, *La sociolinguistique*, Paris, Presses Universitaires de France, (Que sais-je), 1993, p. 42.

²⁵ *Ibid.*, p. 61.

de la phonétique qui étudie l'intonation, l'accentuation, les tons, le rythme, les pauses, la durée des phonèmes²⁶ ». Ici, les notions d'intonation, de tons et de durée des phonèmes apparaissent. L'intonation et le ton s'apparentent tous deux au caractère mélodique de l'expression vocale, caractéristiques qui ne seront pas étudiées pour les raisons précédemment exposées. De même, la durée des phonèmes ne pourra être étudiée pour des raisons techniques que nous exposerons plus tard. Cependant, le rythme, les pauses, l'accentuation ou encore la quantité de syllabes pourront être relevés précisément en conjuguant différents logiciels d'analyse du signal audio.

Nous retiendrons que la prosodie vocale est une prononciation de la langue « optimisée » grâce à plusieurs paramètres acoustiques : la variation de durée, de quantité, d'accentuation et de présence ou d'absence de la syllabe. Nous noterons que ces variations constituent les paramètres de l'expression vocale directement mis en rapport avec les temps de la mesure. Nous considérerons aussi la prosodie vocale comme une discipline de la phonétique que nous pratiquerons tout au long de ce travail selon des modalités adaptées à la particularité de notre objet. Nous verrons que les propriétés acoustiques des syllabes, articulées aux temps de la mesure, génèrent l'apparition d'autres éléments, des éléments de la prosodie musicale.

1.2.3.2. Les syllabes

La syllabe est une combinaison d'unités linguistiques minimales, les phonèmes, et est obligatoirement constituée d'un son voisé. En français, elle est une unité métrique de base régissant l'articulation du langage.

La syllabe, est l'unité rythmique pulsionnelle de base en français. En production, elle correspond à la prononciation d'une seule émission de voix d'un phonème ou d'un groupe de phonèmes. C'est donc une unité fondamentale d'articulation en plus d'être une unité d'autonomie vocale²⁷.

Elle constitue une unité rythmique pulsionnelle fondamentale puisqu'elle peut être accentuée ou atone, générant des GR²⁸ fondamentaux pour la compréhension du discours.

La syllabe, potentiellement porteuse de l'accent, apparaît comme l'unité minimale de perception rythmique. Elle constitue en effet l'unité de base dans la segmentation de la parole et l'unité clé d'accès au lexique²⁹.

Nous considérerons qu'elle est une unité sonore minimale dont la durée et la position dans le temps sont déterminantes dans la construction du rythme vocal, au même titre que la durée et la position dans la mesure d'une note de musique le sont pour le rythme musical.

²⁶ Petit Larousse Illustré, Paris, Larousse, 2012, p. 886.

²⁷ BILLIÈRES, Michel, *La correction des éléments suprasegmentaux : le rythme et l'intonation* [en ligne], <http://w3.uohprod.univ-tlse2.fr/UOH-PHONETIQUE-FLE/seq06P0101.html> [consulté le 20 mars 2015].

²⁸ Nous rappelons que cette abréviation désigne les groupes rythmiques.

²⁹ LACHERET-DUJOUR, Anne, BEAUGENDRE, Frédéric, *La prosodie du français*, p. 45.

L'accent, associé à l'unité prosodique de base du système prosodique qu'est la syllabe, constitue un élément majeur de l'organisation métrique, dans la mesure où il est interprétable comme un battement fort vis-à-vis du battement faible que représente une syllabe inaccentuée³⁰.

Les syllabes forment alors des groupes composés d'occurrences atones et accentuées qui participent à l'organisation métrique et rythmique du discours. Nous nous attacherons ainsi dans la section suivante à définir les différentes sortes d'accents et les différentes sortes de groupes qu'ils créent.

L'expression vocale de chaque morceau devra être révélée selon l'unité que constitue la syllabe. Nous la considérerons comme porteuse d'un son – que l'on peut transcrire phonétiquement – et d'une durée significative. Nous noterons enfin qu'elle est porteuse occasionnelle de l'accent du français et qu'elle joue un rôle majeur dans la construction de la métrique et des motifs rythmiques des phrasés vocaux de notre étude.

1.2.3.3. Les pauses

Nous relèverons un autre élément important de la prosodie vocale évoqué dans la définition du Larousse³¹ : les pauses. Celles-ci ont un pouvoir structurant fort qui participe à l'organisation métrique et rythmique de tout discours, révélant différentes sortes de groupes et ainsi « l'organisation rythmique des messages oraux³² ».

La gestion des groupes de souffle est contrainte par l'organisation structurelle du discours : les pauses participent à l'actualisation et la hiérarchisation des constituants prosodiques de l'énoncé. Elles ont enfin un rôle central dans la production et l'organisation rythmique des messages oraux³³.

De plus, les pauses ont une fonction déterminante au sein de la structure de la parole, elles ont un fort pouvoir expressif et ponctuent le discours de telle sorte qu'elles participent à la signature vocale d'un locuteur. Dans la parole spontanée, elles peuvent être le fruit d'une hésitation (pauses non-grammaticales³⁴), ou simplement marquer les frontières de groupes syntaxiques et prosodiques (pauses grammaticales³⁵). Leur présence signale principalement une rupture dans le débit vocal, la fin d'une unité de souffle, et sont pour l'auditeur un repère indispensable à la compréhension du discours. Notre étude devra alors les révéler.

³⁰ DI CHRISTO, Albert, « De la métrique et du rythme de la parole ordinaire : l'exemple du français », *Semen* [revue en ligne], « Rythme de la prose », n° 16, 2003, paragraphe 9, <http://semen.revues.org/2944> [consulté le 24 mars 2015].

³¹ Petit Larousse Illustré, p. 886.

³² LACHERET-DUJOUR, Anne, BEAUGENDRE, Frédéric, *La prosodie du français*, p. 48.

³³ *Ibidem*.

³⁴ DUEZ, Danielle, *La pause dans la parole de l'homme politique*, Paris, CNRS, 1991, p. 12.

³⁵ *Ibidem*.

1.2.3.4. Voix, quelles transcriptions ?

Durant cette étude, nous serons fréquemment amené à transcrire le contenu phonétique de messages oraux afin de servir directement notre démonstration. Ces transcriptions phonétiques devront renseigner précisément le lecteur sur les syllabes prononcées par les artistes mais également sur la manière dont elles le sont (sont-elles accentuées ? tombent elles sur un temps ?, etc.). Il s'agira alors de relever les sons phonétiques de chaque syllabe, leur accentuation, et leur rapport au cadre métrique musical. Ces transcriptions devront révéler la prononciation exacte d'extraits servant d'exemples et utiliser les normes en vigueur dans ce domaine. Nous verrons dans la section suivante qu'il existe deux familles d'accents, l'accent tonique et l'accent d'insistance qui devront être distingués.

L'alphabet le plus utilisé est l'Alphabet Phonétique International nommé généralement API dans les ouvrages de linguistique. Ce dernier, créé à la fin du XIX^e siècle par des professeurs de langues étrangères³⁶, « avait pour premier objectif d'être un instrument capable de noter la prononciation avec une graphie rationnelle, adaptée aux besoins de l'enseignement³⁷. » Il permet une transcription des variations de timbres mais également de signaler les durées, l'accentuation et les pauses des langues syllabiques, telle que le français, à l'aide de signes diacritiques adaptés. Seulement, pour les transcriptions que nous réaliserons dans cette étude, l'API n'est pas le plus adapté puisque ses signes graphiques ne sont pas pris en compte par le langage informatique et les normes imposées par l'ASCII (American Standard Code for Information Interchange). De plus, les claviers utilisés quotidiennement pour rédiger, par exemple, le présent travail, ne permettent pas d'accéder directement à ces signes. Cet alphabet nécessite en effet l'utilisation d'un logiciel adapté rendant moins aisée la transcription phonétique d'un fragment de voix. Il existe cependant une équivalence : l'alphabet SAMPA (*Speech Assessment Methods Phonetic Alphabet*). Fondé sur l'API, il offre la particularité d'être compatible avec le traitement informatique et facilement utilisable à l'aide d'un clavier standard d'ordinateur. Il préserve de plus une majorité des signes de l'API, modifiant uniquement les signes graphiques intraduisibles en langage informatique. Il permet une transcription phonétique très précise du français pouvant être intégrée à un fichier texte. Il est également assimilé facilement par le langage informatique actuel. Ainsi, dans un souci d'homogénéisation de lecture et de compréhension de la présente étude, nous utiliserons l'alphabet SAMPA pour toutes les transcriptions phonétiques. L'alphabet complet figure dans le carnet de lecture fourni avec le présent document. Nous précisons cependant, pour éviter des consultations trop fréquentes, que les accents toniques et d'insistance pourront être respectivement signalés dans le corps de texte par les signes [“]

³⁶ LÉON, Pierre, *Phonétisme et prononciations du français*, Paris, Armand Colin, 6^e éd., 2012, p. 34.

³⁷ *Ibid.*, p. 35.

et [%]. Toute pause dans l'énonciation sera indiquée par un [#]. Nous présenterons nos transcriptions entre crochets, comme l'exige la norme qui est d'usage en phonétique³⁸. À présent que nous avons clarifié les éléments de la prosodie vocale et exposé les outils utilisés pour la transcription de ces derniers, il s'agit de définir précisément les notions de métrique et de rythmique qui se placent au centre de cette étude.

1.3. Métrique et rythmique

1.3.1. Métrique et rythmique musicales

L'amalgame entre les deux vocables est souvent observé. Le linguiste Albert Di Cristo, spécialiste de la prosodie, propose la distinction suivante :

[...] cette distinction entre métrique et rythme est également présente en musicologie. Pour les musiciens, en effet, le mètre est une norme conceptuelle, fixe et abstraite, sur laquelle se superposent les variations effectives du rythme, ce dernier étant alors caractérisé par des effets d'accélération, de ralentissement, de syncope, d'anticipation, de déplacements d'accent, etc³⁹.

En musique, la métrique correspond effectivement à un découpage fixe en temps, déterminé par une valeur métronomique en bpm (battements par minute) et donnant lieu à des ensembles perceptifs nommés mesures. Pourtant, l'exécution métrique fluctue durant l'interprétation, donnant lieu à des ralentissements et à des accélérations infimes qui constituent la signature des interprètes. Le mètre musical est effectivement une norme « conceptuelle, fixe et abstraite » dans la mesure où sa fixité tient à une entente commune sensible autour du retour du même, le premier temps, sensibilité qui varie selon les moments de l'œuvre, rallongeant ou raccourcissant très faiblement la durée des temps. La marge d'erreur reste malgré tout minime et permet à l'auditeur de se faire mentalement une idée du mètre usité, générant ainsi une attente mentale. L'ethnomusicologue Judit Frigyesi semble rejoindre ces dernières considérations :

La métrique est la perception du regroupement régulier d'événements sonores selon des fonctions récurrentes de regroupement temporel. Nous appelons communément ces fonctions temporelles « pulsations » ou « temps » et un cycle de ces fonctions, « mesure ». Ce que nous nommons le « premier temps de la mesure » est la sensation du commencement d'un cycle temporel⁴⁰.

³⁸ Cette particularité de présentation tient principalement à l'établissement d'une distinction entre les transcriptions phonétiques et les transcriptions phonologiques dont les études diffèrent.

³⁹ DI CRISTO, Albert, « De la métrique et du rythme de la parole ordinaire... », paragraphe 3.

⁴⁰ FRIGYESI, Judit, « Transcription de la pulsation, de la métrique et du "rythme libre" », *Cahiers d'ethnomusicologie* [en ligne], Dossier « Noter la musique », paragraphe 8, <http://ethnomusicologie.revues.org/677> [consulté le 25 mars 2015].

La métrique musicale constitue donc un repère auditif fixe composé de *mésotemps*⁴¹, les temps de la mesure, et de *macrotemps*⁴², la mesure elle-même. Nous nous attacherons alors à dévoiler ces deux niveaux de la métrique musicale sur l'ensemble du corpus.

L'expansion de l'emploi de boîtes à rythme dans les musiques populaires depuis le milieu des années 1970 a considérablement, pour ne pas dire complètement, réduit les infimes variations de durée du *tempo* précédemment évoquées, normalisant l'interprétation instrumentale à une exécution que l'on pourrait juger trop exacte, trop *machinique*⁴³. Nous verrons que l'apparition du punk, du rap et du ragga n'est pas étrangère à la généralisation de cet emploi en France.

Concernant le rythme musical, le musicologue Makis Solomos rappelle les principes fondamentaux suivants :

Dans la musique instrumentale, la notion de rythme est à mettre en relation avec le geste instrumental. [...] chaque geste [...] produit un son, lequel a une certaine durée, *durée* qui est synonyme de rythme. La notion solfégique associée à ce geste constitue ce que l'on nomme une note, le rythme, dans ce premier sens, fournissant une des dimensions de la note, sa dimension temporelle, à l'aide de symboles appropriés (croches, noires, blanches, etc.). La notion de rythme possède une seconde signification : l'assemblage de plusieurs durées en *figures rythmiques* (ou cellules rythmiques ou rythmes tout court)⁴⁴.

Ce dernier établit bien la distinction entre : le rythme en tant que durée d'une note et le rythme en tant que motif constitué par une succession singulière de plusieurs durées. Le rythme musical s'établit en effet comme un agencement – dans un cadre métrique – de notes dont les durées peuvent différer ou être radicalement les mêmes. Il peut s'agir de considérer chacune de ces durées indépendamment ou de considérer la globalité de leur enchaînement comme créatrice de figures rythmiques plus longues.

Nous étudierons le cadre métrique des accompagnements instrumentaux de chaque morceau du corpus. Il s'agira de considérer les temps de la mesure, mais également de distinguer le premier temps des trois autres. Enfin, les motifs rythmiques influant sur le déroulement du morceau et donc potentiellement sur l'expression vocale seront aussi pris en compte. Ceci étant, intéressons-nous à présent aux définitions attribuées à ces mêmes notions au sein de l'expression vocale.

1.3.2. Métrique et rythmique vocales

La notion de mètre en parole spontanée (sur laquelle se fondent toutes les études que nous exposerons ici) ne peut subsister avec autant de rigueur qu'en musique puisqu'elle sous-entendrait

⁴¹ SOLOMOS, Makis, « Rythme, temps et émergence : sur quelques enjeux de la musique récente » dans DOUMET, Christian et WALD LASOWSKI, Aliocha [dir.], *Rythmes de l'homme, rythmes du monde*, Paris, Hermann, 2010, p. 56.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ STIEGLER, Bernard, *De la misère symbolique. 2. La catastrophe du sensible*, Paris, Galilée, 2005.

⁴⁴ SOLOMOS, Makis, « Rythme, temps et émergence... », p. 53.

qu'il existe dans la parole des unités métriques isochrones (comme les temps en musique) ainsi qu'une répétition accentuelle formant des mesures régulières. Or, ces théories courantes en phonologie métrique sont fortement influencées par des conceptions littéraires et musicales.

Les divergences constatées entre les prédictions des théories phonologiques et les faits empiriques ne sont pas surprenantes, dans la mesure où ces théories sont fortement influencées par la métrique littéraire et la métrique musicale. Or, il est peu concevable que l'émission de la parole ordinaire puisse se soumettre à des contraintes aussi strictes que celles qui sont imposées par ces dernières. L'harmonie rythmique ne constitue pas la finalité première de la parole dont l'organisation accentuelle doit composer en réalité avec un faisceau de contraintes qui tiennent à la taille et à la fonction des unités lexicales, aux choix syntaxiques, aux variations du *tempo*, au style, au signalement des diverses formes de focalisation, etc⁴⁵.

Henri Meschonnic parle même d'un « imaginaire musical plaqué sur le langage⁴⁶ ». La notion de métrique est intrinsèquement liée à la versification poétique, elle-même liée à la musique. Dans les deux systèmes, un cadre temporel fixe est défini, le temps en musique, le groupe accentuel composée de syllabes « supposées » isochrones en français.

La notion d'isochronie des syllabes dans la langue française repose sur l'hypothèse que toutes les syllabes d'un groupe accentuel possèdent la même durée, exceptée la dernière non caduque du groupe qui serait allongée et marquerait la fin d'un groupe accentuel. Cette hypothèse se fonde sur la simplicité de composition des syllabes en français qui se résume souvent à la concaténation de deux phonèmes, l'un consonantique, l'autre vocalique, ou l'un vocalique et l'autre consonantique, donnant lieu à des structures syllabiques simples de type consonne-voyelle ou voyelle-consonne. Leur durée peut ainsi être envisagée globalement identique, mais seulement envisagée, car dans la réalité acoustique, en particulier lorsqu'il s'agit de voix intégrées à de la musique, nous verrons que c'est loin d'être toujours le cas.

Il s'agit alors de considérer la métrique vocale comme une métrique mouvante qui se compose de syllabes atones et de syllabes accentuées, ne possédant que rarement la même durée, selon un « cadre syntagmatique souple (variable) du point de vue des contraintes rythmiques, tels que les groupes nominaux à 4 et à 5 syllabes⁴⁷. » L'article de Di Cristo offre un état de la littérature à ce sujet dans lequel Fonagy, Rossi, Fletcher et Jun et Fougeron s'accordent à revoir cette souplesse à la hausse : « L'intervalle inter-accentuel défini en nombre de syllabes varie [...] en moyenne de deux à cinq syllabes [...]⁴⁸. » Sa mouvance au sein de la parole révèle des motifs rythmiques construits sur des ensembles de syllabes composés de syllabes atones et de syllabes accentuées dont les durées varient, formant des rythmes complexes. Ce sont précisément ces motifs rythmiques que nous

⁴⁵ DI CRISTO, Albert, « De la métrique et du rythme de la parole ordinaire... », paragraphe 13.

⁴⁶ MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme*, Paris, Verdier, 1982, p. 528.

⁴⁷ FONAGY, Ivan, « L'accent français : accent probabilitaire », dans FONAGY, Ivan et LEON, Pierre [dir.], *L'accent en français contemporain*, Ottawa, Didier, 1980, p. 149.

⁴⁸ DI CRISTO, Albert, « De la métrique et du rythme de la parole ordinaire... », paragraphe 23.

étudierons. La métrique syllabique des différents groupes à l'œuvre dans les trois styles de notre étude ainsi que le relevé des accents nous permettront de les observer.

Il s'agit alors de dresser un état des lieux de l'accentuation de la parole spontanée et d'exposer nos choix quant aux caractéristiques acoustiques retenues pour leur signalement. Nous aborderons ensuite les différents groupes que forment ces accents au sein de la prononciation du français et terminerons par l'exposé des paramètres de la prosodie musicale qui seront soumis à l'étude.

1.4. L'accentuation

1.4.1. L'accent tonique

Tout d'abord, rappelons que « la pratique linguistique distingue deux classes de langue, les langues à tons et les langues à accent⁴⁹. » Concernant les langues à tons, ce sont les variations de l'intonation qui vont faire sens, multipliant et distinguant les significations linguistiques. Le français est pour sa part une langue à accent, dont la linguistique recense deux catégories, les langues à accent libre et les langues dites à accent fixe⁵⁰. Le français est considéré comme appartenant à la catégorie des langues à accent fixe dans la mesure où son accent tomberait toujours au même endroit. Ivan Fonagy donne de l'accent français la définition suivante :

J'entends par *accent* l'entité linguistique (prosodique) ayant pour fonction principale la mise en relief d'une syllabe et dont la substance consiste dans un plus grand effort expiratoire et articuloire. Cet effort se reflète sur le plan acoustique dans des modifications caractéristiques de la courbe de fréquence fondamentale, de la courbe de pression sonore et du spectre de fréquences et dans l'allongement de la syllabe accentuée⁵¹.

Cette définition de l'accent est suffisamment claire pour que nous n'ayons besoin de l'étoffer davantage. Il s'agit de la « mise en relief » d'une syllabe se reflétant sur le plan acoustique. Nous verrons à la fin de cette section quels sont les paramètres acoustiques permettant de les repérer. Quant à leur positionnement, Geneviève Caelen-Haumont rappelle avec raison que deux écoles s'affrontent, l'une sémantique, l'autre syntaxique :

En ce qui concerne les rôle et fonction de la prosodie, nous limitons le débat aux tenants de la conception « linguistique » de la prosodie dans certains de ses aspects grammaticaux. Dans ce domaine, deux écoles s'affrontent, à savoir fondamentalement « l'école syntaxique » et « l'école sémantique ». Mais il faut bien voir qu'à travers cette opposition transparait un problème plus profond qui tout au long de l'histoire de la linguistique a opposé deux conceptions du langage, celle privilégiant la structure, l'autre la fonction : pour les uns, la description du langage ne peut tirer ses concepts que de l'observation strictement linguistique, pour les autres au contraire, c'est la réflexion sur les fonctions du langage qui permet de définir les outils d'analyse⁵².

⁴⁹ LACHERET-DUJOUR, Anne, BEAUGENDRE, Frédéric, *La prosodie du français*, p. 39.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 40.

⁵¹ FONAGY, Ivan, « L'accent français : accent probabilitaire », p. 125.

⁵² CAELEN-HAUMONT, Geneviève, *Prosodie et sens. Une approche expérimentale*, vol. 1, Paris, l'Harmattan, 2008, p. 31.

Ces deux conceptions du langage, l'une « privilégiant la structure, l'autre la fonction », entraînent des considérations divergentes de l'unité prosodique fondamentale. L'une, l'école syntaxique, considère le mot comme réglant l'organisation temporelle⁵³, tandis que l'autre, l'école sémantique, considère le groupe de mots comme dominant le mot, « [...] dans la mesure où il lui impose des contraintes supplémentaires [...]»⁵⁴. Ces considérations opposées influent nécessairement sur le relevé des accents toniques de la langue puisqu'elles tendent à envisager leur place et leur nombre différemment.

L'école sémantique avance que l'accent tonique (ou primaire) de la langue française est un accent de groupe de mots, et non un accent de mot, qui écarte de fait l'accentuation de la dernière syllabe non caduque de chaque mot. Ainsi, cet accent n'est pas distinctif, il frappe systématiquement la dernière syllabe non-caduque d'un groupe sémantique. Cette considération écarte les « e » muets, nombreux dans la langue française. Selon cette école, pour le groupe de mots [m9RtRijeeasweok9Rdasase~#]⁵⁵ (meurtrier à souhait au cœur d'assassin) suivi d'une pause silencieuse, seule les finales [swe] et [se~] devraient être accentuées donnant lieu à la transcription suivante : [m9RtRijea"sweok9Rdasa"se~#]. Pourtant, nous le verrons plus tard, la prononciation de cette phrase n'est en aucun cas réalisée de la sorte.

La seconde école avance que l'accent tonique tombe sur la dernière syllabe non-caduque de chaque mot, auquel vient s'ajouter l'accent de la dernière syllabe non-caduque de fin de groupe. Pour cette école, l'accentuation de chaque mot est moins appuyée que l'accentuation de la finale de groupe. Pour le même groupe de mots que précédemment, cela impliquerait l'accentuation des syllabes [je], [swe], [k9R] avec un accent plus appuyé pour la dernière syllabe non-caduque du groupe, la syllabe [se~], engendrant la prononciation suivante : [m9RtRi"jea"sweo"k9Rdasa"se~#].

Nous pensons que les considérations quant au placement des accents toniques de la seconde école se rapprochent plus de la réalité à l'œuvre dans les différents types d'expression vocale qui constituent notre corpus. C'est pourquoi nous les privilégierons. Ainsi, nous resterons ouvert à la possible présence d'accents toniques sur la dernière syllabe non-caduque de chaque mot. Les paramètres acoustiques de l'accent tonique seront exposés ultérieurement.

1.4.2. L'accent d'insistance

À ce désaccord entre les deux écoles à propos de l'accent tonique s'ajoute celui sur l'accent dit d'insistance (ou secondaire selon les auteurs), considéré comme un accent non final de groupe⁵⁶. Les

⁵³ *Ibid.*, p. 33.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 34.

⁵⁵ Premier groupe de souffle de *La Formule secrète* d'Assassin.

⁵⁶ LACHERET-DUJOUR, Anne, BEAUGENDRE, Frédéric, *La prosodie du français*, p. 43.

scientifiques s'accordent cependant sur sa position variable dans le discours. Il concerne généralement la première syllabe d'une unité linguistique⁵⁷. Il peut également se placer sur les monosyllabes ne produisant pas un sens « acceptable »⁵⁸ et au sein des différents mots ou groupes de mots. Cela s'applique également aux prépositions du français. Pierre Léon surenchérit en considérant que, « l'accentuation d'insistance est devenu [...] souple dans le français moderne⁵⁹ » et qu'ainsi, « n'importe quel terme peut [être accentué] aujourd'hui, sous l'influence de discours argumentatifs ou émotifs⁶⁰. » Par ailleurs, il est rejoint par Anne Lacheret-Dujour qui le considère comme un accent non-final de groupe, « à distribution variable » qui peut être réalisé « aussi bien sur des mots outils que sur des mots lexicaux, sur des mots courts que sur des mots longs ; la caractéristique de cet accent est alors son extrême mobilité⁶¹. » Nous retiendrons que toute syllabe accentuée ailleurs qu'en dernière syllabe non-caducque d'un mot ou d'un groupe de mots est un accent d'insistance.

Les avis scientifiques divergent quant à sa fonction. Il peut être considéré, globalement, comme un accent d'une extrême mobilité et à distribution variable⁶², sans distinction particulière. Une autre approche postule l'existence de « plusieurs accents secondaires fonctionnellement différents⁶³ », trois vraisemblablement :

- l'accent de rythme, qui permettrait « l'évitement d'une succession de deux accents au sein d'un même groupe prosodique ». Nous verrons pourtant qu'il existe un contre-accent dont la particularité consiste justement en cette succession ;
- l'accent de focus, qui a pour rôle de « focaliser un élément en le rhématisant » ;
- et l'accent dit emphatique, qui relèverait de « l'expressivité à part entière⁶⁴ ».

Cependant, ces distinctions nous semblent trop ouvertes à l'interprétation de l'analyste et tendent à conditionner le relevé et l'interprétation de ce type d'accents dans la chaîne de parole. C'est pourquoi nous retiendrons seulement sa position dans la phrase ; autrement dit, il sera considéré comme un accent non-final de groupe se positionnant partout ailleurs qu'en dernière syllabe non-caducque d'un mot ou d'un groupe de mots. Concernant ses fonctions dans l'expression vocale soumise à l'influence musicale, seules nos analyses des œuvres enregistrées nous permettront de les mettre en lumière. Nous verrons que leur présence s'explique différemment selon les styles musico-

⁵⁷ LÉON, Pierre, *Phonétisme et prononciations du français*, p. 158.

⁵⁸ La notion de « sens acceptable » provient, dans l'expression vocale, d'une tendance à ne pas séparer les noms et les verbes de leurs déterminants, préservant une valeur sémantique minimale mais « acceptable ».

⁵⁹ LÉON, Pierre, *Phonétisme et prononciations du français*, p. 161.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² FONAGY, Ivan, « L'accent français : accent probabilitaire », p. 137.

⁶³ LACHERET-DUJOUR, Anne, BEAUGENDRE, Frédéric, *La prosodie du français*, p. 43.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 44.

littéraires. De même que pour l'accent tonique, l'accent d'insistance présente des caractéristiques acoustiques spécifiques que nous exposerons dans une prochaine sous-section.

1.4.3. Le contre-accent

Les deux types d'accents peuvent se succéder dans la chaîne de parole, donnant lieu à ce que Henri Meschonnic et Gérard Dessons ont nommé le contre-accent⁶⁵. Il y a contre-accent lorsque deux syllabes sont accentuées consécutivement sans séparation silencieuse. Il peut s'agir de deux accents toniques consécutifs comme de deux accents d'insistance. Enfin, il peut s'agir d'une succession d'un accent tonique et d'un accent d'insistance et inversement. Ce phénomène, non mentionné dans les « règles » prosodiques, est fréquemment rencontré selon les différents styles de notre corpus.

En conséquence, on distingue trois positions à l'intérieur d'un groupe accentuel composé : (i) la position fixe de l'accent final, pivot de la structure, correspond à la syllabe finale accentuée d'un mot et indique la fin du groupe accentuel ; (ii) la position de tout accent non final, facultative et variable à l'intérieur du groupe, indique la fin d'un pied accentuel ; (iii) la position 0, facultative elle aussi, correspond à une ou plusieurs syllabes inaccentuées⁶⁶.

Ainsi, les différents types d'accents à l'œuvre dans la prononciation du français peuvent se manifester à différents endroits du discours. L'un, accent tonique, se place sur la dernière syllabe non caduque d'un mot ou d'un groupe de mots, et l'autre, accent d'insistance, se place partout ailleurs. Nous clôturerons ce tour d'horizon théorique et terminologique par l'exposition des différents groupes syllabiques créés par les pauses et l'accentuation.

1.4.4. Les groupes syllabiques

L'accent tonique donne lieu à la constitution de groupes rythmiques. Ces derniers coïncident généralement avec les syntagmes grammaticaux. Ces syntagmes peuvent être verbaux ou nominaux et sont une combinaison « de mots qui se suivent⁶⁷ » produisant un sens acceptable⁶⁸. On nomme également ces syntagmes « mots phoniques⁶⁹ » et leur actualisation dans l'expression vocale se révèle par une accentuation de la finale non-caduque du groupe, créant un rythme. Pour cette raison, ils sont appelés « groupes rythmiques ». Pour exemple, si nous demandions à différentes personnes de prononcer la phrase « le chat est tombé du toit », nous pourrions observer la présence de deux ou trois groupes rythmiques, selon la prononciation optimale envisagée par les locuteurs. Dans le cas d'une accentuation en deux groupes rythmiques, l'accentuation pourrait se faire de deux façons :

⁶⁵ DESSONS, Gérard, MESCHONNIC, Henri, *Traité du rythme Des vers et des proses*, Paris, Nathan/VUEF, 2003, p. 152-156.

⁶⁶ LACHERET-DUJOUR, Anne, BEAUGENDRE, Frédéric, *La prosodie du français*, p. 46.

⁶⁷ Définition du vocable « syntagme » dans le Dictionnaire du Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales [en ligne], consulté le 15 avril 2015.

⁶⁸ Voir sous-section 1.4.2 « L'accent d'insistance ».

⁶⁹ LÉON, Pierre, *Phonétisme et prononciations du français*, p. 40.

[l@“Saeto~bedy“twa#] ou [l@Saeto~“bedy“twa#]. En présence de trois groupes rythmiques, on obtiendrait l’accentuation suivante : [l@“Saeto~“bedy“twa#]. Si les premier et troisième exemples nous semblent plus « corrects » et plus « régulièrement » utilisés que le deuxième, il ne faut en aucun cas sous-estimer la variété des prononciations, encore moins celle des expressions vocales intégrées à de la musique telles que celles que nous étudierons ensuite.

À un niveau supérieur, les pauses silencieuses produisent des groupes de souffle. Ces derniers sont délimités par des pauses audibles⁷⁰ et constituent, comme leur nom l’indique, une unité de prononciation intrinsèquement liée à la capacité respiratoire du locuteur. Ils peuvent être très courts si le locuteur choisit de segmenter son texte en petites unités séparées par des silences. Les groupes de souffle reçoivent également un accent tonique sur leur dernière syllabe non-caducue. Ils se composent généralement de plusieurs groupes rythmiques. Dans l’exemple cité plus tôt, le groupe de souffle serait « le chat est tombé du toit » avec une accentuation sur la finale « toit » et une ou deux accentuations toniques en son sein, délimitant les groupes rythmiques. La finale accentuée du groupe de souffle ([twa]) correspond aussi à la finale du dernier groupe rythmique (« du toit »).

Enfin, la position des accents toniques et d’insistance délimite les pieds accentuels. Ces derniers constituent une unité rythmique de base⁷¹ constituée d’une suite de syllabes atones terminée par un accent, quelle que soit sa nature. Ainsi, si la phrase « le chat est tombé du toit » était accentuée comme suit – [l@Sa“eto~be%dy“twa#] – nous relèverions trois pieds accentuels ([l@Sae], [to~bedy], [twa]) pour seulement deux groupes rythmiques ([l@Sae], [to~bedytw]) et un seul groupe de souffle ([l@Saeto~bedytw#]).

Nous désignerons dès à présent et durant toute cette étude les groupes de souffle par le sigle GDS, les groupes rythmiques par le sigle GR et les pieds accentuels par le sigle PA. Cette terminologie sera utilisée pour désigner les groupes produits par l’accentuation et les pauses au sein des expressions vocales du corpus. La dissection de la chaîne de parole sera ainsi opérée à différents niveaux, permettant d’appréhender le corpus de manière structurée. La position des divers accents de la langue française ainsi définie et les groupes qu’ils forment désormais exposés, il s’agit de présenter les différents paramètres acoustiques permettant la reconnaissance et le relevé des accents.

1.4.5. Relevé des accents : les paramètres acoustiques de la parole spontanée

Le relevé des accents consistera à repérer dans la chaîne de parole les proéminences accentuelles réalisées par les locuteurs. Pour cela, il nous faut exposer les paramètres acoustiques utiles à leur reconnaissance. Ces derniers, ainsi que la syllabe sur laquelle ils se placent (finale, non-

⁷⁰ *Ibid.*, p. 142.

⁷¹ LACHERET-DUJOUR, Anne, BEAUGENDRE, Frédéric, *La prosodie du français*, p. 45.

finale), nous permettront de préciser la nature des accents et d'analyser la prosodie vocale dans chaque morceau. Notons cependant que ces paramètres seront issus d'études portant sur la parole spontanée. Or, l'articulation des métriques et des rythmiques vocales et musicales engendre des modifications acoustiques de la syllabe accentuée. Elle peut en conséquence remettre en question les paramètres qui seront exposés. L'absence de recherche sur le sujet nous contraint cependant à exposer un cadre théorique fondé sur les seules études existantes.

Les accents toniques et d'insistance de la langue française présentent des caractéristiques acoustiques observées et relevées dans de larges corpus de parole spontanée. Nous pensons notamment aux études de Pierre Léon, d'Ivan Fonagy, de Mario Rossi et plus récemment de Anne Lacheret-Dujour et Frédéric Beaugendre. Concernant l'accent tonique, tous s'accordent à dire que le prolongement de la durée est un paramètre fondamental de sa reconnaissance. « L'accent primaire est marqué par un allongement de durée significative, voire par une montée de la fréquence fondamentale⁷². » Chez Lacheret-Dujour, une montée de la fréquence fondamentale est également envisageable, autrement dit, l'accent tonique peut éventuellement se manifester par une montée vers les aigus. Léon la rejoint sur la longueur significative des syllabes accentuées mais présente les paramètres d'intensité et de hauteur (intonation) comme secondaires et donc insuffisants pour la reconnaissance de l'accent tonique :

Le paramètre d'intensité n'est pas toujours suffisant pour être différenciateur. Celui de hauteur n'est pas non plus essentiel dans la perception de l'accent, comme le montrent les tests de Fonagy sur la parole chuchotée. Il reste que la durée, elle, fonctionne presque toujours comme la marque essentielle de l'accentuation⁷³.

Léon nuance par ailleurs le rôle de la durée en précisant qu'elle « fonctionne presque toujours », laissant supposer l'existence de cas où ce paramètre ne serait pas fonctionnel. Nous la retiendrons cependant comme un élément essentiel à la reconnaissance de l'accent. Nous considérerons également que les deux autres paramètres peuvent influencer en dernier recours sur la décision d'un signalement accentuel. Notons de plus qu'ils sont difficilement observables puisque les voix et la musique sont souvent trop mêlées au sein des enregistrements du corpus. Un calcul éventuel de la fréquence fondamentale et de l'intensité de la voix serait donc faussé par la présence trop importante des fréquences et des intensités de la musique. Nous verrons qu'en fonction des morceaux, il est cependant possible de les visionner partiellement.

L'accent d'insistance pour sa part « tend à se manifester généralement [...] par une intensité et une durée accrue de la consonne, ou l'introduction d'un coup de glotte, ou plus souvent encore, selon Wunderli, par une montée mélodique importante⁷⁴. » Ces trois paramètres peuvent se manifester

⁷² *Ibid.*, p. 41.

⁷³ LÉON, Pierre, *Phonétisme et prononciations du français*, p. 154.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 158.

indépendamment ou conjointement selon les locuteurs. Si la durée est à nouveau un paramètre acoustique pertinent, notons que l'intensité n'est pas ici présentée comme un élément secondaire. Il en est de même pour la hauteur et pour l'introduction en coup de glotte⁷⁵. L'accent d'insistance se manifeste alors sous de nombreuses formes que nous retiendrons toutes et appliquerons à la totalité du corpus.

1.4.6. Influence de la musique sur les propriétés acoustiques des accents

Le rythme de la phrase musicale diffère du rythme du GDS en parole spontanée. En effet, les diverses durées qui construisent la phrase instrumentale sont définies en fonction d'un cadre métrique fixe. Ces durées ont une valeur musicale bien précise permettant au musicien d'intégrer ses notes à la mesure musicale comme il lui convient. Concernant la phrase vocale, les durées syllabiques ne s'agencent dans aucun cadre métrique fixe et peuvent varier considérablement selon les locuteurs et les situations. Seul le sens que le locuteur souhaite transmettre pose des contraintes métriques qui restent malgré tout très souples. Les systèmes linguistique et musical ne présentent ainsi pas les mêmes libertés de déploiement de leurs unités métriques minimales. L'articulation du système linguistique et de la métrique musicale implique alors une transformation des durées (et des hauteurs) d'un des deux systèmes. Dans le cadre d'une précédente étude sur la *chanson pas chantée* de Loïc Lantoine, nous avons montré que voix et instruments entretiennent des relations réciproques, dévoilant une adaptation du cadre métrique musical à la métrique mouvante de la parole⁷⁶. Cependant, dans le cadre spécifique de cette étude, l'emploi fréquent de boîtes à rythme pour produire l'assise rythmique des morceaux entraîne une rigueur métronomique des *tempi* ne laissant pas de place au doute. Les durées syllabiques de la voix tendent à s'adapter à la métrique musicale.

Les durées syllabiques de la voix intégrée à de la musique sont ainsi généralement régularisées en durées musicales, attribuant aux syllabes des durées (une noire, une noire pointée, une blanche, etc.). Dans cette optique, tout accent tonique (si l'on applique à la lettre les études de la parole spontanée précédemment exposées) possède dans la musique vocale une durée musicale plus importante que les syllabes atones. Dans le cas des accents toniques placés en fin de GDS, le silence qui lui succède permet effectivement une telle transformation. Néanmoins, dans le cas des accents toniques délimitant les GR et des accents d'insistance placés à l'intérieur des GDS et non suivis d'un silence, une telle transformation semble difficilement réalisable sans risquer de confronter le locuteur à de nombreuses contraintes d'ordre métrique et esthétique. Ainsi, les accents se trouvant à l'intérieur d'un GDS ne peuvent pas systématiquement posséder des durées plus longues que les syllabes atones.

⁷⁵ Cordes vocales contractées brusquement.

⁷⁶ MIGLIORE, Olivier, *La chanson pas chantée de Loïc Lantoine : émergence d'un style*, université Paul-Valéry Montpellier 3, mémoire de master 2, 2012.

Notons également que la rapidité des débits vocaux employés dans les morceaux du corpus ne doit pas faciliter le prolongement de la durée des syllabes accentuées.

À ces déductions s'ajoute un autre phénomène qui nous amène à douter du prolongement de la durée des syllabes accentuées dans la musique vocale. En effet, une étude de Daniela Rossi tend à démontrer par l'analyse de deux morceaux de rap français que toute syllabe tombant sur un temps musical est accentuée⁷⁷. Si cette affirmation s'appuie sur l'analyse restreinte de deux morceaux de rap, elle suffit à susciter des questionnements quant à la possibilité que les syllabes portant l'accent tonique soient systématiquement prolongées dans leur durée. Il n'en est par ailleurs question à aucun moment dans cet article. Cela impliquerait que toute dernière syllabe non-caducue d'un mot ou d'un groupe de mots tombant sur un temps est prolongée (nous écartons les accents d'insistance puisqu'ils possèdent d'autres paramètres acoustiques tout aussi pertinents qu'une durée accrue), donnant lieu à un phrasé vocal que nous imaginons pour le moins particulier.

Pour ces différentes raisons, nous émettons l'hypothèse que le prolongement de la durée d'une syllabe n'est pas le seul critère de reconnaissance de l'accent. Nous prêterons alors attention aux autres paramètres acoustiques de la syllabe que sont l'intensité et la hauteur. Nous considérerons que les accents toniques se caractérisent par un éventuel allongement de la durée de la syllabe, une variation de la fréquence fondamentale et de l'intensité, engendrant une prééminence de la syllabe repérable à l'écoute par rapport aux syllabes atones. Dans cette optique, si la totalité des fréquences fondamentales ne peut être révélée à cause du bruit présent sur les fichiers audio, visionner partiellement les directions prises par ces dernières (ascendante, descendante, constante) ainsi qu'entendre et partiellement visionner les pics d'intensité semble envisageable. Les durées, pour leur part, seront exactement révélées par la chaîne de traitement.

Concernant l'accent d'insistance, nous retiendrons qu'il se manifeste par une durée éventuellement accrue, une attaque en coup de glotte, et/ou par une montée dans les aigus. Enfin, nous garderons à l'esprit que la synchronisation entre un temps musical et une syllabe peut engendrer son accentuation. Ces différents paramètres seront pris en compte pour révéler les deux types d'accents dans la totalité du corpus.

1.5. Paramètres acoustiques soumis à l'étude

La chaîne de traitement que nous exposerons dans les deux prochains chapitres nous permettra d'extraire des fichiers audio du corpus les temps de la mesure et les syllabes des paroles. L'articulation des unités métriques des deux expressions pourra ainsi être observée sous divers aspects. Il nous appartient alors de sélectionner ceux qui nous apparaissent les plus pertinents pour différencier et

⁷⁷ ROSSI, Daniela, « Le vers dans le rap français », *Cahiers du Centre d'études métriques*, n° 6, 2012, p.139.

définir des styles de musiques populaires, ce qui consiste à les considérer comme des paramètres en mesure de constituer des phonostyles, autrement dit, des styles sonores « tels qu'ils sont perçus en tant que caractéristiques d'un [...] »⁷⁸ style de musique populaire. Néanmoins, ces dernières considérations inspirées des travaux du linguiste Pierre Léon, portent sur la phonostylistique de la parole, et non de la voix intégrée à de la musique. Nous reprendrons ainsi à notre compte son exposé concernant les conditions du style mais considèrerons que ces dernières s'appliquent à des paramètres autres que des paramètres uniquement vocaux : des paramètres de la prosodie musicale. Nous retiendrons que les conditions du style reposent sur la variabilité, le choix et la redondance⁷⁹ des paramètres retenus. Nous considèrerons également que ces trois conditions résultent à la fois du choix du locuteur et de la perception de l'auditeur, autrement dit, nous-même. Elles peuvent en effet être activées volontairement par l'artiste ou découler d'un comportement prosodico-musical inconscient. Dans le second cas, l'on « étudie l'effet produit plutôt que l'intention d'en produire un⁸⁰ ».

Nous exposerons dans cette section les paramètres phonostylistiques de la prosodie musicale mais également ceux de l'expression vocale qui, indépendamment de son rapport à la musique, participent, selon notre hypothèse, à l'élaboration de styles de musique populaire présentant la particularité d'utiliser des phrasés plus proches de la parole que du chant.

1.5.1. Paramètres vocaux

1.5.1.1. Ambitus et timbres

Les hauteurs et leur variation dans la chaîne de parole (mélodie ou intonation) ne seront que peu abordées pour les raisons exposées. Cependant, nous nous attacherons à révéler les ambitus vocaux de chaque morceau. Nous pourrions ainsi comparer leur étendue dans chaque style et vérifier s'ils présentent des différences de taille porteuses de sens. Ils seront relevés par des écoutes attentives et ne feront pas partie des paramètres révélés par notre chaîne de traitement.

Nous nous attacherons également à décrire les timbres vocaux lorsque c'est nécessaire. Rappelons que le timbre est une caractéristique vocale qui distingue deux sons de même hauteur et de même intensité⁸¹. Selon Céline Chabot-Canet, « [l]e timbre [vocal] étant une corrélation de critères physiques et perceptifs, donc en partie subjectifs, qui relèvent de la "sensation auditive", l'expérience empirique qu'en a l'auditeur serait la plus à même de l'évaluer et de le comparer⁸² ». Sa description

⁷⁸ LÉON, Pierre, *Précis de phonostylistique. Parole et expressivité*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 3.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 7-9.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 10.

⁸¹ SOLOMOS, Makis, *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des XX^e et XXI^e siècles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 23.

⁸² CHABOT-CANET, Céline, *Interprétation, phrasé et rhétorique vocale dans la chanson française depuis 1950 : expliciter l'indicible de la voix*, thèse de doctorat, université Lyon II-Louis Lumière, 2013, p. 151.

convoque alors tantôt des qualifications substantives, par exemple, il s'agit de la voix de Joey Starr, tantôt des qualifications métaphoriques⁸³, par exemple, celle-ci est rocailleuse, gutturale, caverneuse, etc. Nous décrirons alors les timbres en utilisant les deux types de qualification. Ils ne seront pas au centre de notre étude mais permettront de renseigner nos analyses quant aux tendances observées. Au même titre que les ambitus, les timbres ne feront pas partie des paramètres vocaux de notre chaîne de traitement. Cependant, leur description basée sur notre expérience empirique permettra d'établir des comparaisons entre les artistes d'un même style, et entre les styles, et ainsi de mettre en lumière les corporités vocales éventuellement privilégiées.

1.5.1.2. Le débit vocal

Le débit vocal est la quantité moyenne de syllabes prononcées par seconde dans la parole spontanée. Il donne une idée de la vitesse articuloire moyenne d'un locuteur. Il dépend de facteurs (émotionnels, contextuels, physiques, etc.) propres à chaque individu⁸⁴ et s'établit ainsi comme un facteur de caractérisation fort qu'il nous faudra relever. Notre chaîne de traitement devra révéler ces moyennes pour chaque morceau, et par extension, pour chaque style. Elle devra également nous permettre d'observer ses variations au cours de la prononciation afin de statuer sur les lieux de l'œuvre enregistrée sujets à d'éventuelles tendances à l'accélération, au ralentissement ou à la constance. Nous réévaluerons l'unité temporelle fixe (la seconde) permettant de le concevoir selon des modalités adaptées à notre objet d'étude. Nous préciserons ces dernières dans le troisième chapitre. Enfin, nous nous intéresserons plus globalement aux durées des différentes strates de la chaîne vocale (syllabes, GR, GDS, etc.) afin de mettre au jour des moyennes possiblement spécifiques à chaque style.

1.5.1.3. Métrique des groupes syllabiques

Le signalement des syllabes et de leur éventuelle accentuation permettra d'observer la métrique syllabique des divers groupes constitués par les accents ainsi que la fréquence des proéminences accentuelles dans la chaîne de parole. Ici, les unités métriques ne seront plus considérées comme des composantes uniquement orales, et donc acoustiques, mais comme les composantes d'un texte dit, mis à plat. Les groupes syllabiques seront alors appréhendés au même titre qu'un texte poétique, pour leur métrique syllabique. L'accentuation des paroles préalablement signalée permettra le découpage et l'exposé des groupes syllabiques. Ainsi, nous pourrons déceler pour chaque morceau les choix prosodiques opérés et le type d'écriture vocale privilégié.

⁸³ *Ibidem.*

⁸⁴ LÉON, Pierre, *Phonétisme et prononciations du français*, p. 146.

1.5.2. Paramètres de la prosodie musicale

1.5.2.1. Degré de synchronisation entre la voix et les instruments

La carence de mélodicité des phrasés de notre corpus nous incite à les comparer à la parole spontanée. Nous pouvons également relever dans la littérature l'emploi de nombreux adjectifs synonymes qui montrent bien la difficulté de la communauté scientifique pour les qualifier. Le projet Wiki-Vocalise mené par Céline Chabot-Canet⁸⁵ est un bon exemple de la diversité des adjectifs et des qualificatifs utilisés pour la description des expressions vocales autres que le chant dans la musique vocale et les arts du spectacle en général. Nous pensons également au terme « scandé » qui revient systématiquement dans les ouvrages portant sur le rap. Ces mots ont pour objectif principal de démarquer ces attitudes vocales du chant mais également de la parole, et de désigner ainsi, soit le timbre vocal employé soit, comme c'est le cas pour l'adjectif « scandé », la prédominance d'un jeu rythmique spécifique au détriment de la mélodie. C'est ici le caractère distinctif de ces adjectifs que nous retiendrons puisqu'ils tendent à caractériser et à différencier des pratiques musico-littéraires peu étudiées par la musicologie. Partant du principe que de telles distinctions peuvent découler de l'analyse de la prosodie musicale, nous nous attacherons à évaluer le degré de distanciation d'un phrasé par rapport à la parole spontanée ou à d'autres pratiques vocales pouvant servir de point de comparaison.

Comme nous l'avons exposé précédemment, les métriques vocales et musicales diffèrent. La première est considérablement mouvante par nature, variant selon des critères situationnels et dépendant des individus tandis que la seconde est fixe et définie au préalable. La présence de parole spontanée est alors aisément repérable au sein d'une musique, par son décalage par rapport la métrique musicale. Les voix peuvent se synchroniser précisément avec les temps de la mesure, ce qui dénote une intention du locuteur de se soumettre à la métrique musicale, ou s'en détacher variablement selon des stratégies de positionnement de la voix plus proches de la parole. Le signalement des syllabes et des temps de la mesure dans chaque morceau devrait nous permettre d'observer précisément ce paramètre que nous avons nommé *degré de synchronisation entre la voix et les instruments*. Grâce à ce dernier, nous évaluerons dans chaque morceau et style la proximité ou la distance du phrasé vis-à-vis de la métrique musicale. Nous établirons pour chaque morceau et pour chaque style des moyennes et observerons les éventuelles oscillations localisées de ce paramètre.

⁸⁵ CHABOT-CANET, Céline, *Wiki-Vocalise* [en ligne], <http://celinechabotcanet.free.fr/wiki-vocalise/index.php?title=Accueil> [consulté le 10 juillet 2015].

1.5.2.2. Positionnement des accents sur la mesure musicale

Nous observerons le positionnement des différents accents prosodiques sur le cadre métrique musical. Nous constaterons ainsi l'existence éventuelle, dans chaque style, de tendances particulières de placement de chaque type d'accent sur la mesure musicale et, le cas échéant, si ces tendances témoignent d'une concordance entre les temps forts de la musique et les accents du texte. Le calcul et la représentation de ce paramètre permettront de réaliser une analyse approfondie des relations entre voix et musique dans chaque style et ainsi de caractériser les prosodies musicales qui leur sont, nous l'espérons, spécifiques.

1.5.2.3. Spécificités rythmiques des phrasés

Les figures rythmiques réalisées par les locuteurs seront observées dans chaque style afin de déceler d'éventuelles tendances opératoires. Cela reviendra à considérer à la fois la durée musicale de chaque syllabe prononcée, mais aussi les motifs rythmiques constitués par leur succession au sein des différents groupes syllabiques. La mise au jour de l'agencement du texte sur la musique dans chaque morceau et dans chaque style nous permettra de relever les spécificités rythmiques des phrasés au sein du punk, du rap et du ragga français.

* ¶ ¶ * *

L'absence d'études conséquentes sur la prosodie musicale a nécessité l'exploration de territoires disciplinaires périphériques à la musicologie et ainsi l'emprunt de notions, voire de concepts qu'il a fallu adapter à la spécificité de notre objet d'étude. Ces migrations théoriques ont impliqué la formulation d'hypothèses de recherche, notamment concernant les paramètres acoustiques à même de repérer les syllabes accentuées. Ce premier chapitre nous a permis de définir les notions clés de cette étude et d'extraire et de préciser une terminologie adaptée à l'analyse de la prosodie musicale. De ces définitions ont été retenus les divers éléments des expressions vocales et musicales susceptibles de s'articuler dans la musique vocale. Nous avons déduit de cette articulation les paramètres de la prosodie musicale qui, selon nous, sont à même de différencier et de caractériser des styles de musiques populaires. Ce premier chapitre expose ainsi les bases théoriques nécessaires à l'élaboration d'une méthode d'extraction et de représentation de ces paramètres. Nous considérerons leur variation, leur redondance et le choix de les utiliser spécifiquement comme des tendances caractéristiques des trois styles de musique populaire tels qu'ils émergent entre 1977 et 1992.

CHAPITRE 2

PRÉPARATION DU CORPUS : EXTRAIRE ET ANNOTER

LES DONNÉES ACOUSTIQUES

Nous présenterons dans ce deuxième chapitre la première étape d'une chaîne de traitement semi-automatique. Celle-ci permettra de révéler et de distinguer les unités métriques minimales des expressions vocales et musicales : les syllabes des paroles et les temps de la mesure. Elle devra tenir compte de l'absence des deux facteurs contraignants précédemment exposés (aucun accès aux fichiers de voix seule et inefficacité des logiciels de séparation de sources). Le cadre théorique exposé dans le chapitre précédent servira ici à cibler les éléments des expressions vocales et musicales afin d'opérer une préparation du corpus à l'aide de l'outil informatique. Il s'agira donc de présenter les logiciels d'analyse et de représentation du son que nous utilisons et d'exposer les étapes qui permettent le relevé des éléments de la prosodie musicale préalablement retenus. Cette première étape de traitement du corpus consistera principalement en un relevé de données temporelles et prosodiques au sein de chaque morceau ainsi qu'en une distinction des contenus de données par des signalements divers. Elle permettra de formuler progressivement différents objectifs quant à l'illustration des paramètres de la prosodie musicale retenus.

2.1. Estimation des *tempi* et du placement des temps

2.1.1. Ircambeat

La première étape de notre chaîne de traitement consiste à révéler la métrique musicale de chaque morceau. Pour cela, nous avons utilisé le dispositif d'analyse Ircambeat¹ du logiciel

¹ PEETERS, Geoffroy, PADOPOPOULOS, Hélène, « Simultaneous beat and downbeat-tracking using a probabilistic framework: theory and large-scale evaluation », *IEEE Transactions on audio, speech and language processing* [en ligne], vol. 19, n° 6, 2011,

Audiosculpt². Ces derniers sont développés par l'équipe Analyse et Synthèse des sons de l'Institut de Recherche Acoustique Coordination Musique (Ircam). Ircambeat est une création de Geoffroy Peeters permettant d'estimer les *tempi* et la position des temps de la mesure d'une musique. Nous rappelons³ que les temps de la mesure pourront être désignés par leur appellation anglo-saxonne à savoir le vocable *beat*. De même, nous rappelons que les termes « deuxième croche d'un temps » ou « partie faible du temps » pourront être employés pour désigner la deuxième croche d'un temps. Enfin, nous emploierons le terme « entretemps » pour désigner toute position autre que le temps ou la deuxième croche du temps.

Le dispositif *Ircambeat* est accessible dans l'onglet « Analysis » du logiciel Audiosculpt. L'illustration 1 montre la fenêtre de réglage du dispositif Ircambeat :

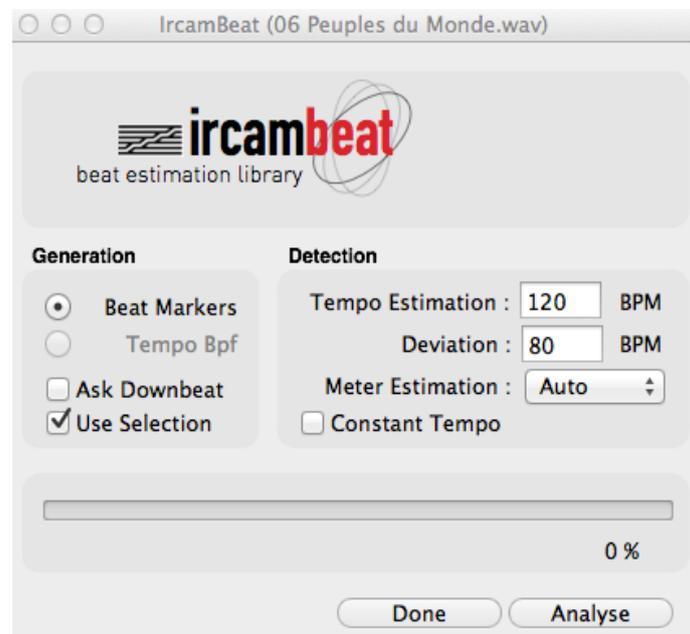


Illustration 1 : Fenêtre d'analyse Ircambeat dans Audiosculpt.

Plusieurs paramètres sont réglables manuellement. Tout d'abord, dans la colonne « Generation », l'utilisateur peut choisir entre la génération de *Beat Markers* ou de *Tempo Bpf*. Dans le cadre de cette étude, il s'agit de sélectionner l'onglet *Beat Makers* puisque nous souhaitons estimer le placement des *beats* dans les morceaux du corpus. Dans la même colonne, le dispositif d'analyse permet de distinguer les premiers temps de chaque mesure grâce à l'onglet *Ask Downbeat* – *downbeat* désignant le premier temps de la mesure –, mais également

http://ieeexplore.ieee.org/xpl/login.jsp?tp=&number=5664773&url=http%3A%2F%2Fieeexplore.ieee.org%2Fxppls%2Fabs_all.jsp%3Farnumber%3D5664773 [site consulté le 20 avril 2015].

² BOGAARDS, Neils, RÖBEL, Axel, et RODET, Xavier, *Sound analysis and processing with Audiosculpt 2*, Proceedings ICMC, 2004.

³ Voir la section « Sigles, abréviations et conventions » placée au début de cette thèse.

d'estimer le placement des *beats* et des premiers temps de mesures uniquement dans un extrait sélectionné au préalable. Pour cette dernière possibilité, l'onglet *Use selection* doit être coché. Dans notre cas, seul l'onglet *Ask Downbeat* sera utilisé puisqu'il s'agit de révéler les temps et les mesures dans la totalité des morceaux.

Ensuite, la colonne « Detection » permet à l'utilisateur (dans la fenêtre *Tempo Estimation*) de proposer une vitesse de *tempo*. Le seuil de déviation de cette proposition de vitesse est également réglable dans le petit cadre placé en dessous. Cela permet, dans le cas où l'utilisateur connaît approximativement la vitesse du *tempo* qu'il cherche à estimer, de donner à l'analyse des directives plus précises (cette valeur s'inscrit en bpm). Enfin, il est possible de rechercher un *tempo* constant (non aléatoire), ainsi que de préciser par avance la division du temps à l'œuvre dans le morceau soumis à l'analyse. Dans le cas des musiques de cette étude, l'onglet *Constant tempo* sera systématiquement coché puisque les rythmes sont principalement produits par des boîtes à rythme ou des boucles quantifiées au métronome. Il s'agira également de préciser la recherche d'un *tempo* dont la mesure est binaire puisque, à nouveau, les morceaux de notre corpus ne nous réservent, à ce sujet, aucune surprise.

Une fois les réglages manuels opérés, l'analyse peut être lancée. Cette dernière crée sur le fichier audio de petits marqueurs jaunes en forme de losange (*beats*) ou de triangles (*downbeats*) qui sont prolongés par une ligne verticale continue (*downbeats*) ou en pointillés (*beats*). L'illustration 2 montre le résultat obtenu :

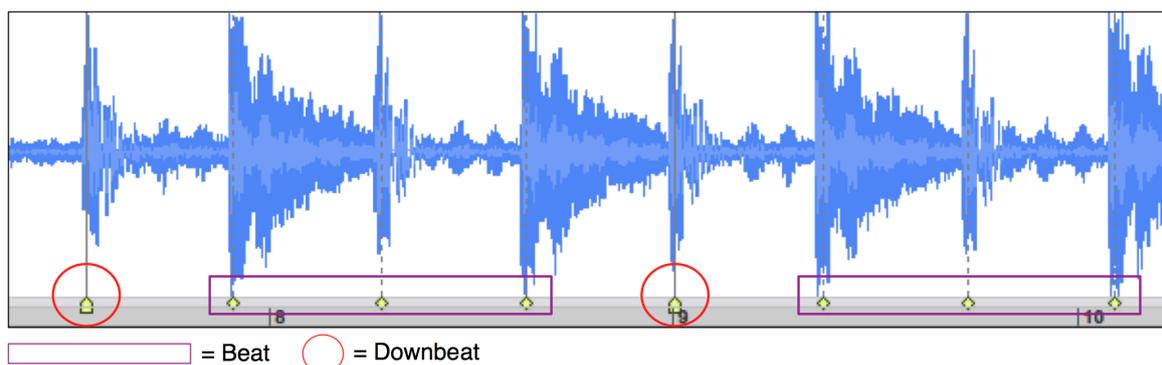


Illustration 2 : Estimation du placement des temps avec le dispositif Ircambeat. Les petits losanges jaunes signalent la présence des temps 2, 3 et 4 de la mesure alors que les triangles jaunes, plus proéminents, signalent le premier temps de la mesure.

Les *beats* sont désormais visibles et audibles, permettant de vérifier à l'écoute la bonne ou la mauvaise estimation du dispositif d'analyse. À partir d'une estimation réussie, les deuxièmes croches des temps peuvent être dévoilées selon le même procédé. Cependant, qu'il

s'agisse de l'estimation de placement des temps ou des parties faibles du temps⁴, le logiciel peut commettre des erreurs d'estimation, impliquant des manipulations annexes que nous allons maintenant exposer.

2.1.2. Cas d'erreurs

Le cas d'erreur le plus fréquent est une mauvaise estimation des *downbeats* ou premiers temps de la mesure. Il s'agit là d'une erreur minime qui peut être corrigée. Tout d'abord, il est à noter que les marqueurs *Ircambeat* signalés par l'analyse peuvent également être générés manuellement à l'aide de la touche « b » du clavier d'ordinateur. Ce raccourci génère des *beats*. Si l'on appuie simultanément sur la touche « Shift » et la touche « b », Audiosculpt crée un *downbeat* à l'endroit précis où la barre de lecture est positionnée. Nous avons vu que ces derniers se démarquent des *beats* par une prédominance sonore et graphique : ils sont représentés par de petits triangles jaunes plus gros et sonnent à l'oreille plus aigus que les *beats*. Dans le cas d'une erreur d'estimation des premiers temps de mesure, il s'agit de sélectionner les premiers temps de deux mesures consécutives à l'aide de la souris et de la touche « cmd » ou « ctrl » d'un clavier numérique, de préférence au tout début du morceau. Puis, il convient d'ouvrir l'onglet « Edit », rubrique « *Ircambeat* » et de sélectionner la fonction « Propagate Downbeat ». Cette opération permet comme son nom l'indique de propager les *downbeats* sur tout le morceau selon la sélection opérée au préalable. Dans la présente étude, cette opération a été réalisée de nombreuses fois, nous permettant de différencier les premiers temps des autres et ainsi de délimiter les mesures.

Un autre cas d'erreur plus sérieux consiste en une mauvaise estimation du placement des temps, même si le *tempo* estimé en nombre de battements par minute est correct. Par exemple, il se peut qu'*Ircambeat* ait considéré les deuxièmes croches des temps comme les temps. Il s'agit alors de sélectionner tous les marqueurs *Ircambeat* (cmd+shift+A) et de les décaler manuellement (avec les flèches de direction du clavier numérique ou la souris) jusqu'à obtenir un alignement auditif des *beats* et des temps marqués dans l'enregistrement par la batterie et la basse.

Enfin, le cas d'erreur le plus grave consiste en une mauvaise estimation de placement des temps et du *tempo* sur certaines parties du morceau. Dans ce cas, il s'agit d'effacer les mesures incorrectement estimées, de repérer des endroits du morceau où l'estimation est correcte, de

⁴ Nous rappelons que nous nommons « partie faible d'un temps » la deuxième croche d'un temps. Se référer à la section « Sigles, abréviations et conventions » placée en début de thèse.

copier le plus grand nombre de mesures exactement estimées, et de réaliser des collages manuels afin que le premier temps des mesures collées s’aligne correctement à la suite des mesures préservées. Ce cas n’a pas été rencontré dans le cadre de cette étude. La prépondérance des temps y est suffisante pour que *Ircambeat* puisse estimer correctement la position de ces derniers.

Une fois l’estimation réalisée, les données sont exportées au format SDIF⁵. Ce format de fichier mémorise les positions temporelles de chaque marqueur ainsi que leur position dans la mesure (premier temps, deuxième, etc.). Nous obtenons deux fichiers pour chaque morceau, trente fichiers *Ircambeat* pour la totalité du corpus : quinze contenant l’estimation du placement des temps et quinze contenant l’estimation du placement des deuxièmes croches des temps. Il est possible de ranger le placement des temps et des deuxièmes croches des temps dans un même fichier, seulement, pour des raisons pratiques, cette solution n’a pas été retenue. Les fichiers exportés sont utilisables par des logiciels d’analyse du signal adaptés⁶. Pour la présente étude, nous avons utilisé le logiciel *Audiosculpt*.

Les opérations que nous venons d’exposer ont permis de révéler la structure métrique musicale de tous les morceaux. Chaque estimation a été vérifiée maintes fois afin d’obtenir la certitude que le logiciel n’a pas réalisé d’erreurs. Ces fichiers serviront de base à l’appréhension de la structure musicale durant toute cette étude. Ils permettront l’observation de chaque temps et des mesures qu’ils constituent. À présent, il s’agit de présenter les méthodes d’extraction que nous avons employées pour révéler la chaîne vocale.

2.2. Segmentation syllabique

2.2.1. Expérimentations

La deuxième étape de notre chaîne de traitement consiste à révéler les syllabes des paroles au sein de chaque morceau puisque, comme nous l’avons vu précédemment, la syllabe constitue l’unité pulsionnelle de base en français. Pour l’instant, il s’agit de révéler leur attaque et leur coda sur l’axe temporel, et ce afin de découvrir d’une part leur durée, et d’autre part, le son phonétique que chacune d’entre elles produit. Les fins de GDS seront également révélées afin

⁵ SCHWARTZ, Diemo, WRIGHT, Matthew, « Extensions and applications of the SDIF Sound Description Interchange Format », *Proceedings of the International Computer Music Conference* [en ligne], Berlin, 2000, <http://recherche.ircam.fr/anasyn/schwarz/publications/icmc2000/sdif-extensions.pdf> [consulté le 14 novembre 2015].

⁶ *Ibidem*.

que puisse être observée la construction métrique des phrasés. Ces extractions nous permettront de repérer visuellement les lieux de parole dans les morceaux, ce qui est dit, et la durée :

- de chaque syllabe
- de chaque GDS
- et de la totalité de la chaîne de parole dans chaque morceau

Pour une telle réalisation, les linguistes et les spécialistes en synthèse vocale développent depuis plusieurs années des logiciels informatiques en mesure de segmenter automatiquement la chaîne de parole à partir d'un fichier audio. Notre collaboration avec l'Ircam nous a permis de découvrir plusieurs d'entre eux et d'expérimenter leur utilisation. Toutefois, comme nous l'avons précisé précédemment, ces segmentations syllabiques automatiques ne peuvent être opérées qu'à partir de fichiers de voix seule puisqu'il s'agit pour le logiciel de repérer des informations sonores caractéristiques de la voix afin de les signaler par des marqueurs sur la représentation graphique du son (onde sonore et/ou sonagramme selon le logiciel utilisé). Dans le cas de fichiers où la voix est un élément sonore parmi d'autres, le bruit, qu'il s'agisse de musique ou d'un fond sonore lié à l'enregistrement de type vent, craquement ou saturation, vient brouiller l'algorithme, empêchant toute segmentation efficace de la voix. L'utilisation d'un de ces logiciels de segmentation automatique a cependant pu être expérimentée. Il s'agit du logiciel Ircamalign que nous avons utilisé sur quelques *a cappella* de rap français des années 90 récoltés sur *YouTube*. Il semblait envisageable à cette étape de la recherche d'obtenir de la part des maisons de disques ou des artistes la totalité des fichiers audio en pistes séparées d'un corpus considérablement plus large. Malheureusement, pour des questions de droits d'auteur et également d'évolution technologique des processus d'enregistrement⁷, nos demandes n'ont pas abouti. Nous rappelons cependant que dans le cas d'un corpus de fichiers de voix séparées de la musique, une segmentation automatique du corpus est envisageable et permet de révéler de la plus petite unité linguistique (le phonème) aux groupes syllabiques les plus conséquents que constituent les GDS.

La segmentation automatique de cinq fichiers de voix seules de rap français a pu être réalisée grâce à un interpréteur de commande de type « Terminal ». Les phonèmes, les syllabes, les mots et les GDS prononcés par la voix ont ainsi été révélés. Cela implique l'implémentation

⁷ Nous avons la possibilité de récupérer les bandes magnétiques d'une partie des morceaux mais la conversion en signal numérique afin de pouvoir les soumettre à une segmentation s'avérait compliquée. Peu d'institutions possèdent aujourd'hui des appareils en mesure de réaliser une telle opération. Nous avons cependant diffusé une annonce auprès de la communauté Ircam, mais cette dernière n'a pas abouti.

d'un fichier texte (rédigé en latin 1 ou en UTF8 et contenant ce que la voix dit) et de l'audio de voix. Plusieurs fichiers au format XSAMPA⁸ sont obtenus et peuvent être ouverts à l'aide d'un logiciel d'analyse du son tel qu'AudioSculpt. Pour cela, il s'agit de remplacer l'extension du fichier (XSAMPA) par SDIF. Une représentation des segmentations opérées est obtenue. Ces dernières montrent à différents niveaux la chaîne vocale en représentant par des marqueurs l'attaque des phonèmes, des syllabes, des mots et des GDS, leur coda, les sons phonétiques qui leur sont associés en langage XSAMPA, et les pauses dans l'énonciation.

L'impossibilité d'obtenir les fichiers audio du corpus en pistes séparées implique alors deux voies de contournement. La première consiste, comme évoqué plus haut, à extraire la voix des fichiers audio afin de les soumettre au traitement décrit dans le paragraphe précédent. Nous avons ainsi expérimenté l'utilisation de plusieurs logiciels de séparation de sources. Leur utilisation sollicite de solides compétences en informatique et donne lieu à des résultats plutôt décevants. Les algorithmes utilisés ont été systématiquement déstabilisés par le caractère trop bruyé de nos fichiers. En conséquence, un nettoyage des fichiers son a été expérimenté à l'aide du logiciel ISSE. Cette opération consiste à supprimer les fréquences autres que la voix directement sur les sonagrammes. Cependant, cette opération n'a pas abouti à un résultat satisfaisant. Autrement dit, elle n'a pas permis de soumettre les phrases à une segmentation automatique.

La deuxième solution consiste à réaliser ces segmentations manuellement, par une écoute minutieuse de chaque fichier audio. Le logiciel Audiosculpt développé par l'Ircam permet une telle opération et a le mérite de proposer une interface agréable ainsi que des raccourcis clavier qui rendent la tâche moins laborieuse. Notons que la segmentation vocale manuelle opérée par l'écoute permet à l'analyste d'intégrer dans ses moindres détails le contenu linguistique des corpus qu'il traite. Il peut ainsi comparer les textes généralement inclus dans le livret avec le CD audio à leur prononciation effective. Cette possibilité permet de mettre en lumière des particularités d'élocution propres à chaque artiste, et éventuellement à chaque style. Cette solution a donc été choisie et sera présentée dans la sous-section suivante.

⁸ Variante de l'alphabet SAMPA couvrant tout l'API. À ce sujet, nous conseillons la lecture de MILLER, Frédéric, VANDOME, Agnès, MCBREWSTER, John [dir.], *Extended Speech Assessment Methods Phonetic Alphabet: Speech Assessment Methods Phonetic Alphabet, John C., Wells, Phonetics, University of London, International Phonetic Alphabet, Character Encoding*, Alphascript Publishing, 2011.

2.2.2. Audiosculpt : segmentations syllabiques manuelles

Le logiciel Audiosculpt permet de réaliser un certain nombre d'opérations analytiques tout à fait satisfaisantes dans le cadre de notre étude. Premièrement, il permet le calcul de la FFT⁹, révélant le sonagramme du fichier audio soumis à la segmentation. Si ces sonagrammes sont extrêmement encombrés par la présence des fréquences de la musique, rendant difficiles le calcul de la fréquence fondamentale de la voix et la séparation automatique de sources, ils permettent toutefois de repérer en partie les partiels vocaux dans la mesure où ces derniers se démarquent graphiquement des partiels instrumentaux :

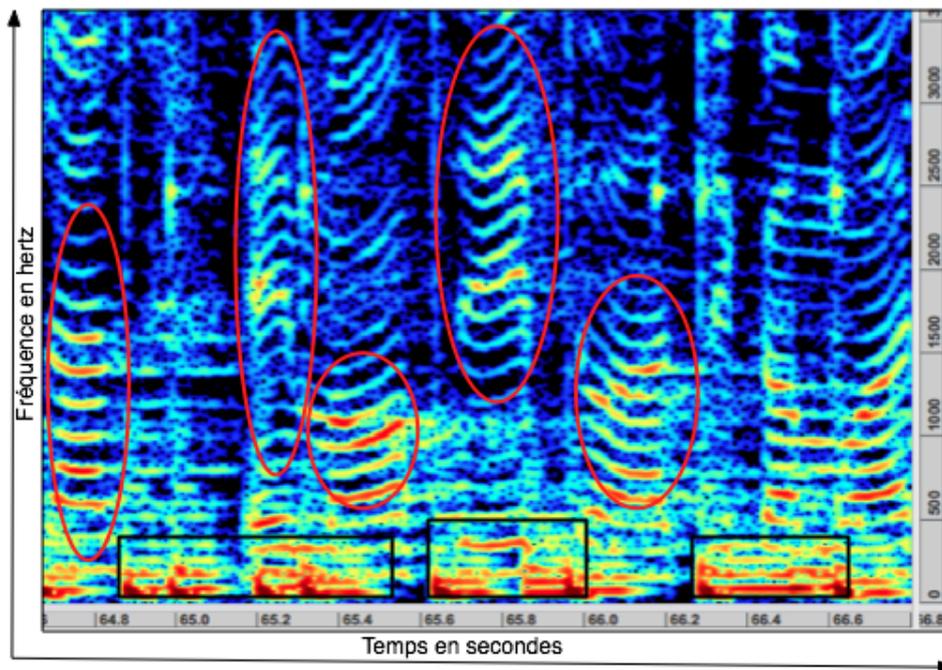


Illustration 3 : Sonagramme d'un extrait de *Peuples du monde* (ragga). Les ovales rouges indiquent la représentation caractéristique d'un partiel vocal et les rectangles noirs indiquent les parties bruitées (basses fréquences) rendant difficile le calcul de la fréquence fondamentale.

Une telle visualisation permet d'objectiver les segmentations syllabiques puisqu'elle donne à voir les parties voisées de la plupart des syllabes. Les segmentations se réalisent par ailleurs facilement. Lors d'une écoute minutieuse, il s'agit de lancer la lecture à l'aide de la barre d'espace et de délimiter la prononciation de chaque syllabe progressivement à l'aide de la touche « t » du clavier numérique. Cette opération crée graphiquement une barre verticale perpendiculaire à l'axe temporel et un petit triangle violet (qui change de couleur lorsqu'il est sélectionné), signalant l'attaque de la syllabe. Il est ensuite possible de déplacer ce dernier afin

⁹ Pour *Fast Fourier Transform* ou la transformée de Fourier rapide.

d'ajuster la position de la syllabe. L'illustration 4 montre le résultat obtenu avec le logiciel Audiosculpt :

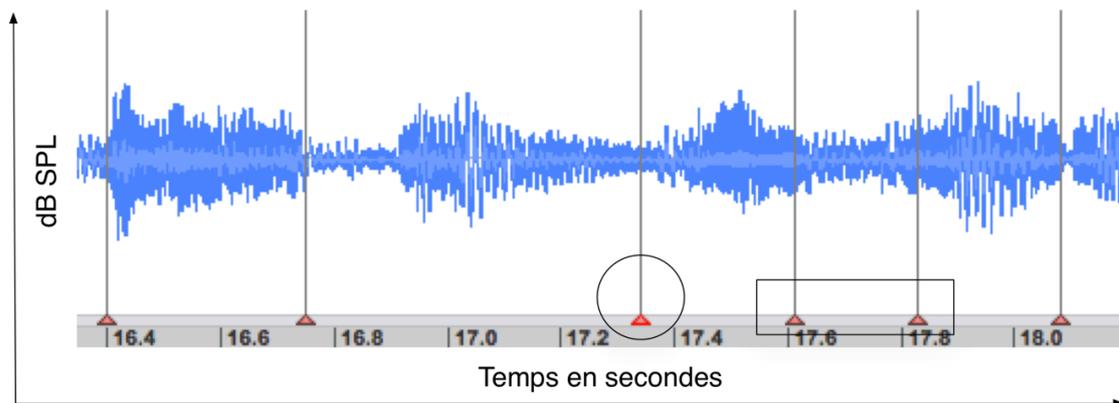


Illustration 4 : Marqueurs syllabiques sur l'onde sonore dans Audiosculpt. Les rectangles noirs signalent des marqueurs non sélectionnés et le rond noir signale un marqueur sélectionné.

Audiosculpt offre également la possibilité d'attribuer à ce marqueur un label textuel grâce auquel nous pouvons signaler le son phonétique produit par la voix à cet instant précis. Cette opération se réalise en allant dans l'onglet « Windows » du logiciel Audiosculpt. En cliquant sur « Show Inspector », une fenêtre apparaît, permettant d'ajouter un label textuel au marqueur. Dans un premier temps, le son phonétique de toutes les syllabes prononcées a été signalé à l'aide de l'alphabet SAMPA ainsi que toutes les pauses dans l'énonciation à l'aide du signe #. L'image 5 présente la segmentation du premier GDS du morceau *Qui sème le vent récolte le tempo* ([9~bREkd@batRi], « Un break de batt'rie ») :

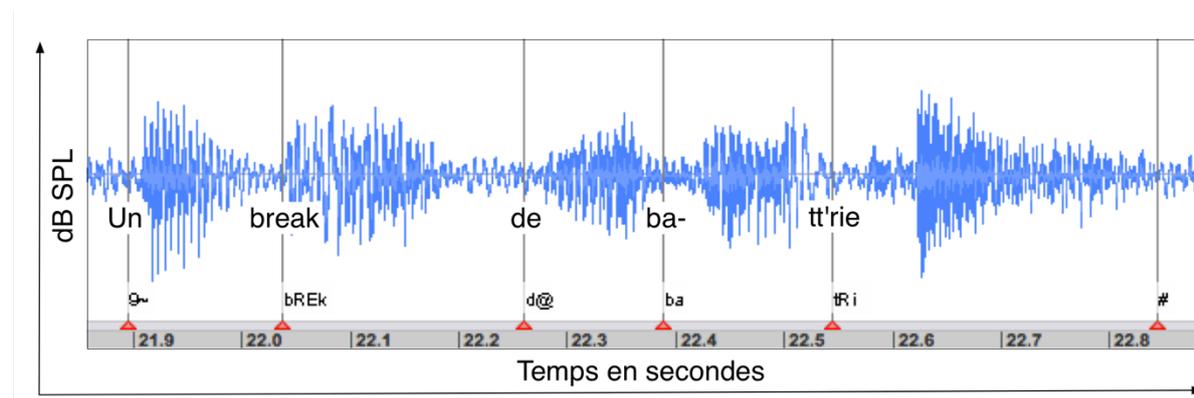


Illustration 5 : Segmentation syllabique du premier GDS du morceau *Qui sème le vent récolte le tempo* (rap).

Cette segmentation ne permet pas pour l'instant de mener une analyse de la prosodie musicale. Cependant, elle a le mérite de signaler précisément le positionnement de toutes les syllabes et de tous les silences de l'expression vocale. Les différents GDS dont les fins sont signalées par le signe « # » sont ainsi aisément repérables.

Les accents toniques de finales de GDS ont également été signalés. Pour cela, un label distinctif a été ajouté à la suite du label phonétique, le label « P » comme « phrase ». Nous inscrivons le label accentuel entre parenthèse et le séparons du label phonétique par un espace. Cela permettra de l'identifier aisément lors du traitement des données. Le label (P) signale ainsi chaque finale non-caducque de GDS. L'illustration 6 présente la segmentation syllabique du premier GDS du morceau *Qui sème le vent récolte le tempo* auquel le label (P) a été ajouté :

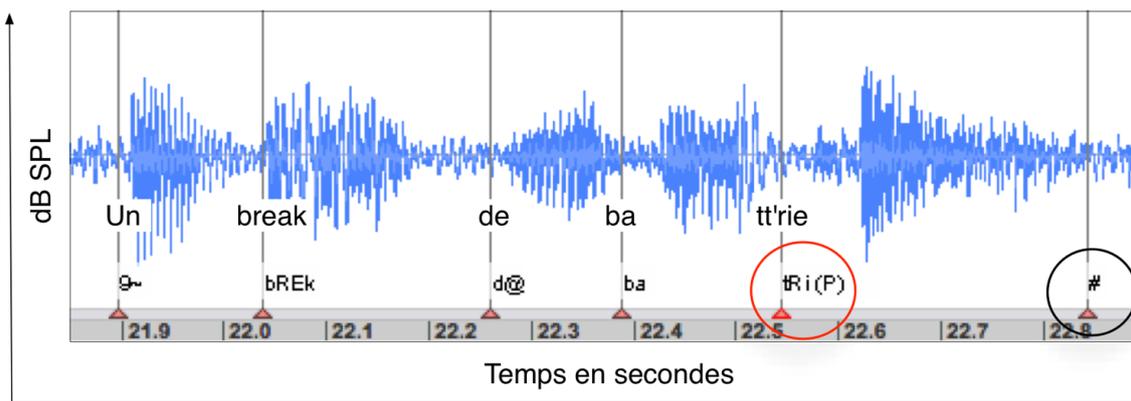


Illustration 6 : Segmentation syllabique du premier GDS de *Qui sème le vent récolte le tempo* (rap). Le rond rouge désigne le label (P) signalant la fin du GDS. Le rond noir indique le silence vocal qui lui succède.

Une fois ces signalements réalisés, nous pouvons envisager le calcul de plusieurs aspects de la prosodie vocale et musicale pour chaque morceau : la durée des syllabes et des GDS, la proportion de silence vocal, le débit en syllabes par seconde. Enfin, si nous superposons les segmentations syllabiques et l'estimation du placement des temps, nous pouvons visualiser et calculer le positionnement des finales de GDS sur la mesure musicale. Nous verrons dans le dernier chapitre de cette partie comment calculer et représenter ces différents paramètres.

À partir de cette superposition, nous pouvons réaliser d'autres signalements visant à mettre en lumière différents aspects de la prosodie vocale et musicale. Nous présenterons tout d'abord les étapes qui nous ont permis de calculer le degré de synchronisation entre la voix et la musique.

2.3. Synchronisation voix/musique

2.3.1. Signaler

Le punk, le rap et le ragga français utilisent des phrasés vocaux singuliers, pouvant osciller au cœur même des morceaux entre la parole spontanée et une voix plus alignée sur la

métrique musicale. Les lieux de variation diffèrent selon les artistes et semblent dessiner des tendances plus globales dans chaque style. Dans cette optique, signaler et calculer le degré de synchronisation entre les syllabes des paroles et les temps musicaux, respectivement conçus comme les unités métriques minimales des deux expressions, s'avère pertinent pour révéler les tendances d'éloignement ou de rapprochement des métriques vocale et musicale dans chaque morceau et dans chaque style. Différents éléments ont ainsi été signalés en superposant sur le logiciel Audiosculpt les segmentations syllabiques et les estimations de placement des temps.

La première étape consiste à observer dans quelle proportion les temps présents sur la voix se synchronisent avec les syllabes. Pour cela, nous réalisons des écoutes minutieuses. L'objectif est de repérer le phénomène et, par la suite, de le signaler. Cette opération relève d'un compromis entre la subjectivité de la personne qui signale (et donc la subjectivité de son écoute) et la visualisation de la réalité acoustique de chaque morceau.

Dans le cas d'un repérage de synchronisation entre un temps et une syllabe, deux labels ont été ajoutés :

- d'une part, le label (R) (comme rythme), selon les mêmes règles typographiques que pour le label (P), qui signale lorsqu'une finale non-caducque de mot ou d'un monosyllabe pourvu d'un sens acceptable¹⁰ tombe précisément sur un temps ;
- et d'autre part, le label (F) (comme focus) qui signale, toujours selon les mêmes règles typographiques, si une syllabe non-finale tombe précisément sur un temps.

Cette distinction entre le label (R) et le label (F) permettra d'observer par la suite la position linguistique des syllabes synchronisées avec les temps et ainsi de mettre au jour des tendances stylistiques.

Notons que ces labels viennent se superposer aux signalements déjà opérés. Nous pensons notamment aux fins de GDS signalées par le label (P). Dans le cas où une finale de GDS tombe précisément sur un temps, le label (P) et le label (R) ont été fusionnés donnant lieu au label suivant : (P/R). Grâce à cette méthodologie opératoire, il est possible d'estimer pour chaque morceau et pour chaque style le degré de synchronisation entre les syllabes des paroles et la métrique musicale. Nous connaissons alors pour chaque syllabe synchrone avec un temps, avec quel temps de la mesure (1, 2, 3 ou 4) elle est synchrone et dans quelle proportion au sein d'un morceau et dans un style donné.

¹⁰ Voir sous-section 1.4.2 « L'accent d'insistance ».

Ces signalements ont cependant permis de constater des décalages importants entre l'attaque des syllabes perçues comme synchrones avec un temps, évoquant une problématique que les ethnomusicologues connaissent bien. En effet, l'écoute et la transcription opérée par un individu tend à être rationalisée en fonction de sa pratique de la musique et de son mode d'apprentissage. Ainsi, son oreille a tendance à quantifier les unités sonores selon un cadre métrique fixe, attribuant des positions et des durées aux sons entendus qui correspondent à des schémas rythmiques et mélodiques connus et pratiqués. Les variations rythmiques infinitésimales d'une interprétation instrumentale (vocale ou autres) sont transcrites selon une pensée musicale intrinsèquement liée à l'écriture occidentale savante. Ici, la proximité entre la syllabe et le *beat* entendu peut potentiellement provenir d'un phénomène similaire, c'est pourquoi nous nous efforcerons, dans la prochaine sous-section, de clarifier les raisons d'un tel décalage.

2.3.2. Perception auditive et réalité acoustique

Ce décalage entre l'attaque de la syllabe signalée comme tombant sur un temps, et le temps lui-même s'observe fréquemment. L'illustration 7 montre ce phénomène dans le premier GDS de *Qui sème le vent récolte le tempo* :

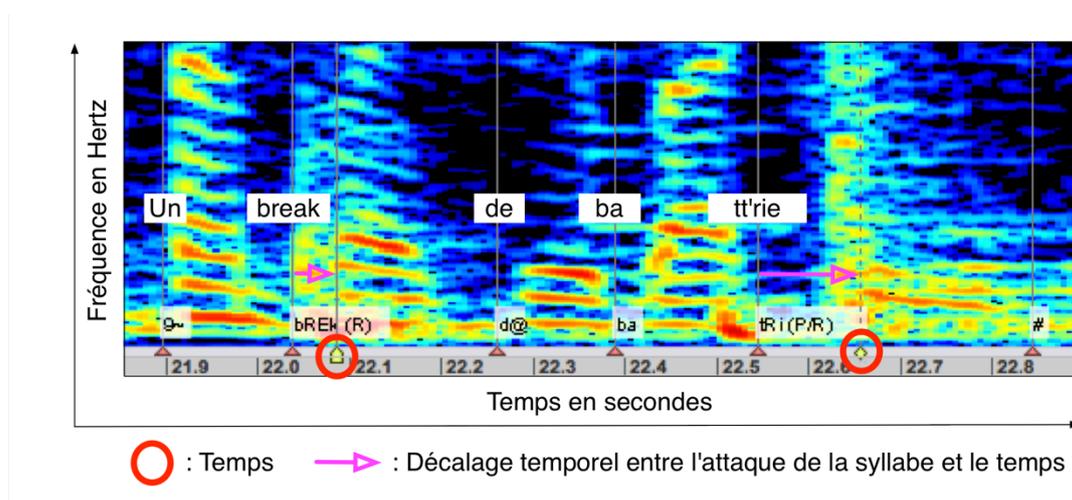


Illustration 7 : Extrait de *Qui sème le vent récolte le tempo* (rap). Les flèches violettes indiquent le décalage entre la syllabe signalée comme tombant sur un temps et le temps.

Ici, les syllabes [bREk] et [tRi] sont signalées comme synchrones avec les temps qui les suivent. Or, nous observons un décalage entre l'attaque de la syllabe et le placement du temps. Nous pouvons également remarquer que les marqueurs de temps sont placés sur l'explosion de la voyelle au sein des syllabes puisqu'ils sont positionnés sur la partie la plus foncée des partiels (cette couleur rouge-orangée signifie que ces fréquences sont particulièrement activées). Ces

derniers indiquent la partie la plus voisée des syllabes, autrement dit, l'explosion de la voyelle dans la syllabe, comme nous pouvons le remarquer pour l'attaque de la première syllabe [9~] dont l'attaque est vocalique. Il convient de préciser que les partiels correspondant aux consonnes ne sont pas visibles sur l'illustration 7 dans la mesure où ces dernières activent de plus hautes fréquences.

Ce décalage a pu être constaté sur toutes les syllabes signalées comme synchrones avec les temps, exceptées les syllabes dont l'attaque est vocalique. Nous en déduisons l'hypothèse suivante : l'impulsion rythmique d'une syllabe dans un style de musique populaire vocale réside dans l'explosion de sa voyelle. Cette hypothèse a d'ores et déjà été formulée et validée par des études portant sur la parole spontanée¹¹. Néanmoins, aucune recherche ne fait part de ce phénomène dans le cas de voix intégrées à de la musique. Afin de vérifier notre hypothèse, les segmentations syllabiques ont été réalignées sur l'explosion des voyelles dans chaque syllabe. Cette opération écarte les syllabes dont l'attaque est vocalique puisque les segmentations syllabiques précédentes sont déjà correctes les concernant. L'illustration 8 montre le résultat de ce réalignement pour le même extrait que l'illustration 7 :

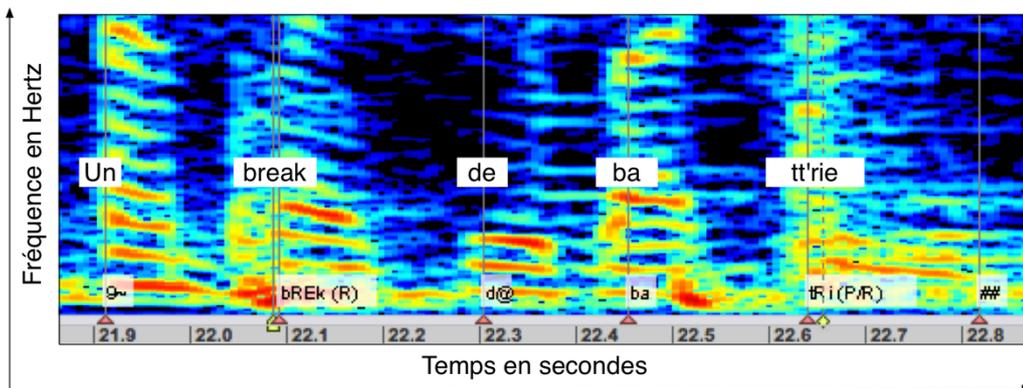


Illustration 8 : Extrait de sonagramme dans *Qui sème le vent récolte le tempo* (rap).

Les syllabes [bREk] et [tRi] (considérées comme tombant sur un temps) ainsi réalignées sur l'explosion des voyelles [E] et [i] se rapprochent graphiquement des temps de la mesure. En comparant avec l'illustration 7, on remarque également la modification des positions des syllabes [d@] et [ba] désormais alignées sur leurs voyelles respectives.

¹¹ NOOTEBOOM, Sieb, « The prosody of speech: melody and rhythm », dans HARDCASTLE, W. J. et LAVER, J. [dir.], *The Handbook of Phonetic Sciences*, Oxford, Basil Blackwell Limited, 1997, p. 640-673 ; HUGGINS, A.W.F., « The perception of timing in natural speech: compensation within the syllable », *Language and Speech*, n° 11, 1968, p. 1-11.

Les marqueurs des deux segmentations ont ensuite été transformés en marqueurs Ircambeat afin qu'elles puissent toutes deux être écoutées en temps réel en même temps que la voix. Par cette opération, la segmentation se rapprochant le plus de l'expression vocale est repérée. Le résultat est surprenant et peut être écouté sur la piste 16 du CD fourni¹². La première segmentation syllabique présente un décalage avec l'expression vocale tandis que celle réalignée sur les voyelles concorde parfaitement avec l'expression vocale et, de fait, avec les *beats* et notre impression auditive. Cette opération ne permet cependant pas de confirmer notre hypothèse. Elle permet seulement de la conforter. Pour ce faire, des réajustements des segmentations et des calculs doivent être réalisés. Ces derniers seront présentés dans la prochaine sous-section.

2.3.3. Compromis

En transformant les marqueurs syllabiques des deux segmentations en *beats* audibles, nous avons pu constater que les réalignements sur les voyelles allaient dans le sens de notre hypothèse. Afin de vérifier empiriquement que ces réalignements sont justifiés, cette opération a été réalisée sur la totalité du corpus, donnant lieu désormais à deux types de segmentation : les segmentations syllabiques simples, et les segmentations syllabiques réalignées sur les voyelles. Ces dernières pourront également être nommées respectivement « premières segmentations » et « deuxièmes segmentations ». Les deux types seront utilisés pour mener une expérience.

La première étape de cette expérience consiste à extraire et placer les données des deux fichiers de segmentation dans deux tableurs Excel distincts présentant plusieurs colonnes. Les deux tableurs se présentent exactement de la même manière, seules les données changent. Le tableau 1 présente les données d'un extrait de la deuxième segmentation d'*Iam concept* telles qu'elles sont agencées dans le logiciel Excel :

Label phonétique	Temps syllabe	Temps <i>beat</i>	Durée du décalage
fORs	16,75	16,97	-0,22
Ej	17,40	17,48	-0,08
a	17,83	18,01	-0,17
ta	18,44	18,53	-0,09
Ri	18,84	19,04	-0,20
Ra~	19,40	19,57	-0,17
IE	20,02	20,09	-0,07
pa	20,56	20,61	-0,05

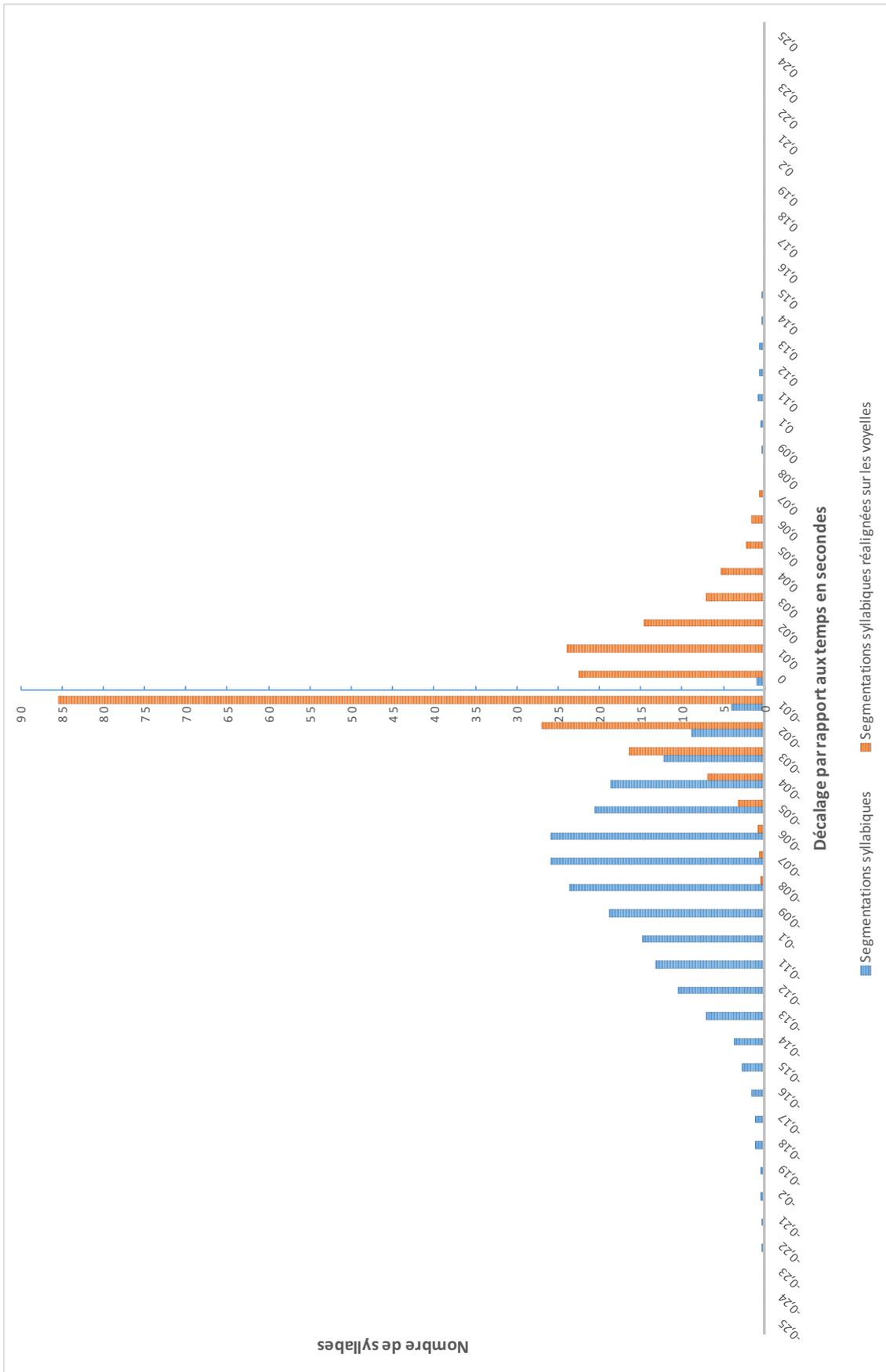
Tableau 1 : Tableur de données de la deuxième segmentation syllabique des huit premières syllabes synchrones avec un temps dans *Iam concept* (rap).

¹² Extrait audio.

Les colonnes contiennent les informations suivantes :

- les labels phonétiques des syllabes signalées comme tombant sur un temps (colonne « Label phonétique ») ;
- les temps exacts du morceau auxquels les marqueurs syllabiques ont été placés (colonne « Temps syllabe ») ;
- les temps exacts du morceau auxquels les marqueurs de temps ont été estimés (colonne « Temps *beat* ») ;
- la différence temporelle (positive ou négative selon le placement de la syllabe avant ou après le *beat*) entre les marqueurs syllabiques et les marqueurs de temps (colonne « Durée du décalage »).

Grâce à ce tableau, nous pouvons calculer pour l'ensemble du corpus et pour les deux types de segmentation une moyenne des durées de décalage entre les syllabes considérées comme synchrones avec un temps et les temps selon des tranches temporelles de 10 centisecondes (de -0,25 seconde à 0,25 seconde). Pour cela, nous utilisons la fonction « FREQUENCE » du logiciel Excel. Dans la colonne « Durée du décalage » nous recherchons le nombre d'occurrences candidates à chaque tranche temporelle. Une moyenne est ensuite calculée pour l'ensemble du corpus, pour chaque tranche temporelle, et pour chaque type de segmentation. Le graphique 1 montre la différence de décalage qu'il y a dans les deux segmentations entre les syllabes considérées comme synchrones avec les temps et le temps. Le chiffre 0 de l'axe des abscisses indique une synchronisation parfaite avec les temps et les chiffres inférieurs ou supérieurs à 0 déterminent la durée en secondes du décalage par rapport aux temps :



Graphique 1 : Diagramme illustrant le décalage temporel entre le temps et les syllabes signalées comme synchrones avec les temps pour les deux types de segmentation dans *Iam concept* (rap).

Nous constatons une différence significative entre les segmentations syllabiques et les segmentations realignées sur les voyelles. Les premières présentent des valeurs disparates (entre -0,23 et 0,15) avec une tendance cependant plus appuyée pour un décalage des syllabes déclarées comme synchrones avec les temps allant de - 0,07 à - 0,06 seconde. Les secondes segmentations présentent des valeurs davantage regroupées (entre -0,14 et 0,12) avec un décalage largement majoritaire de 0,01 seconde avant les temps. Nous en déduisons que l'impulsion rythmique d'une syllabe dans un style de musique populaire vocale se situe au moment où la voyelle est prononcée, et non sur l'attaque de la syllabe, sauf si cette dernière est vocalique.

Cette expérience valide clairement notre hypothèse, justifiant les réalignements sur les voyelles. Nous verrons dans le prochain chapitre qu'elle permet une appréhension et une représentation poussée du degré de synchronisation entre la voix et les instruments. Ces deuxièmes segmentations nous serviront également pour la transformation automatique des données temporelles et prosodiques en durées musicales. Il s'agit pour l'instant de poursuivre l'exposé des différents types de signalements qui ont été réalisés pour permettre le calcul du degré de synchronisation entre les syllabes des paroles et les temps et les deuxièmes croches des temps.

2.3.4. Extension signalétique à la deuxième croche des temps

Il est apparu pertinent de pousser la signalisation du degré de synchronisation entre voix et musique jusqu'à la deuxième croche des temps. En effet, qu'il s'agisse du rap ou du ragga, la simple écoute d'un morceau réalisé dans ces styles suffit à constater le jeu rythmique qui s'y déroule. Il apparaît donc envisageable qu'un artiste décide volontairement d'éviter les temps de la mesure pour se synchroniser avec les parties faibles des temps. Dans cette optique, les syllabes réalignées sur les voyelles synchrones avec les deuxièmes croches des temps ont été signalées. Pour cela, le label (Y) a été utilisé, ne distinguant pas la nature des syllabes (finales ou non-finales de groupes syllabiques) qui se synchronisent avec les parties faibles du temps. Nous justifions cette absence de distinction par le fait que ces dernières n'ont pas été désignées comme révélatrices premières de la métrique musicale. La place linguistique des syllabes qui s'y synchronisent nous importe ainsi moins que celles qui se synchronisent avec les temps. Cependant, la synchronisation des syllabes avec les parties faibles du temps est en mesure de fournir des renseignements utiles à l'étude de la prosodie musicale, au-delà de leur place dans le mot ou dans le groupe de mots. Il sera ainsi possible de constater si les artistes d'un même

style ont tendance, ou non, et dans quelle proportion, à se synchroniser avec les temps et/ou avec les deuxièmes croches des temps. De la même manière que précédemment, lorsqu'une finale de GDS tombe précisément sur la deuxième croche d'un temps, le label (Y) a été fusionné avec le label (P), donnant lieu à la contraction (P/Y). Nous saurons précisément où se situent les finales des GDS, sur un temps, sur la partie faible du temps, ou ailleurs, cet ailleurs que nous nommons entretemps.

Grâce à ces signalements, ces réalignements et cette expérience, nous possédons désormais un lot d'informations en mesure de révéler de manière fiable le degré de synchronisation entre la voix et les instruments dans les différents styles. Il s'agit à présent d'exposer les étapes qui ont permis de calculer et de représenter les aspects prosodiques de la voix dont la place des différents types d'accents durant la prononciation des paroles. Grâce à cette opération, nous pourrions connaître leur placement sur les différentes positions de la mesure et ainsi constater les tendances régissant les rapports entre les temps de la mesure et les syllabes accentuées des paroles.

2.4. La prosodie vocale

2.4.1. Accents et groupes syllabiques

Dans le premier chapitre, différents types d'accents ont été relevés. Nous avons vu qu'il en existait deux grandes familles, l'accent de finale de groupe et l'accent non-final, respectivement nommés accents toniques et accents d'insistance. L'éventuelle succession sans silence de deux accents a été nommée contre-accent, en référence à la définition et à l'appellation d'Henri Meschonnic et de Gérard Dessons. Suite à cet exposé, différentes sortes de groupes syllabiques ont été exposés : les GDS, les GR et les PA. Il a été convenu que seraient distingués et signalés l'accent tonique et l'accent d'insistance. La présence de contre-accents sera déduite de ces signalements ainsi que celle des différents groupes qu'ils forment. Autrement dit, il s'agit d'indiquer les accents de finales de GR (les finales de GDS sont déjà marquées par le label P) et les accents d'insistance auxquels nous attribuerons respectivement les labels (B) et (A). Les GR et les PA seront déduits de ces signalements. Cela donne lieu à de nombreuses contractions puisqu'un accent, qu'il s'agisse d'un accent tonique ou d'un accent d'insistance, peut tomber potentiellement n'importe où sur la mesure musicale. Ainsi, il peut tomber précisément sur un temps, conformément à l'étude de Daniela Rossi sur le rap français, donnant lieu aux deux contractions de type (R/B) ou (F/A), mais également sur la deuxième

croche d'un temps, générant les labels (Y/A) ou (Y/B). Il est aussi possible qu'ils se placent dans l'entretemps, donnant lieu à leur signalisation simple : (A) et (B).

Si ces différentes contractions semblent complexes, elles permettront une analyse minutieuse de la prosodie musicale. En effet, par accumulation des labels et en connaissance de l'alphabet utilisé, il devient possible de déterminer précisément à quels endroits de la mesure ont tendance à se placer les syllabes accentuées, s'il s'agit d'un accent tonique ou d'insistance, si cet accent tombe précisément sur un temps ou sur la deuxième croche d'un temps, et s'il tombe ailleurs, entre quels temps il se place. Nous pourrions également déduire pour chaque style si les locuteurs ont davantage tendance à accentuer leurs textes sur les temps, sur les deuxième croches des temps, ou à éviter les temps et les parties faibles du temps pour mettre en œuvre d'autres comportement vocaux. Si nous ajoutons ces nouveaux éléments au degré de synchronisation entre la voix et la musique dans chaque style, nous serons en capacité de produire des analyses détaillées de la prosodie musicale et ainsi, de mettre en lumière des tendances articulatoires objectives puisque basées sur la réalité sonore de l'œuvre enregistrée. L'illustration 9 montre la segmentation annotée d'un GDS de *Qui sème le vent récolte le tempo* :

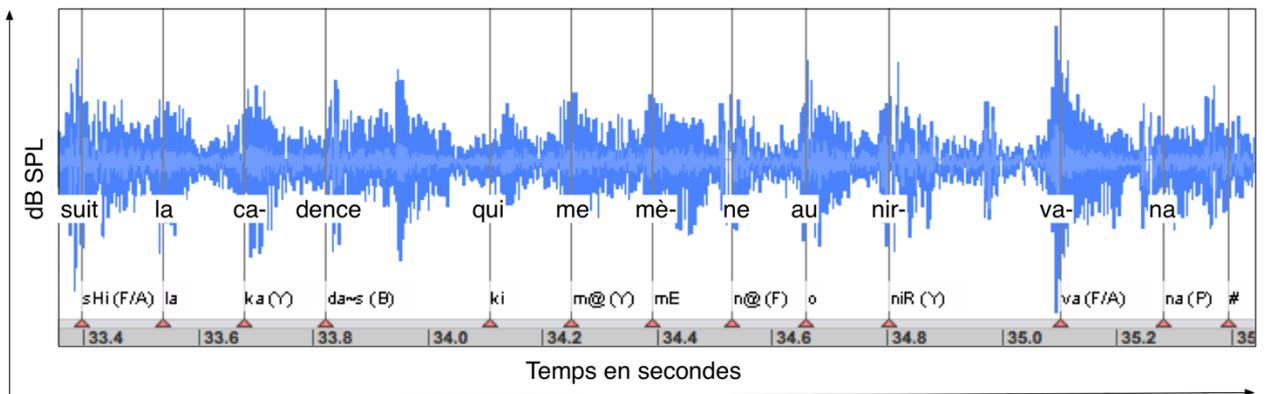


Illustration 9 : Segmentation syllabique annotée d'un GDS de *Qui sème le vent récolte le tempo* (rap).

L'extrait « suit la cadence qui me mène au nirvana » donne la transcription prosodique suivante [%sHilaka''da~skim@mEn@oniR%va''na#]. Les syllabes [sHi] et [va] de « suit » et « nirvana » sont accentuées et tombent de plus sur un temps. Les syllabes [ka], [m@] et [niR] tombent précisément sur la partie faible du temps tandis que [da~s] et la finale [na] sont accentuées ailleurs que sur un temps ou sur la deuxième croche d'un temps. Tous les labels précédemment créés ne sont pas représentés sur l'illustration 9 mais cette dernière donne un bon aperçu des signalisations qui ont été réalisées sur l'ensemble du corpus, permettant au lecteur de se faire une idée du potentiel informatif d'une telle opération.

Cette signalisation permet seulement de connaître la position des syllabes accentuées, et, de plus, uniquement celles tombant sur un temps ou sur la partie faible du temps. Qu'en est-il alors des syllabes tombant dans l'entretemps ? Nous formulons la même interrogation pour les syllabes atones. L'absence de partition nous confronte à des zones d'ombre concernant le déploiement musical de la voix. Les informations temporelles contenues dans les fichiers SDIF de segmentation syllabique et d'estimation de placement des temps peuvent nous renseigner à ce sujet. En effet, ces données temporelles peuvent être analysées et transformées en durées musicales grâce à des logiciels de quantification adaptés, permettant la mise en partition des phrasés vocaux. Nous nous attacherons dans la dernière section de ce chapitre à définir et exposer les différents enjeux qu'implique une telle transformation et présenterons le logiciel utilisé.

2.5. Envisager la quantification

2.5.1. Définition et objectifs

La quantification consiste de manière générale en une « action de calculer, de façon automatique, des valeurs numériques discrètes multiples d'un *quantum*, correspondant à une grandeur physique¹³ ». D'un point de vue musical, la transcription (ou quantification rythmique) est un problème bien connu en composition musicale assistée par ordinateur. Il peut se résumer à une conversion d'une série de données temporelles (*onsets*) en une représentation pulsée, quantifiée et structurée correspondant à la notation musicale traditionnelle¹⁴. Il s'agit d'un problème dont la résolution est difficile. Elle dépend en effet fortement de la consistance, mais également de connaissances a priori sur les données initiales comme le *tempo*, la métrique, voire le « style » de rythme recherché. Notons que « le problème de la quantification qui est généralement traité [...] est d'éliminer les fluctuations propres à la performance¹⁵ ». Or, notre objectif consiste *a contrario* à transposer et représenter ces fluctuations pour chaque morceau afin de les caractériser et de réaliser des comparaisons. Dans une telle optique, l'opération souhaitée relève moins de la quantification que de la traduction dans la mesure où il s'agit de

¹³ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales [en ligne], <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/quantification> [consulté le 8 mai 2015].

¹⁴ ASSAYAG, Gérard, HANAPPE, Peter, AGON, Carlos, *et al.*, « Problèmes de quantification et de transcription en composition assistée par ordinateur », dans Genevois, Hugues, Orlarey, Yann [dir.], *Musique & mathématiques*, Lyon, Aléas éditeur, 1997.

¹⁵ « The problem of quantification that is generally treated [...] is that of eliminating performance fluctuations. » dans AGON, Carlos, ASSAYAG, Gérard, FINEBERG, Joshua, *et al.*, « Kant: a Critique of Pure Quantification », *Proceedings of the International Computer Music Conference* [en ligne], Aarhus, 1994, <http://quod.lib.umich.edu/cgi/p/pod/dod-idx/kant-a-critique-of-pure-quantification.pdf?c=icmc;idno=bbp2372.1994.015> [consulté le 2 décembre 2015].

« transposer la réalité [sonore, de] la représenter¹⁶ », et ce, à l'aide du système de notation occidental. Si cette opération semble quelque peu utopique, les méthodes mises en œuvre s'attacheront à poursuivre un tel but. Dans le cas d'une transformation des données temporelles lors de la traduction des événements sonores (qui relèverait de la quantification), nous discuterons son ampleur, dans un souci de clarté quant à la part de représentativité des résultats obtenus. En cohérence avec les précédents points, nous utiliserons le terme « traduction » pour désigner la tâche qui nous incombe.

Pour réaliser cette opération, nous avons travaillé avec l'équipe « Représentations musicales » de l'Ircam. Celle-ci œuvre depuis plusieurs années au développement de la représentation des structures musicales en collaborant activement avec des compositeurs et des musicologues chevronnés.

Ces travaux [ceux de l'équipe « Représentations musicales »] mènent à des applications dans les domaines de la composition assistée par ordinateur (CAO) et de la musicologie computationnelle. La réflexion sur les représentations de haut niveau des concepts et des structures musicales, appuyée sur les langages informatiques originaux développés par l'équipe débouche sur l'implantation de modèles qui peuvent se tourner vers la création comme vers l'analyse musicale. [...] Sur le versant musicologique, les outils de représentation et de modélisation permettent une approche véritablement expérimentale qui dynamise de manière significative cette discipline. [...] L'équipe a une longue histoire de collaboration intensive avec des compositeurs et musiciens, qu'ils soient internes ou externes à l'Ircam. Les deux tomes de l'ouvrage *OM Composers Book* archivent ces travaux¹⁷.

Leurs recherches sur la représentation des structures musicales ont donné naissance à des logiciels informatiques devenus des outils de représentations très performants que nous utiliserons dans notre étude. Pour atteindre notre but, nous devons utiliser les fichiers de la deuxième segmentation syllabique et les fichiers d'estimation du placement des temps au format SDIF. Les premières segmentations ne seront pas utilisées puisque les signalements temporels des syllabes ne prennent pas en compte l'impulsion rythmique des syllabes mais leurs attaques, sans distinction de leurs natures (consonantique ou vocalique). Dans ces conditions, le placement rythmique des syllabes, qui dépend intrinsèquement des marqueurs d'attaque signalés, serait décalé vers la gauche sur chaque syllabe dont l'attaque est consonantique et donnerait lieu à une quantification erronée.

¹⁶ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales [en ligne], <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/quantification> [consulté le 8 mai 2015].

¹⁷ Deuxième, quatrième et cinquième paragraphes de l'explication des activités de l'équipe « Représentations musicales » de l'Ircam sur le site <http://www.ircam.fr> [consulté le 21 avril 2015].

Toutefois, les deuxièmes segmentations syllabiques contiennent les informations acoustiques et prosodiques suivantes :

- l'instant auquel débute la prononciation de la voyelle dans chaque syllabe, dévoilant sa pulsation rythmique ;
- la durée entre les pulsations rythmiques de chaque syllabe prononcée (de voyelle à voyelle) ;
- le son phonétique de chaque syllabe ;
- si une syllabe est synchrone avec un temps ou avec la deuxième croche d'un temps grâce aux labels R, F, et Y ;
- si une syllabe est accentuée et de quel type d'accent il s'agit (labels A et B) ;
- l'instant auquel débutent les silences vocaux ;
- la durée entre le début de chaque silence et la première pulsation syllabique qui le rompt. Cela implique que chaque durée de silence contient en sus, en cas de rupture de ce silence par une syllabe de type consonne/voyelle, la durée de la première consonne prononcée.

Les fichiers d'estimation du placement des temps renseignent sur :

- l'instant auquel se positionne chaque *beat* ;
- la valeur métronomique du *tempo*.

À partir de ces données, nous formulons les objectifs suivants :

- La quantification des phrasés devra répartir les durées des syllabes dans des mesures à quatre temps, conformément aux fichiers d'estimation de placement des temps associés à chaque morceau.
- La quantification devra organiser le placement des syllabes sur ou entre les temps de la mesure correctement, autrement dit, conformément à l'articulation réelle des paroles et de la musique.
- La quantification des phrasés devra prendre en compte les syllabes déclarées comme tombant sur un temps en les plaçant précisément sur le temps en question. Nous verrons que cet objectif implique une transformation partielle de la réalité sonore.
- La quantification devra restituer pour chaque syllabe quantifiée le label phonétique qui lui est associé afin de faciliter l'analyse.

- La quantification devra prendre en compte les silences signalés par le signe « # » au même titre que les syllabes, comme des durées quantifiables au sein d'une mesure à quatre temps.

Dans l'optique d'une validation de ces objectifs, la quantification des phrasés vocaux devra être représentée en partition et répondre à d'autres objectifs :

- la partition devra restituer la positionnement exact des syllabes et des silences sur les mesures à quatre temps en usant des normes graphiques généralement en vigueur dans le domaine de l'édition musicale ;
- elle devra restituer l'écriture syllabique en langage SAMPA afin que l'utilisation des partitions durant l'analyse soit optimale ;
- elle devra restituer la position des silences et des accents. Là encore, elle devra utiliser les normes graphiques en vigueur dans le domaine de l'édition musicale.
- Enfin, elle devra se servir de portées rythmiques lorsque les phrasés utilisés ne dévoilent pas de parcours mélodiques (rap, passages parlés, etc.).

Nous atteindrons ces divers objectifs grâce à l'utilisation du logiciel OpenMusic¹⁸ développé par l'équipe Représentations Musicales de l'Ircam. Il s'agit avant cela de cerner les enjeux épistémologiques d'une telle opération au regard des interrogations qu'elle suscite pour notre discipline.

2.5.2. Un défi épistémologique

La partition a le mérite de présenter clairement et immédiatement – selon des normes graphiques connues du plus grand nombre – la hauteur des sons, leur durée, la métrique dans laquelle se déploient les durées, et la manière dont les sons doivent être exécutés. La popularité d'un tel support réside tout autant dans son ingéniosité graphique, fruit de plus d'un millénaire d'évolution, que dans son utilisation généralisée durant l'apprentissage de la musique en Occident. Seulement, elle est au départ destinée à la composition de musiques savantes dans lesquelles le lien entre écriture et exécution est indissociable, du processus de composition à la représentation scénique. De fait, la composition d'œuvres savantes est le fruit d'un mélange entre la pensée musicale de l'auteur et le degré de permission du système graphique grâce auquel il l'immortalise sur papier et la rend indéfiniment exécutable. Cela n'empêche pas l'évolution progressive du système graphique en fonction des innovations musicales des

¹⁸ ASSAYAG, Gérard, RUEDA, Camilo, LAURSON, Mikael, *et al.*, « Computer Assisted Composition at Ircam : PatchWork & OpenMusic », *Computer Music Journal*, 23(3), 1999.

compositeurs. Leur pensée musicale n'en reste pas moins partiellement conditionnée par le système graphique qu'ils utilisent.

Un tel processus n'agit pas en musique populaire, ou du moins, pas majoritairement¹⁹. Comme nous l'avons évoqué dans l'introduction et au début du premier chapitre, l'enregistrement reste le seul support disponible pour des musiciens souhaitant exécuter ces musiques ou pour des musicologues souhaitant l'analyser. L'absence de partition inhérente à ces musiques se traduit par des travaux plus spécifiquement axés sur le texte des paroles ou sur leur dimension sociologique. La carence en mélodicité des phrasés vocaux et la vitesse d'exécution des parties vocales et instrumentales complexifient également leur transcription et leur analyse. Enfin, comme nous l'avons vu précédemment²⁰, la transcription automatique d'une musique dépend de facteurs matériels ici absents. Dans un tel contexte, quantifier et mettre en partition le rythme des phrasés vocaux d'œuvres de musiques populaires en fonction de la métrique musicale et à partir de la réalité acoustique de l'enregistrement sonore constitue un défi épistémologique majeur.

2.5.3. OpenMusic

Afin de répondre à nos objectifs de quantification et de mise en partition des phrasés vocaux, nous avons utilisé le logiciel OpenMusic. Il permet de connecter visuellement des boîtes représentant des opérateurs mathématiques ou musicaux, afin de produire des fonctions ou algorithmes pour la transformation ou la production de structures musicales²¹. Les outils de traitement et de représentation proposés par cet environnement ont déjà été utilisés dans des démarches d'analyse musicale « computationnelle²² ».

¹⁹ Il est à noter que le XXe siècle est riche en révolutions technologiques et politico-culturelles qui ont amplement participé à l'abolition et à la généralisation de pratiques généralement réservées à une élite intellectuelle. C'est un lieu commun d'affirmer que les différentes politiques culturelles et d'éducation successives ont mené à un meilleur accès à la culture et à l'éducation pour les classes populaires. D'autre part, l'apparition de l'enregistrement sonore à la fin du XIXe siècle et son évolution tout au long du XXe siècle ont engendré l'avènement des musiques populaires ainsi qu'une ambition affichée, particulièrement durant les années 1970, d'élever les musiques populaires au même rang esthétique que les musiques savantes. Ainsi, l'utilisation de la partition dans la composition de musiques populaires relève aujourd'hui du choix exclusif de l'auteur mais s'avère majoritairement relégué par l'enregistrement.

²⁰ Chapitre premier.

²¹ BRESSON, Jean, AGON, Carlos, ASSAYAG, Gérard, « Visual Lisp/CLOS Programming in OpenMusic », *Higher-Order and Symbolic Computation*, vol. 22, n° 1, Springer US, 2009.

²² Voir par exemple AGON, Carlos, ANDREATTA, Moreno, ASSAYAG, Gérard, *et al.*, « Formal Aspects of Iannis Xenakis "Symbolic Music": A Computer-Aided Exploration of Compositional Processes », *Journal of New Music Research*, Taylor & Francis (Routledge), 2003; ANDREATTA, Moreno, AGON, Carlos, « Implementing Algebraic Methods in OpenMusic », *Proceedings of the International Computer Music Conference* [en ligne], Singapour, 2003, <http://recherche.ircam.fr/equipes/repmus/moreno/AndreattaAgonicmc2003.pdf> [consulté le 13 janvier 2015].

Le logiciel possède une bibliothèque de boîtes spécifiques convoquées selon les ambitions de son utilisateur. Ces boîtes sont créées et réunies dans un patch. Toutes possèdent des paramètres ajustables. Une fois connectées entre elles, elles permettent la transformation et la représentation des données contenues dans un ou plusieurs fichiers. De nombreux formats peuvent être traités, dont le format SDIF. Les différentes boîtes sont créées et représentées graphiquement sur un fond blanc. Elles sont entourées de plusieurs points constituant les différents paramètres ajustables et les entrées et sorties de la boîte. C'est par ces points que l'utilisateur les relie entre elles. À l'aide de la souris, une ligne graphique est créée joignant deux boîtes et accumulant leurs fonctions mathématiques. L'illustration 10 présente un patch créé pour l'exemple :

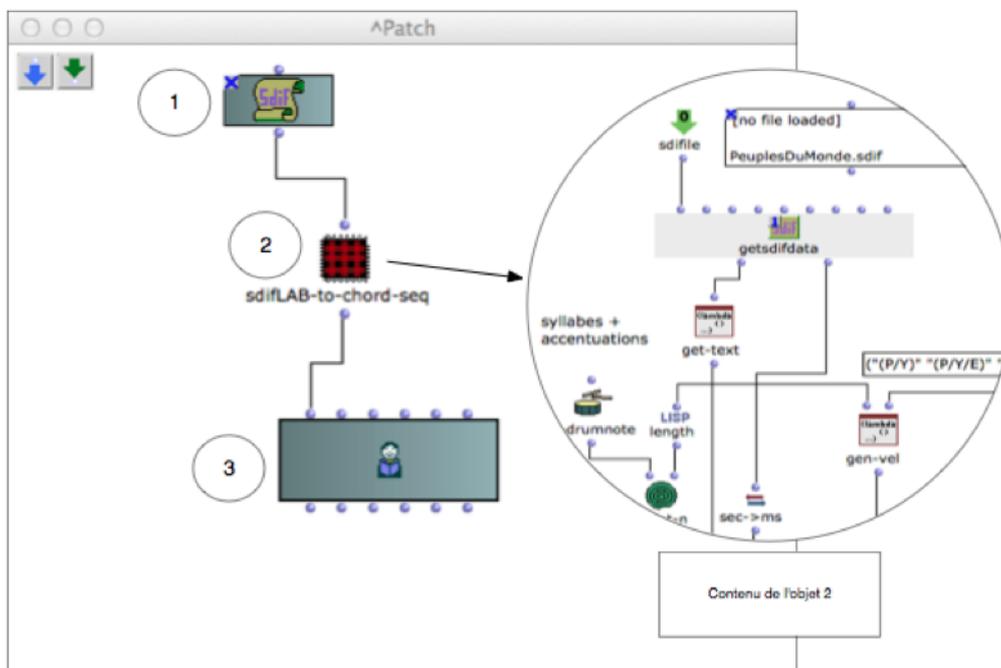


Illustration 10: Exemple de patch OpenMusic.

Ce dernier montre bien les différentes boîtes (boîtes 1 et 3), leurs points d'entrée et de sortie, le lien établi entre chacune d'entre elles par une ligne graphique, et les possibilités d'imbrication de différents patches (boîte 2). Nous verrons que ce processus d'imbrication d'un patch dans le patch principal est fréquemment employé puisqu'il permet de nettoyer l'espace visuel qui est, dans la pratique, rapidement encombré.

Nous nous attacherons dans le prochain chapitre à présenter le patch créé pour atteindre nos objectifs et exposerons précisément la fonction de chaque boîte afin de décomposer les différentes étapes du processus réalisées par OpenMusic pour traduire les données temporelles contenues dans nos fichiers SDIF.



Les différentes étapes de préparation du corpus présentées dans ce chapitre sont le fruit d'une collaboration avec les chercheurs des équipes Analyse et Synthèse des sons et Représentations Musicales de l'Ircam. Le logiciel Audiosculpt et le dispositif d'analyse Ircambeat développés par ces équipes ont permis d'extraire et de différencier les unités métriques des deux expressions au sein des enregistrements de musique vocale de notre corpus. Le cadre théorique précédemment exposé a permis la signalisation méthodique d'informations prosodiques et musicales en vue d'une analyse de la prosodie musicale. Des données temporelles et prosodiques ont ainsi été récoltées et des stratégies pour leur illustration et leur mise en partition formulées en vue de leur analyse. Il convient de préciser que ces opérations sont le fruit de nombreuses expérimentations dues à la fois à notre découverte progressive des possibilités offertes par les logiciels de l'Ircam et à des ajustements d'utilisation spécifiques aux objectifs analytiques que nous nous étions fixés

CHAPITRE 3

CALCULER ET REPRÉSENTER LES PARAMÈTRES ACOUSTIQUES DE LA PROSODIE MUSICALE

Ce troisième chapitre présente les différentes représentations des données acoustiques que leur extraction et leur annotation permettent d'obtenir. Ici réside un enjeu méthodologique de premier ordre : parvenir à mettre en partition les phrasés vocaux et à représenter la prosodie musicale d'œuvres enregistrées en vue de leur analyse. Nous nous concentrerons en premier lieu sur la quantification des phrasés vocaux et leur mise en partition à l'aide du logiciel OpenMusic. Nous exposerons ensuite les diverses représentations des paramètres de la prosodie musicale qu'il est possible d'obtenir. Chaque paramètre sera exploité, approfondi et représenté à différents niveaux afin de montrer au lecteur la profondeur d'analyse envisageable.

3.1. Quantification et mise en partition automatique des phrasés vocaux

3.1.1. À partir de quelles données ?

Comme précisé précédemment, la quantification des phrasés vocaux doit être logiquement opérée à partir des deuxièmes segmentations syllabiques (réalignées sur l'attaque des voyelles) afin que l'impulsion rythmique de chaque syllabe puisse être placée, conformément à la réalité sonore, au sein des mesures musicales à quatre temps. L'élaboration et l'expérimentation de plusieurs patchs OpenMusic nous ont permis de constater que, malgré la réduction importante du décalage par rapport aux temps des syllabes signalées comme synchrones, le logiciel opère une traduction réelle des données temporelles et, de fait, n'attribue pas les syllabes signalées comme synchrones avec un temps aux temps concernés. Nous observons ainsi la mise en place de divisions rythmiques extrêmement complexes telles des valeurs doublement pointées, des neunolets ou des divisions par onze du temps qui tendent à

rapprocher considérablement la syllabe du temps, mais en aucun cas à la faire correspondre à ce dernier. Cela engendre aussi une mauvaise estimation des mesures musicales. En effet, le logiciel crée fréquemment des mesures à trois ou cinq temps pour rattraper les décalages successifs. Dans ces conditions, nous avons décidé d'établir un lien métrique entre les fichiers d'estimation de placement des temps et les secondes segmentations syllabiques.

Chaque syllabe déclarée comme synchrone avec un temps a été réalignée exactement sur le temps afin que le logiciel OpenMusic puisse opérer des liens métriques entre l'expression vocale et la métrique musicale, le but étant de parvenir à quantifier les phrasés vocaux dans des mesures fixes à quatre temps. Pour réaliser cette opération sur l'ensemble du corpus, un algorithme a été créé par Nicolas Obin. Grâce à ce réalignement sur les temps des voyelles déclarées comme synchrones avec un temps, nous verrons que le logiciel OpenMusic parvient à établir des corrélations entre la métrique vocale extrêmement fluctuante et la régularité des temps musicaux. Ce mode opératoire induit une transformation partielle de la réalité acoustique. Il donne lieu à un nouveau type de segmentations syllabiques que nous nommerons « dernières segmentations syllabiques ». Cette transformation anéantit cependant nos espoirs de traduction¹ puisqu'elle modifie la réalité rythmique des phrasés vocaux. Elle soulève par ailleurs une question épistémologique ancienne même si les modes de transcription diffèrent : la transcription ou, nous devons le reconnaître désormais, la quantification, relève-t-elle déjà de l'analyse musicale, ou s'agit-il d'un relevé objectif de ce qui est joué² ?

Les ethnomusicologues ont dès le début du siècle dernier répondu à cette interrogation en transcrivant des musiques de traditions non-occidentales³. Ils ont convenu que la subjectivation des figures rythmiques (et des hauteurs) lors d'une transcription dépend de l'éducation musicale du transcripteur⁴. La transformation que nous avons opérée agit-elle à l'identique ? Tentons-nous de faire correspondre les motifs rythmiques d'une interprétation musicale à des systèmes de notation qui ne leur correspondent pas ? Il semble que non. Tout d'abord, car il s'agit ici de musiques certes populaires, mais fondées sur le langage musical occidental. De plus, même si nous avons optimisé, pour des raisons méthodologiques, le placement d'unités sonores sur un cadre métrique musical, nous avons déduit ce dernier de la réalité sonore de l'enregistrement.. Enfin, les transformations ont été réalisées à partir de la visualisation de la réalité acoustique,

¹ Ces derniers sont exprimés dans la sous-section 2.5.1.

² MEEÛS, Nicolas, « Représentations musicales », communication filmée lors des Journées d'Analyse Musicale de la SFAM [en ligne], Paris, 2014, <http://medias.ircam.fr> [consulté le 22 avril 2015].

³ Lire, à ce sujet, COOK, Nicholas, *Musique, une très brève introduction*, traduit de l'anglais par Nathalie Gentili, Paris, Allia, 2006, p. 65-69.

⁴ *Ibid.*, p. 59-69.

nous permettant d'observer le sonagramme et les unités métriques de la musique et de la chaîne de parole segmentée du morceau. Cela implique une réduction drastique de la taille des décalages des marqueurs syllabiques par rapport à la réalité sonore. À quel point ? Nous avons vu dans le précédent chapitre qu'elle s'élève majoritairement à 10 centisecondes. Un écart aussi minime ne peut être obtenu lors d'une transcription réalisée à l'oreille. La quantification future de ces données tend alors à objectiver clairement les propriétés rythmiques des parties vocales de nos enregistrements. Les partitions que nous exposerons dans cette section utilisent les codes graphiques traditionnels de l'écriture musicale occidentale, les rendant directement lisibles et compréhensibles pour les musiciens, les musicologues et les analystes.

Ces réalignements des syllabes déclarées comme synchrones avec un temps, avec les temps en question, ont engendré la naissance d'un nouveau patch OpenMusic. Nous verrons dans les sous-sections suivantes comment ce dernier répond à nos objectifs de quantification et de représentation. Nous expliciterons en détail les fonctions des boîtes qui le constituent et les différentes étapes menant à la quantification et à la mise en partition des phrasés vocaux.

3.1.2. Traitement des données dans OpenMusic

3.1.2.1. Transformation des données brutes

La première étape du procédé consiste à extraire les données de segmentation et les annotations textuelles (langage SAMPA) sous forme musicale. L'illustration 11 montre le patch (ou programme visuel) utilisé pour ce travail de transcription :

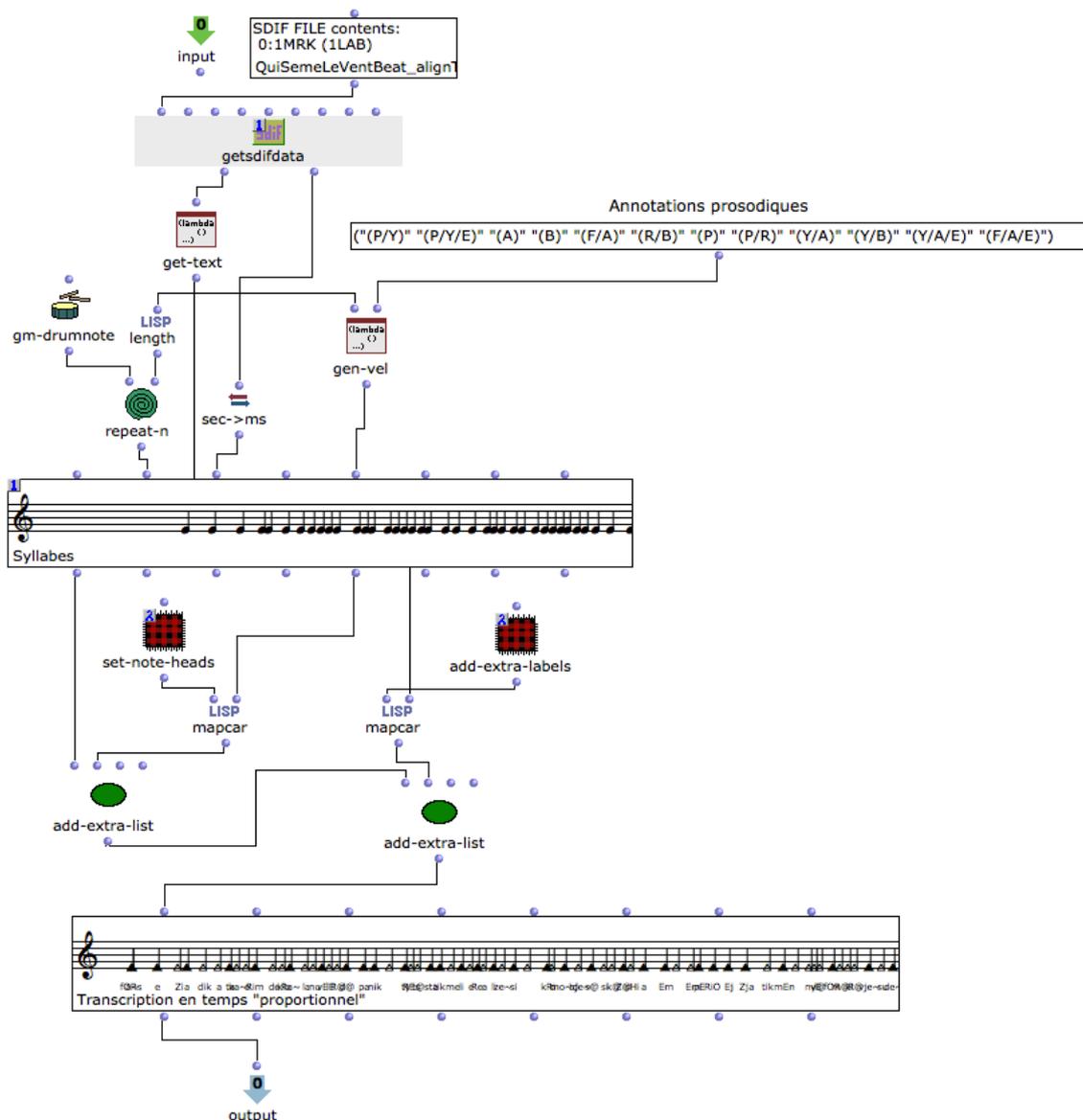


Illustration 11 : Patch OpenMusic pour la transcription musicale des données de segmentation.

Sur cette figure, la dernière segmentation syllabique et ses annotations phonétiques (précédemment sauvegardées sous la forme de fichiers SDIF) sont importées à l'aide d'une boîte « SDIFFile » (en haut) et extraites grâce à la fonction générique « getSDIFdata⁵ ». La fonction « get-text » (dont nous ne détaillerons pas le contenu ici) isole les annotations textuelles de chaque segment sous la forme d'une chaîne de caractère.

À partir d'une hauteur unique et arbitraire (percussion MIDI) et des données temporelles issues de la segmentation, une première séquence (« chord-seq ») est créée (« sec->ms »)

⁵ BRESSON, Jean, AGON, Carlos, « Processing Sound and Music Description Data using OpenMusic », *Proceedings of the International Computer Music Conference* [en ligne], New York/Stony Brook, 2010, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01161247/document> [consulté le 4 février 2015].

convertit les temps – en secondes – des marqueurs de segmentation du fichier SDIF en millisecondes afin de les adapter à l’objet « chord-seq » de OpenMusic).

À ce stade, la fonction « gen-vel » attribue un type de nuance (entre *ppp* et *fff*, traduit sous forme numérique par une valeur entre 0 et 127) à chaque note. Elle utilise pour cela les chaînes de caractères extraites de l’annotation prosodique de la segmentation : si l’annotation contient l’une des sous-chaînes de caractères listées dans le cadre de droite (cadre « Annotations prosodiques », illustration 11), le segment est considéré comme une syllabe accentuée (dynamique = 127) ; si l’annotation est vide, le segment est considéré comme un silence (dynamique = 0), et dans les autres cas, le segment est considéré comme une syllabe atone (dynamique = 50).

À partir de cette première séquence, une série de traitements (boîtes « add-extra-list ») utilisent les annotations de partitions (appelées « extras » dans OpenMusic) afin de visualiser ces différents éléments : « set-note-heads » modifie les têtes de notes, et utilise les valeurs de dynamique attribuées pour leur affecter une couleur (noire ou blanche en fonction de l’accentuation ou de l’atonie des syllabes) ; « add-extra-labels » ajoute l’annotation textuelle au bas des notes de la partition.

Le résultat de cette transcription est visible sur l’illustration 12. Il convient de préciser que le temps est ici représenté « proportionnellement » (sur le modèle des *onsets* « MIDI », ou des représentations dites « piano roll »). La production de notation rythmique (ou « quantification rythmique ») à partir de cette transcription constituera la principale difficulté de ce travail.

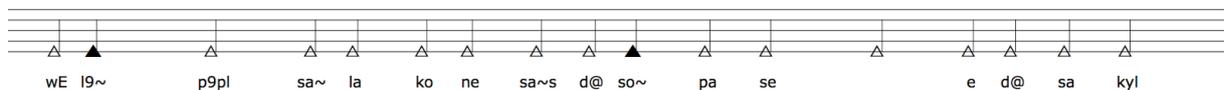


Illustration 12 : Résultat de la transcription. Temps "proportionnel".

Parallèlement, un processus similaire, plus simple, produit une séquence de notes de référence à partir du fichier SDIF contenant l’estimation du *tempo* et de placement des *beats* :

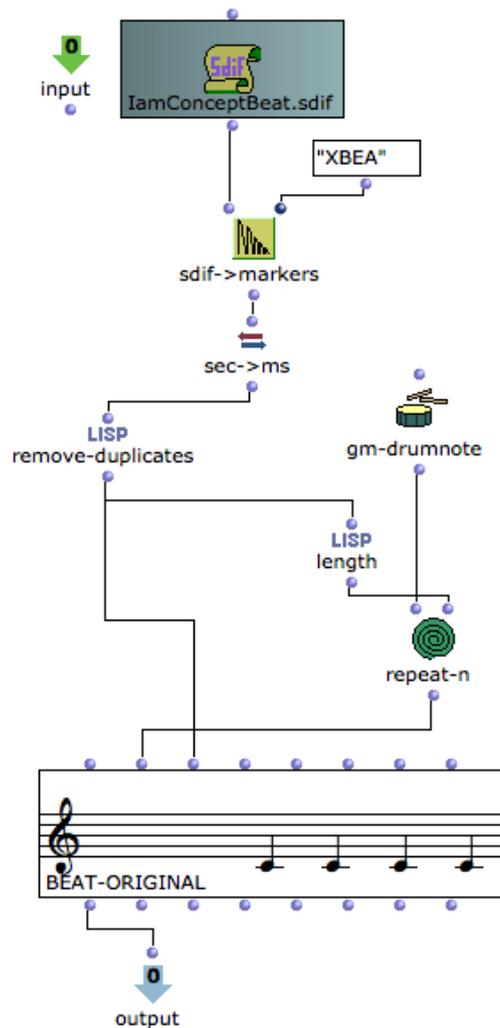


Illustration 13 : Patch OpenMusic pour la transcription musicale de l'estimation du placement des *beats* et du *tempo*.

Les deux procédés de transcription sont ensuite réunis dans un même programme (patch) permettant la transcription rythmique des parties vocales des morceaux. Ce patch OpenMusic est présenté sur l'illustration 14. Les boîtes « *sdifLAB-to-chord-seq* » et « *sdifbeat-to-chord-seq* » contiennent les deux patches vus précédemment (illustrations 11 et 13), dans lesquels la boîte « *SDIFFile* » (en haut) est remplacée par un « *input* » (qui devient ainsi une entrée du sous-programme sur l'illustration 14).

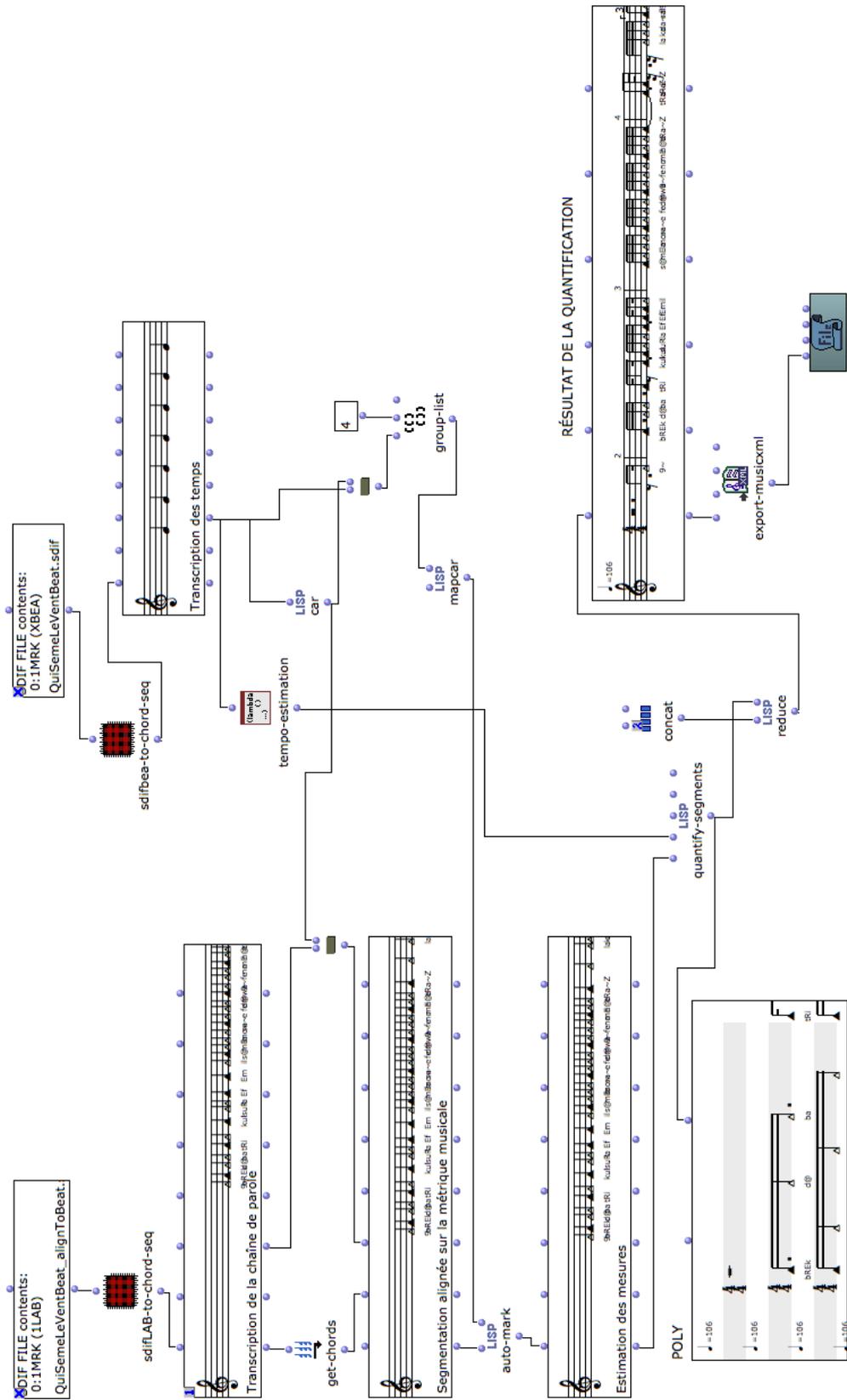


Illustration 14 : Patch OpenMusic pour la quantification des durées syllabiques.

3.1.2.2. Quantification rythmique

Les fichiers d'estimation du placement des temps et du *tempo* permettent de quantifier les durées syllabiques des segmentations et de prendre en compte leurs annotations en plusieurs étapes successives :

1) La segmentation est alignée sur la « grille » rythmique de l'estimation du placement des *beats* (boîte « Segmentation alignée sur la métrique musicale » de l'illustration 14).

2) Des marqueurs de quantification sont placés pour signaler, le cas échéant, les temps de la segmentation correspondant à des débuts de mesures. Nous supposons pour cela que le morceau est en 4/4 et cherchons les correspondances entre les premiers temps de groupes de 4 dans la grille (« Transcription des temps », illustration 14) et la segmentation (« Segmentation alignée sur la métrique musicale », illustration 14). Ce procédé est effectué par la fonction « auto-mark », programmée pour les besoins de cette application en s'appuyant sur un système de segmentation mis en place dans les éditeurs musicaux de OpenMusic⁶. Le résultat est contenu dans la boîte « Estimation des mesures musicales » (illustration 14), et visible ci-après sur l'illustration 15 :

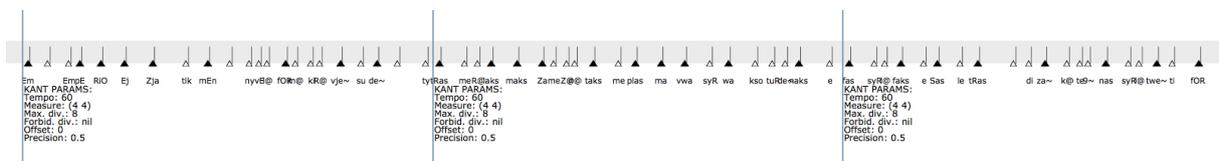


Illustration 15 : Segments obtenus par comparaison de la séquence de segmentation et de l'estimation du placement des mesures.

3) Chaque nouveau segment est ensuite quantifié individuellement à l'aide du quantificateur de OpenMusic⁷. Cette procédure itérative est effectuée par la fonction « quantify-segments » (illustration 14). Elle utilise un *tempo* que l'on suppose constant sur l'ensemble du morceau, estimé à partir des données d'estimation du placement des *beats* dans la boîte « *tempo*-estimation » (illustration 14).

Le résultat est visualisé sous forme de mesures superposées dans l'objet « POLY » (figure 15), ou concaténé en une seule voix dans la boîte « Résultat de quantification » (illustration 14), également visible sur l'illustration 16 :

⁶ BRESSON, Jean, PÉREZ SANCHO, Carlos, *New Framework for Score Segmentation and Analysis in OpenMusic*, Proceedings Sound and Music Computing Conference, Copenhagen, Danemark, 2012.

⁷ AGON, Carlos, ASSAYAG, Gérard, FINEBERG, Joshua, *et al.*, « Kant: a Critique of Pure Quantification », *Proceedings of the International Computer Music Conference* [en ligne], Aarhus, 1994, <http://quod.lib.umich.edu/cgi/p/pod/dod-idx/kant-a-critique-of-pure-quantification.pdf?c=icmc;idno=bbp2372.1994.015> [consulté le 2 décembre 2015].

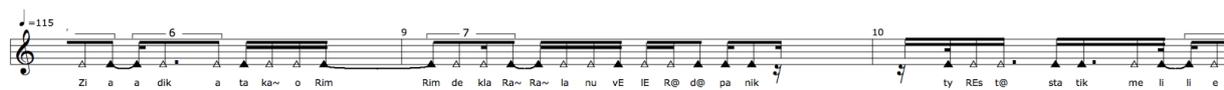


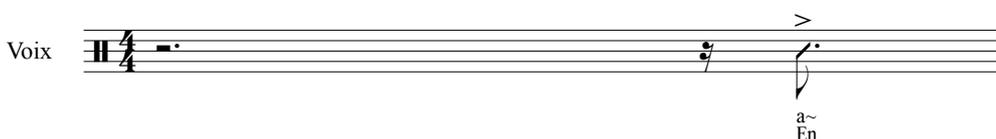
Illustration 16 : Résultat du processus de quantification (extrait).

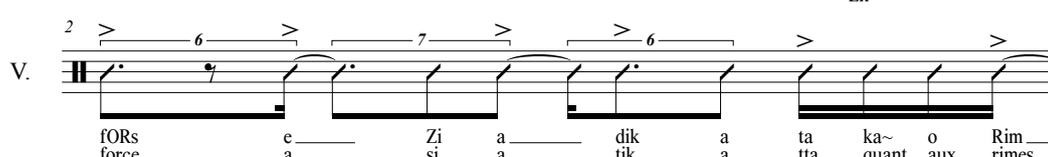
3.1.2.3. Mise en partition des phrases vocaux

Pour une visualisation à l'aide des outils d'édition musicale traditionnels, la dernière partie du *patch* permet d'exporter au format MusicXML. L'exemple musical 1 montre le résultat obtenu avec le logiciel Finale pour les huit premières mesures de l'expression vocale dans *Iam concept* (rap) :

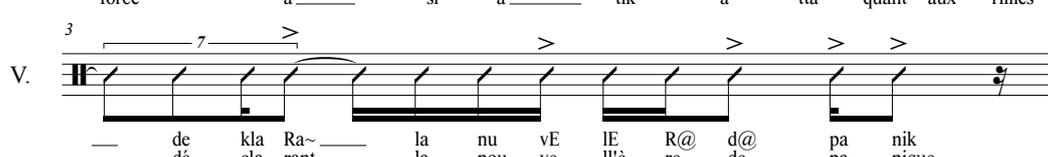
Iam concept

Iam

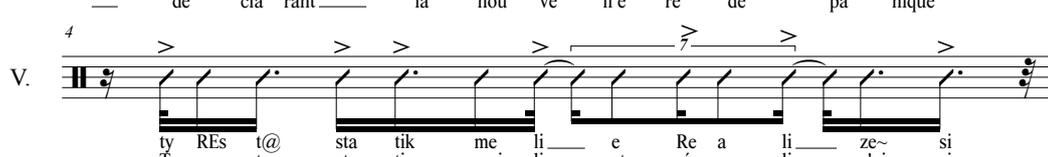
Voix 

2 

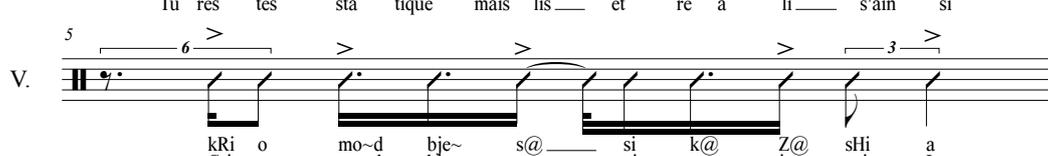
force a si a tik a tta quant aux rimes

3 

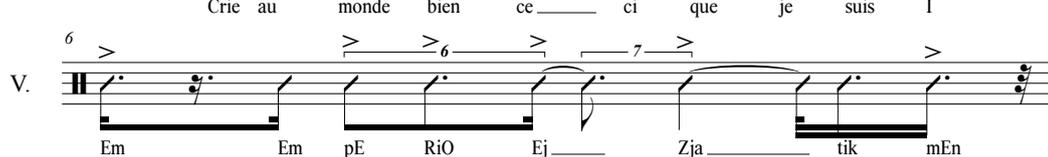
dé cla rant la nou ve ll'è re de pa nique

4 

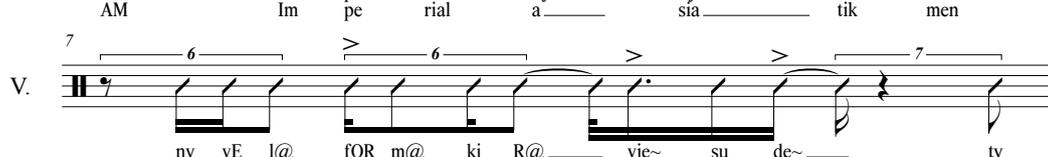
Tu res tes sta tique mais lis et ré a li s'ain si

5 

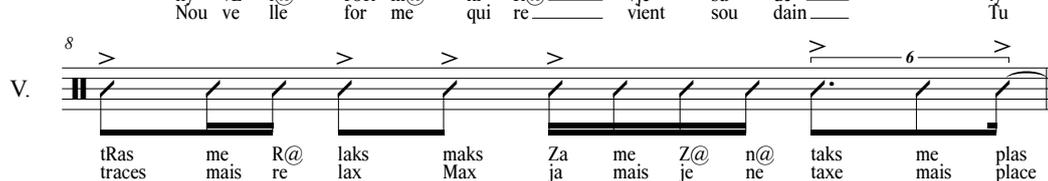
Crie au monde bien ce ci que je suis l

6 

AM Im pe rial a sia tik men

7 

Nou ve lle for me qui re vient sou dain Tu

8 

traces mais re lax Max ja mais je ne taxe mais place

Ex. mus. 1 : IAM, *Iam concept*, partie vocale, mes. 1 à 8.

Une notation rythmique est ici privilégiée et les différents accents linguistiques sont signalés à l'aide du signe « > ». En cas de prolongement de la durée d'une syllabe, un trait rouge est ajouté et l'écriture syllabique (langage phonétique et français standard) est placée sous la notation comme il est d'usage de le faire.

Il est ensuite possible de comparer la transcription des mesures 1 et 2 (par exemple) à nos segmentations syllabiques de départ afin de vérifier le bon fonctionnement du patch OpenMusic. L'illustration 17 montre la dernière segmentation syllabique annotée de cet extrait :

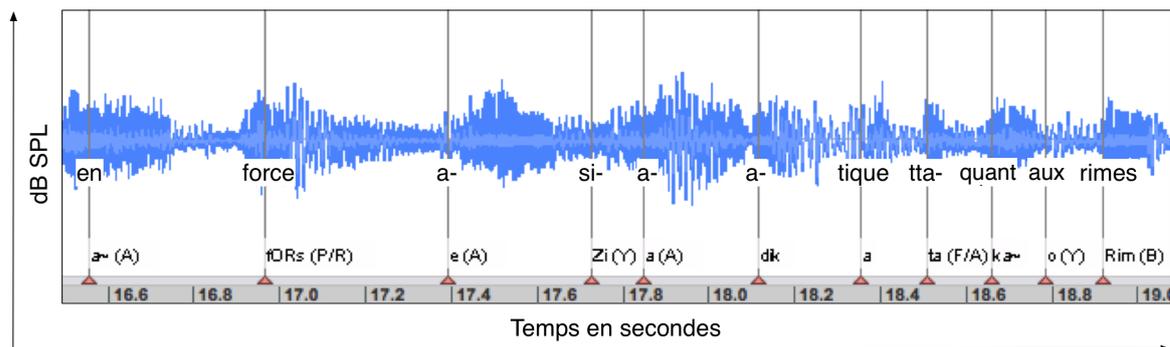


Illustration 17 : Extrait de la dernière segmentation syllabique du morceau *Jam concept* (rap).

Les syllabes [a~], [fORs], [e], [a], [ta] et [Rim] sont déclarées comme accentuées sur nos segmentations et apparaissent bien comme tel sur l'exemple 1. Aussi, les syllabes [fORs] et [ta] tombent bien sur un temps alors que la syllabe [o] tombe sur la deuxième croche d'un temps. Le patch OpenMusic fonctionne parfaitement, nous permettant d'envisager la mise en partition de tous les phrasés du corpus. La transcription répond bien à nos objectifs de quantification et de représentation formulés au deuxième chapitre. Les partitions obtenues sont fondées sur leur réalité acoustique (légèrement transformée comme nous l'avons vu), nous permettant d'étoffer et d'imager nos analyses à venir de la prosodie musicale. Elles contiennent également en filigrane tous les paramètres de la prosodie musicale que nous souhaitons observer sur la totalité du corpus : le débit, le degré de synchronisation entre la voix et les instruments, le placement des accents prosodiques sur la mesure musicale et les spécificités rythmiques des phrasés. Nous les utiliserons pour observer les spécificités rythmiques des phrasés vocaux. Elles seront également très utiles pour présenter nos analyses de la prosodie musicale des trois styles. Pour un examen plus global et immédiat de la prosodie musicale, nous exposerons dans les prochaines sections de ce chapitre les différentes étapes nécessaires à la représentation graphique de ses paramètres.

3.2. Calcul et représentation des paramètres de la prosodie musicale

Les trois types de segmentations réalisées, c'est-à-dire les segmentations syllabiques simples, les segmentations syllabiques réalignées sur les voyelles et les segmentations syllabiques réalignées sur les voyelles et sur les temps, donnent lieu à quarante-cinq fichiers SDIF, autrement dit, trois par morceau. Ces fichiers contiennent des informations prosodico-musicales singulières permettant d'opérer des calculs et des représentations de différents paramètres. Ce type de format ne peut être directement utilisé par des logiciels de traitement de texte ou de données tels que Microsoft Excel ou OpenOffice Calc. Toutes les données ont ainsi été extraites spécifiquement afin d'être compatibles avec les logiciels précédemment cités. Pour cela, Nicolas Obin, membre permanent de l'équipe Analyse et Synthèse des sons de l'Ircam, a aimablement apporté sa contribution. Pour chaque morceau ont été obtenus plusieurs tableurs présentant les données différemment, en fonction des paramètres que nous souhaitons calculer. Ces tableurs seront présentés progressivement au cours des prochaines sections et sous-sections sous forme de tableaux et en fonction de leur utilité.

3.2.1. Débit vocal

3.2.1.1. Un paramètre de la prosodie musicale ?

Le débit est un paramètre de la prosodie vocale généralement exprimé en nombre de syllabes par seconde. Il est « une marque phonostylistique importante des phonostyles, [...] des émotions, [...] des attitudes ou des types de discours [...] »⁸. » Son calcul et sa représentation apparaissent donc comme nécessaires au vu de la nature de notre étude.

Pierre Léon et Parth Bhatt distinguent deux sortes de débit différenciant d'une part la vitesse d'articulation en nombre de syllabes par seconde sans pauses et d'autre part, la vitesse de parole exprimée en nombre de syllabes par seconde avec les pauses. Pour la présente étude, il apparaît plus pertinent de calculer la vitesse d'articulation, dans la mesure où les pauses opérées dans un morceau de musique vocale dépendent d'autres facteurs que les pauses d'un flot de parole continu. En effet, les considérer fausserait le calcul du débit vocal selon les choix d'arrangements musicaux et donc d'agencement des pauses établis par les artistes. Notons par ailleurs que la proportion de silence vocal dans chaque morceau et dans chaque style fera l'objet d'un calcul particulier. Pour ces différentes raisons, nous choisissons de calculer et de représenter le débit en tant que vitesse d'articulation que nous exprimerons en nombre de

⁸ LÉON, Pierre, *Phonétisme et prononciations du français*, Paris, Armand Colin, 6^e éd., 2012, p. 147.

syllabes par référent temporel sans les pauses. Le terme « référent temporel » a volontairement remplacé le vocable « seconde » car si le calcul du débit en nombre de syllabes par seconde apparaît pertinent pour l'analyse de la parole spontanée (par l'absence de repères fixes pour observer son déploiement), son calcul à partir de la même unité de temps peut être remis en question face à la nature de notre objet d'étude.

En effet, le débit peut être considéré comme un paramètre de la prosodie vocale. Il s'agit d'appréhender le positionnement de la voix au même titre que n'importe quel autre instrument et d'envisager son agencement temporel par rapport à une métrique fixe commune : la métrique musicale. Une telle considération est déjà effective dans d'autres champs de l'analyse musicale et permet par exemple la reconnaissance immédiate d'une mazurka, d'une valse, non en se référant à la voix, mais en se fondant sur l'agencement rythmique du jeu instrumental, quel que soit le *tempo* utilisé. Le calcul du débit en nombre de syllabes par seconde empêche d'observer le type de subdivisions globalement opérées dans les morceaux du corpus puisqu'il ne tient pas compte de la variabilité des *tempi*. Dans ces conditions, nous considérerons le débit vocal comme un paramètre de la prosodie musicale s'exprimant en nombre de syllabes par *beat*, nous permettant de déceler d'éventuelles constances globales de positionnement de la voix dans chaque style. Nous assignerons au temps de la mesure un rôle de repère fixe grâce auquel nous pourrons observer le déploiement de l'expression vocale. Le *tempo* pourra être lent, rapide, moyen, nous pourrons observer les découpages particulières du temps opérées et ainsi déceler d'éventuelles tendances participant à la constitution d'une signature stylistique. Dans ce but, nous présentons dans la sous-section suivante les étapes nécessaires à son calcul.

3.2.1.2. Calculer le débit vocal en nombre de syllabes par *beat*

Les estimations de placement des temps et nos premières segmentations syllabiques permettent d'envisager le débit comme un paramètre de la prosodie musicale à part entière. Les autres segmentations réalisées ne peuvent être utilisées pour cette opération dans la mesure où leurs marqueurs temporels ne rendent pas compte de la durée exacte des syllabes (de son attaque à sa coda) mais de la durée effective entre l'attaque des voyelles dans chaque syllabe.

La première étape consiste à réunir les données de la première segmentation et de placement des temps dans un tableur. Ce dernier comporte cinq colonnes contenant les informations suivantes :

- Les labels phonétiques prononcés dans la durée d'un temps (colonne « Label phonétique ») ;

- Le temps d'attaque et de fin du temps (colonne « Temps d'attaque » et « Temps de fin ») ;
- le nombre de syllabes prononcées durant un temps (colonne « Nombre de syllabes ») ;
- le temps de la mesure associé (colonne « Temps »).

Le tableau 2 présente les données agencées des deux premiers GDS du morceau *Iam concept* (rap) :

Label phonétique	Attaque	Fin	Nombre de syllabes	Temps
a~ fORs	16,444138	16,966585	2,668379	4
Ej	16,966585	17,483231	1,325103	1
Zi a	17,483231	18,005678	2,0205025	2
dik a ta	18,005678	18,528128	2,8966867	3
ka~ a~ Ri	18,528128	19,044771	2,5732747	4
m@ de kla Ra~	19,044771	19,567221	3,344229	1
la nu vE IE	19,567221	20,08967	3,7638569	2
R@ d@ pa	20,08967	20,606314	3,1957512	3
nik	20,606314	21,122957	0,8965033	4

Tableau 2 : Tableur permettant le calcul du débit en syllabes par *beat*.

La deuxième étape consiste à calculer la moyenne de tous les chiffres de la colonne « Nombre de syllabes » à l'aide de la fonction de calcul « MOYENNE » du logiciel Excel. Les chiffres après la virgule tels que ceux de la première ligne (2,668379) correspondent alors à la part précise de la durée de la troisième syllabe prononcée dans le temps 4.

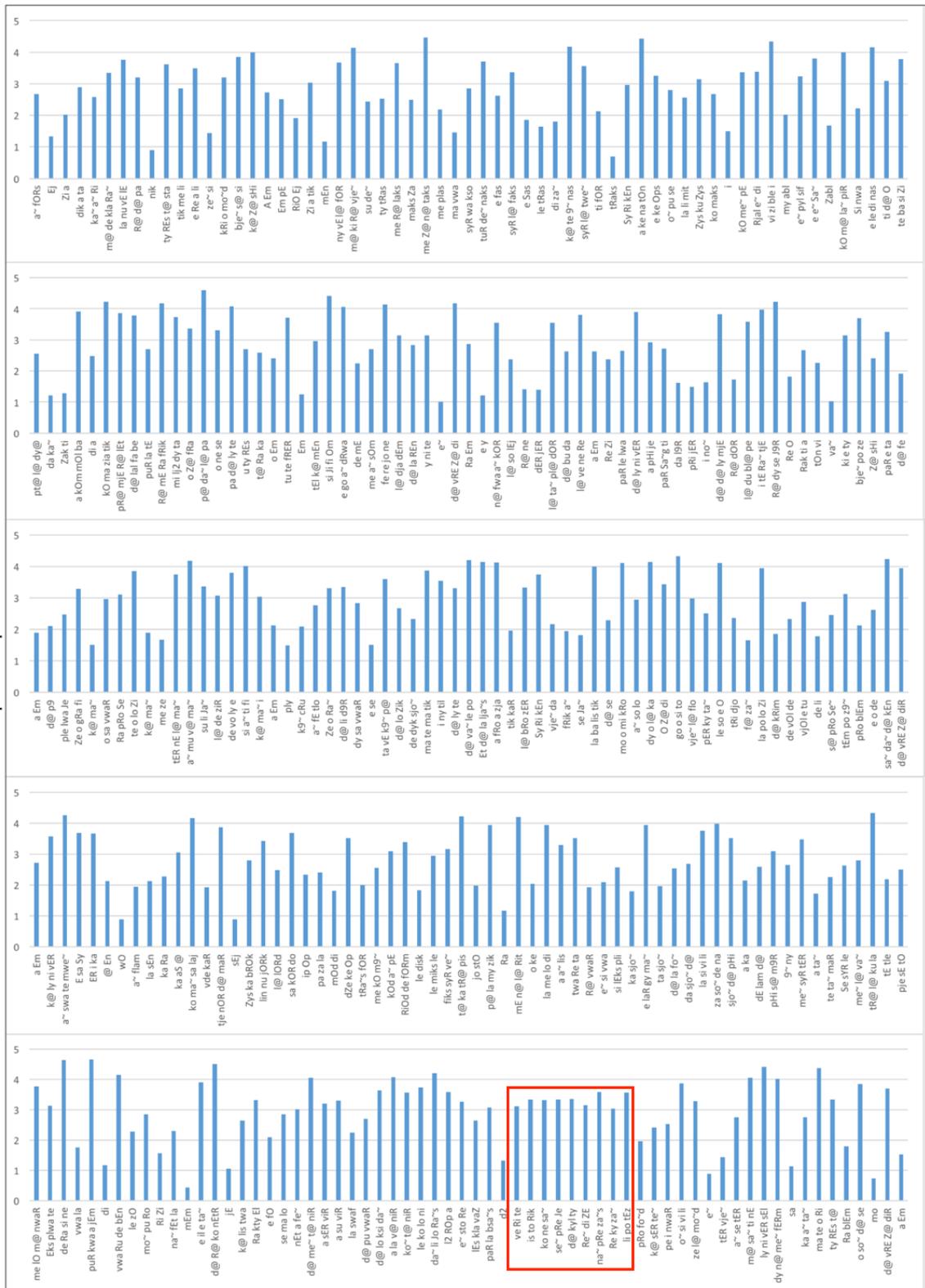
Une fois cette étape réalisée pour chaque morceau, une moyenne des moyennes est calculée pour chaque style ainsi que son écart type. Pour cette dernière opération, nous sollicitons la fonction de calcul « ÉCART-TYPE » du logiciel Excel. Les valeurs du débit vocal obtenues donneront une vision globale des subdivisions du temps opérées par la voix dans chaque style. Elles permettront de constater si le débit vocal constitue un paramètre de la prosodie musicale pertinent pour la révélation de tendances stylistiques.

Cependant, ces données ne permettront pas d'observer les fluctuations du débit au sein des morceaux tel que les accélérations, les ralentissements ou les constances, lieux nécessairement significatifs. Les partitions précédemment produites seront utiles pour repérer ce phénomène. Toutefois, elles limitent la visualisation globale et de fait, la localisation immédiate des lieux de variation. Pour cela, d'autres représentations peuvent être produites. Nous présentons ces dernières dans la sous-section suivante.

3.2.1.3. Représenter les variations du débit

Le tableau 2 permet de générer des diagrammes rendant compte des variations du débit au sein de chaque morceau. Pour cela, nous sollicitons les colonnes « Label phonétique » et « Nombre de syllabes ». Le graphique 2 montre le résultat obtenu pour le morceau *Iam concept* :

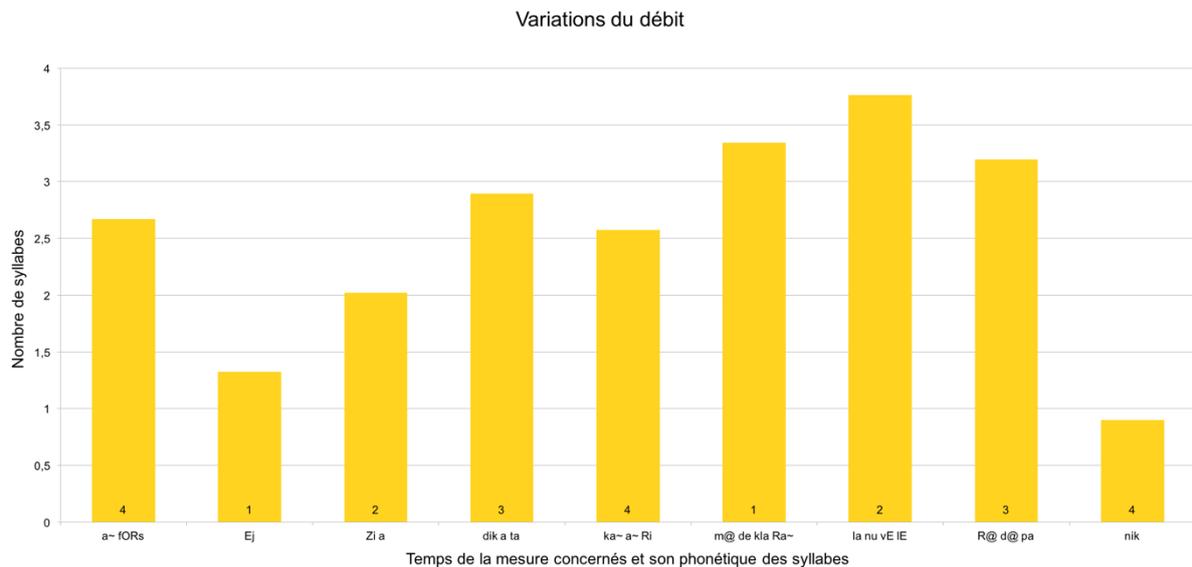
Nombre de syllabes par temps



Son phonétique des syllabes

Graphique 2 : Variation du débit vocal dans *Jam concept* (rap). Le cadre rouge désigne un passage d'une certaine régularité.

Les variations du débit en nombre de syllabes par *beat* sont ici clairement visibles. Grâce à ce type de représentations, nous pourrions cibler les moments où le débit vocal est le plus rapide, le plus lent, ou constant, mais également déceler d'un seul coup d'œil les subdivisions du temps les plus grandes et les plus petites. Dans le morceau représenté sur le graphique 2, le débit varie sans cesse, révélant une irrégularité importante. Seul un passage apparaît durablement régulier. Il est encadré en rouge sur le graphique. Nous remarquons également que les valeurs les plus grandes n'excèdent pas les cinq syllabes, impliquant que le débit dépasse rarement la double croche. Ces informations peuvent ensuite être représentées plus précisément afin de repérer à quel temps de la mesure sont associées les variations ciblées. Pour cela, la colonne « Temps » du tableur précédent (tableau 2) est utilisée. Nous prendrons pour exemple les deux premiers GDS signalés dans le tableau 2. Le graphique 3 montre à quels temps sont associées les différentes syllabes du GDS.



Graphique 3 : Variation localisée du débit pour les deux premiers GDS de *Iam concept* (rap).

Les deux types de graphiques que nous venons de présenter, couplés à une écoute et à une observation de la partition, permettent d'étudier en profondeur les variations du débit vocal. Nous utiliserons selon nos besoins ces types de représentations durant l'analyse de la prosodie musicale du punk, du rap et du ragga français.

3.2.1.4. Durée moyenne des syllabes

La durée moyenne des syllabes est un paramètre habituellement calculé dans le cadre d'études portant sur l'expression vocale. Ainsi, Pierre Léon, Anne Lacheret-Dujour ou encore Ivan Fonagy, exposent fréquemment cette variable au sein de leurs nombreux ouvrages sur la

parole spontanée. Son calcul est généralement réalisé à partir de corpus larges et, c'est ce qui nous intéressera ici, est considéré comme un paramètre phonostylistique révélateur de l'émotivité, du lyrisme, ou d'un contrôle, de la part du locuteur, réalisé dans un but symbolique⁹. Par ailleurs, il apparaît pertinent dans le cadre de l'analyse de la voix chantée, comme le montre bien la thèse de Céline Chabot-Canet¹⁰. La variation des durées syllabiques au regard de la durée moyenne de l'ensemble des syllabes d'un discours permet de cibler des lieux significatifs. Ainsi, nous présenterons ici les différentes étapes permettant le calcul de la durée moyenne des syllabes. Nous approfondirons les possibilités d'observation de ce paramètre dans la dernière sous-section réservée à l'accentuation, nous permettant, entre autres, d'analyser sa variabilité au cours des morceaux et les durées syllabiques moyennes par type d'accent.

La première étape consiste à réunir de manière spécifique dans un nouveau tableau les données de la première segmentation syllabique. Le tableau 3 contient les données des dix premières syllabes prononcées dans *Iam concept* :

Label phonétique	Durée
a~	0,2305183
fORs	0,4643936
e	0,2391548
Zi	0,1922569
a	0,2721252
dik	0,2438087
a	0,0928802
ta	0,1857605
ka~	0,1245785
o	0,0928802

Tableau 3 : Tableau permettant le calcul de la durée moyenne des syllabes.

Les silences (normalement signalés par le signe « # ») ont été volontairement ôtés de la colonne « Label phonétique » dans l'optique de ne pas compromettre le calcul de la durée syllabique moyenne (la durée des silences viendrait fausser le calcul).

À partir de ce tableur, nous appliquons la fonction MOYENNE aux données de la colonne « Durée » et obtenons, pour le morceau *Iam concept*, une durée syllabique moyenne de 0,14 seconde pour un écart type de 0,09. Les moyennes sont ainsi calculées pour chaque morceau

⁹ LÉON, Pierre, *Phonétisme et prononciations du français...*, p. 139-141.

¹⁰ CHABOT-CANET, Céline, *Interprétation, phrasé et rhétorique vocale dans la chanson française depuis 1950 : expliciter l'indicible de la voix*, thèse de doctorat, université Lyon II-Louis Lumière, 2013.

mais également pour chaque style afin que ces dernières puissent être comparées à différents niveaux :

- pour tous les morceaux d'un style, dans un premier temps, afin d'étudier si les moyennes globales sont significatives ;
- pour tous les styles, afin de les comparer.

Des moyennes chiffrées en secondes sont obtenues pour tous les morceaux ainsi que leurs écarts types. Elles rendent compte de la durée moyenne des syllabes au sein de chaque morceau et de chaque style, mais également de la variabilité du paramètre. Ces moyennes serviront notre analyse de la prosodie musicale des trois styles et seront comparées à celles d'autres travaux portant sur la parole spontanée. Nous constaterons ainsi les éventuelles proximités expressives entre les différents styles vocaux (punk, rap, ragga et parole spontanée).

3.2.1.5. Proportion de silence et densité vocale

La force significative des pauses silencieuses a été évoquée dans le premier chapitre de cette étude. Leur place dans l'énonciation touche aux trois fonctions de la prosodie. En effet, elles peuvent avoir une fonction significative, démarcative et/ou expressive et participent, dans la parole spontanée, à la signature vocale d'un locuteur. De la même manière, leur placement au sein d'une expression vocale intégrée à de la musique participe à l'organisation prosodique des paroles et témoigne d'une intention prosodico-musicale forte. La proportion générale de silence vocal au sein d'un morceau peut nettement varier en fonction des styles de musiques populaires. Ainsi, dévoiler la part de musique seule que contient un morceau, et par extension les tendances pour un style, se révèle tout à fait significatif. À l'inverse, la part uniquement réservée à la voix rend compte de l'importance que le locuteur lui donne au sein de l'œuvre enregistrée, révélant ce que nous nommerons la densité vocale.

Ceci étant, il s'agit de calculer pour chaque morceau et pour chaque style des moyennes chiffrées renseignant à ce sujet. Pour cela, nous réunissons les données de la première segmentation syllabique dans un nouveau tableur (tableau 4). Ce dernier montre l'organisation des données pour les deux premiers GDS de *Iam concept*.

Label phonétique	Voix et silence	Attaque	Fin	Durée
a~	Voix	16,52046	16,75098	0,230518
fORs	Voix	16,75098	17,215374	0,464394
#	Silence	17,21537	17,401134	
Ej	Voix	17,40113	17,640289	0,239155
Zi	Voix	17,64029	17,832546	0,192257
a	Voix	17,83255	18,104671	0,272125
dik	Voix	18,10467	18,34848	0,243809
a	Voix	18,34848	18,44136	0,09288
ta	Voix	18,44136	18,627121	0,18576
ka~	Voix	18,62712	18,751699	0,124578
a~	Voix	18,7517	18,84458	0,09288
Ri	Voix	18,84458	19,053192	0,208612
m@	Voix	19,05319	19,169296	0,116104
de	Voix	19,1693	19,285397	0,1161
kla	Voix	19,2854	19,401497	0,1161
Ra~	Voix	19,4015	19,639559	0,238062
la	Voix	19,63956	19,755669	0,11611
nu	Voix	19,75567	19,883379	0,12771
vE	Voix	19,88338	20,02071	0,137331
IE	Voix	20,02071	20,148413	0,127703
R@	Voix	20,14841	20,31093	0,162518
d@	Voix	20,31093	20,45277	0,14184
pa	Voix	20,55723	20,742971	0,185738
nik	Voix	20,74297	21,009977	0,267006
#	Silence	21,00998	21,195738	

Tableau 4 : Tableur permettant le calcul de la proportion de silence. Les données ici présentées correspondent aux deux premiers GDS de *Iam concept* (rap).

Pour calculer la proportion de densité et de silence vocal dans tous les morceaux du corpus, nous avons additionné toutes les durées (colonne « Durée ») des syllabes signalées par le vocable « Voix » sur la même ligne dans la colonne « Voix et silence ». Nous divisons le résultat par la durée totale du morceau et le multiplions par cent. La valeur obtenue correspond à la part du morceau réservée à la voix : la densité vocale. Dans *Iam concept* elle s'élève à 66,75 % du morceau pour une part de silence vocal de 33,25 %. Cette opération réalisée sur la totalité du corpus nous permettra de comparer pour chaque morceau et chaque style les valeurs obtenues et de vérifier la pertinence de ce paramètre pour l'identification des styles.

3.2.2. Degré de synchronisation entre la voix et les instruments

3.2.2.1. Tendances générales

Il s'agit dans cette sous-section de présenter les différentes étapes permettant le calcul et la représentation du degré de synchronisation entre la voix et les instruments. Pour cela, nous utilisons les dernières segmentations syllabiques (réalignées sur les voyelles et sur les temps

dans le cas des syllabes déclarées comme synchrones avec un temps). Les données sont organisées dans un nouveau tableur :

Label phonétique	Label prosodique	Temps	Synchronisation
a~	(A)	4	0
fORs	(P/R)	1	2
e	(A)	1	0
Zi	(Y)	2	1
a	(A)	2	0
dik			0
a			0
ta			0
ka~			0
o	(Y)	4	1
Rim	(B)	4	0
de			0
kla			0
Ra~	(B)	1	0
la	(A)	2	0
nu	(Y)	2	1
vE			0
IE	(R)	3	2
R@	(E)	3	0
d@	(Y/A)	3	1
pa	(F/A)	4	2
nik	(P)	4	0

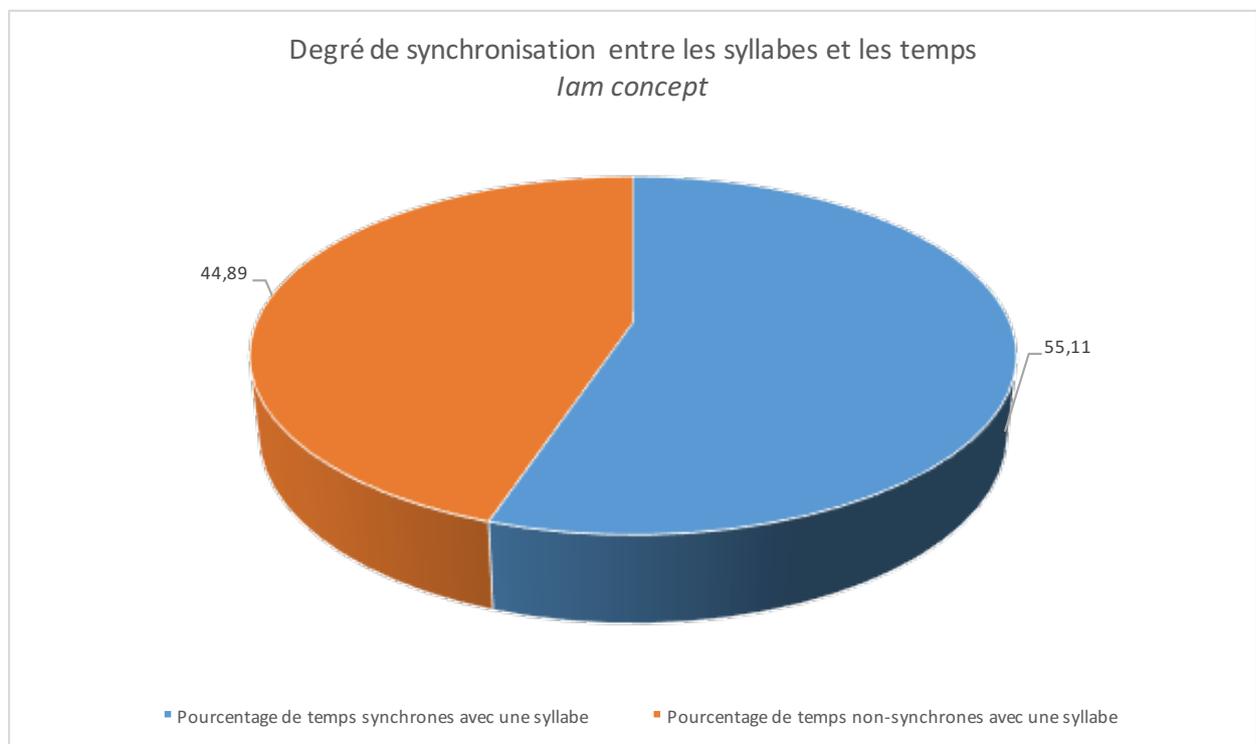
Tableau 5 : Tableur de calcul du degré de synchronisation entre la voix et les instruments. Exemple des deux premiers GDS d'*Iam concept* (rap).

Les colonnes « Label prosodique », « Temps » et « Synchronisation » ont été ajoutées spécifiquement pour calculer et représenter de plusieurs manières le paramètre. La première colonne renseigne sur l'accentuation et la synchronisation éventuelle de la syllabe. La deuxième renseigne sur le temps associé à la syllabe synchrone. Dans tous les autres cas de signalements prosodiques (partie faible du temps et accentuation dans les entretemps), les temps de la mesure qui leur sont associés précèdent la syllabe se trouvant sur la même ligne. Par exemple, la syllabe [a~] tombe après le quatrième temps, dans son entretemps, et elle reçoit un accent d'insistance. Enfin, la colonne « Synchronisation » indique si la syllabe est synchronisée avec un temps (2), avec la deuxième croche d'un temps (1) ou si elle est placée dans un entretemps (0).

À partir de ce tableur, nous calculons en premier lieu des tendances générales de synchronisation entre la voix et les instruments grâce aux fonctions de calculs conditionnel de type « NB.SI » (Microsoft Excel). Il s'agit de demander au logiciel de calculer dans la colonne « Synchronisation » le nombre d'occurrences arborant le chiffre 2 (pour la synchronisation avec les temps) et le chiffre 1 (pour la synchronisation avec les parties faibles du temps). Toutes les syllabes signalées comme tombant sur un temps ou sur la deuxième croche d'un temps sont

ainsi prises en compte, permettant de découvrir le nombre d'occurrences synchrones avec la métrique musicale dans chaque morceau.

La deuxième étape consiste à relever le nombre de *beats* présents sur la voix afin d'évaluer le pourcentage d'entre eux qui sont synchrones avec des syllabes. Les temps présents sur les pauses vocales (#) ou dans les parties uniquement instrumentales sont écartés. Des découpes des estimations de placement des temps ont été opérées en conséquence à l'aide du logiciel Audiosculpt, donnant lieu à quinze nouveaux fichiers au format SDIF. Ces découpes ont été réalisées en superposant les segmentations syllabiques et les estimations de placement des temps afin de s'assurer de leur précision. À partir de ces nouveaux fichiers SDIF et du tableau présenté plus haut (tableau 5), les sommes de tous les *beats* présents sur la voix et de tous ceux qui sont synchrones avec des syllabes sont calculées. La même opération a été réalisée pour les deuxièmes croches des temps. La part du nombre total de temps synchrones avec des syllabes par rapport au nombre total de temps présents sur la voix nous permet d'obtenir un pourcentage qui constitue le degré de synchronisation entre la voix et les instruments. Ces résultats chiffrés peuvent être représentés sous forme de graphique afin d'établir des comparaisons entre les morceaux et entre les styles. Le graphique 4 montre par exemple le degré de synchronisation des syllabes avec les temps dans le morceau *Iam concept* :



Graphique 4 : Degré de synchronisation entre les syllabes et les temps dans *Iam concept* (rap).

D'autres solutions ont été envisagées mais non retenues. Notamment, nous avons calculé pour le nombre total de syllabes prononcées dans un morceau, le pourcentage d'entre elles qui se synchronisent avec des temps. Seulement, les résultats sont considérablement variables en fonction du débit utilisé. En effet, un locuteur prononçant ses paroles dans un débit moyen à la triple croche et synchronisant ses syllabes avec tous les temps présentera des valeurs de synchronisation bien moins élevées qu'un autre locuteur faisant de même mais dans un débit moyen à la croche. Pour qu'un tel calcul soit significatif, il faudrait que tous les morceaux du corpus possèdent le même débit vocal en syllabes par *beat* or, cela est impossible. En revanche, observer pour un nombre de temps présents sur la voix la part qui est synchrone avec des syllabes donne lieu à des données significatives puisque non soumises aux variations du débit vocal de chaque morceau.

Ces valeurs seront utiles à l'appréhension globale du degré de synchronisation entre la voix et les instruments au sein de chaque morceau du corpus. L'observation de ce paramètre pourra également être approfondie dans le but de connaître :

- le degré de synchronisation de chaque type d'accents avec les différentes positions de la mesure ;
- et l'influence de la musique sur l'accentuation des paroles.

Nous présenterons dans la sous-section suivante le calcul de ces deux paramètres.

3.2.2.2. Pour chaque type d'accent

La colonne « Label prosodique » du tableau 5 indique la nature de chaque syllabe. Ainsi, nous savons si celles-ci sont accentuées ou atones, et si elles sont accentuées, s'il s'agit d'un accent tonique ou d'insistance. Dans ce contexte, il est possible de calculer le degré de synchronisation avec les temps et les deuxièmes croches des temps par type d'accent et de constater si l'accentuation prosodique des paroles se fait en accord ou en dehors du cadre métrique musical, et dans quelle proportion.

Nous prendrons pour exemple le calcul du pourcentage d'accents toniques synchronisés avec les temps. Pour ce faire, nous utilisons une fonction de calcul conditionnel multicritère de type « NB.SI » à partir des données contenues dans la colonne « Label prosodique ». Nous demandons à cette fonction de nous indiquer le nombre d'occurrences (R/B) présentes dans la colonne « Label prosodique » (1). Nous lui demandons également de nous signaler le nombre de labels prosodiques possédant la lettre « B », toutes contractions confondues. Nous

connaissions par ce dernier calcul le nombre total d'accents toniques réalisés dans le morceau (2). Enfin, nous divisons le résultat du premier calcul par le résultat du second et multiplions le nombre obtenu par cent. Nous connaissons désormais le pourcentage des accents toniques qui sont synchronisés avec les temps. Cette opération peut être réalisée pour les accents d'insistance et pour les accents toniques de finale de GDS. Elle peut également être réalisée pour les deuxièmes croches des temps.

De telles données permettent une bonne appréhension des correspondances entre voix et instruments que la partition seule ne parvient pas à révéler avec autant d'immédiateté. En effet, seul un examen approfondi des partitions permettrait une mise au jour identique. Ajouté au degré global de synchronisation d'un morceau, ce type de résultat nous permet de mettre en lumière le comportement de la voix face à la métrique musicale dans chaque morceau, et ainsi de révéler d'éventuelles tendances stylistiques.

3.2.2.3. Influence de la musique sur l'accentuation des paroles

Le degré de synchronisation peut également être calculé dans le but de découvrir le type de syllabes qui se synchronisent avec les temps et les deuxièmes croches des temps. Une telle opération permet de savoir dans quelle mesure le cadre métrique musical influe sur l'accentuation prosodique des paroles. En effet, si la majorité des syllabes synchrones avec les temps sont des syllabes accentuées, cela signifie que les temps de la mesure ont une influence sur l'accentuation des paroles. Dans le cas contraire, cela signifie que l'accentuation du texte se fait en dehors du cadre métrique musical, impliquant des stratégies prosodico-musicales qu'il nous faudra dévoiler.

Pour le calcul de ce paramètre, nous utilisons à nouveau les données du tableau 5. Il s'agit ici de connaître le pourcentage de syllabes synchrones avec un temps ou avec la deuxième croche d'un temps qui sont accentuées. La nature de l'accent importe peu ici puisque nous souhaitons simplement connaître l'influence générale que la musique a sur l'accentuation des paroles. Nous nous fondons pour cela sur les calculs réalisés dans la sous-section précédente. En effet, une fois que nous connaissons pour chaque type d'accent le pourcentage d'entre eux qui sont synchronisés avec les temps et les deuxièmes croches des temps, il nous suffit d'additionner les nombres d'occurrences obtenus pour chaque type d'accent. Ainsi, par exemple, si nous savons que 35 accents toniques, 22 accents d'insistance et 12 finales de GDS tombent sur les temps dans un morceau, nous pouvons déduire par addition que 69 syllabes accentuées sont synchrones avec les temps. Nous divisons ce nombre par le nombre total de

syllabes tombant sur un temps puis nous le multiplions par cent. Nous connaissons alors le pourcentage de syllabes synchronisées avec les temps qui sont accentuées et ainsi la part de syllabes que le locuteur accentue lorsque celles-ci sont synchrones avec le cadre métrique musical. Ce calcul peut également être réalisé pour les deuxièmes croches des temps, révélant l'accentuation éventuelle des paroles sur cette position.

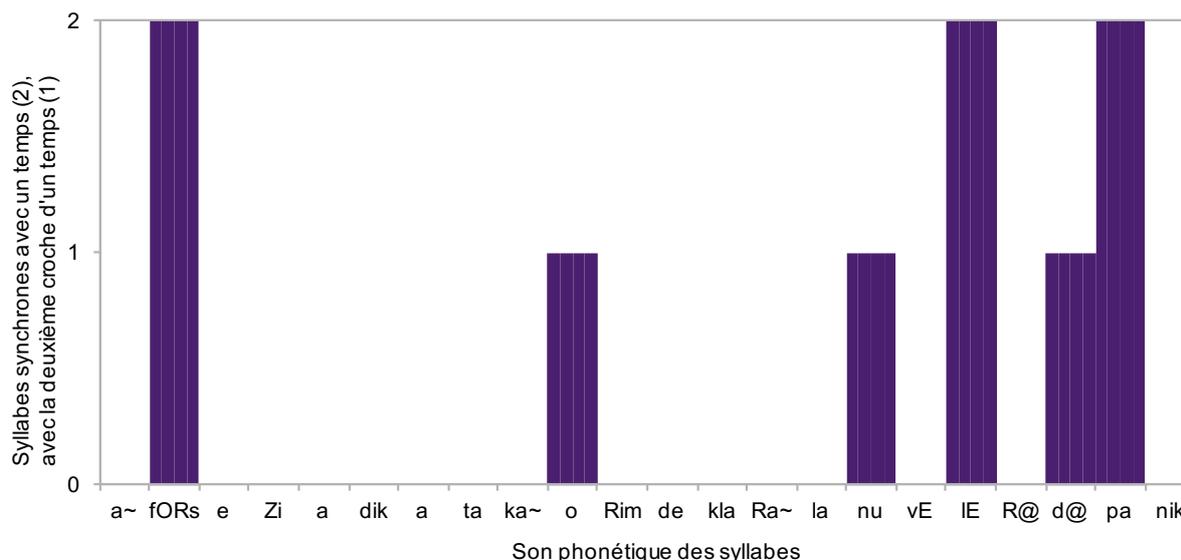
Ces déclinaisons paramétriques du degré de synchronisation permettent une appréhension globale des relations entre voix et instruments au sein d'une œuvre de musique vocale enregistrée. Par ailleurs, il est aussi intéressant de pouvoir visualiser, à des endroits ciblés par l'analyste, la variation de la synchronisation entre la voix et les instruments à l'œuvre dans chaque morceau. Nous exposerons dans la prochaine sous-section les étapes nous permettant d'obtenir ce résultat.

3.2.2.4. Fluctuation de la synchronisation

Pour représenter la fluctuation de la synchronisation entre voix et instruments au sein des morceaux, nous utilisons à nouveau le tableau 5. Les colonnes « Label phonétique » et « Synchronisation » sont ici sollicitées. Nous rappelons que la colonne « Synchronisation » simplifie les indications de synchronisation selon la nomenclature suivante :

- le chiffre 0 signifie que la syllabe est positionnée dans les entretemps (elle ne tombe ni sur un temps, ni sur la deuxième croche d'un temps) ;
- le chiffre 1 signifie que la syllabe est synchrone avec la deuxième croche d'un temps ;
- le chiffre 2 signifie que la syllabe est synchrone avec un temps.

À partir d'une telle nomenclature, il est possible de générer des diagrammes représentatifs de la fluctuation de la synchronisation entre voix et musique. Pour cela, nous ciblons dans le tableur un extrait du morceau dont la représentation est souhaitée. Reprenons pour exemple les deux premiers GDS du morceau *I am concept*. Le graphique 5 montre la fluctuation de la synchronisation entre voix et instruments dans cet extrait :



Graphique 5 : Fluctuation de la synchronisation dans les deux premiers GDS de *Iam concept* (rap).

Nous pouvons ainsi constater que les syllabes [fORs], [IE] et [pa] tombent respectivement sur des temps alors que les syllabes [o], [nu] et [d@] tombent sur des deuxièmes croches des temps. Il est également possible d’observer des zones non synchrones avec les temps et les parties faibles du temps, indiquant que la prononciation du texte est réalisée en dehors du cadre métrique musical le plus prééminent. Si cette dernière information ne signifie pour l’instant que peu de choses, elle révèle, en s’accumulant avec les autres paramètres, les spécificités de la prosodie musicale du morceau *Iam concept* dans lequel, nous le verrons, toute une part du placement et de l’accentuation du texte se fait dans l’entretemps.

3.2.3. L’accentuation

3.2.3.1. Placement des syllabes accentuées

Le positionnement des syllabes accentuées sur la mesure musicale est l’un des enjeux principaux de cette étude puisque le calcul et la représentation de ce paramètre permettront de visualiser les liens entre l’accentuation prosodique et chaque position du cadre métrique musical. Pour cette dernière étape, nous utiliserons comme exemple *Qui sème le vent récolte le tempo* de MC Solaar. Le calcul de ce paramètre nécessite en premier lieu l’organisation des données de la dernière segmentation et des données de placement des temps dans un nouveau tableur :

Label phonétique	Label prosodique	Temps	Attaque	Fin	Durée
9~			21,93675804	22,0852928	0,14853477
bREk	(R/B)	1	22,08529282	22,2929173	0,20762444
d@			22,29291725	22,4322681	0,13935089
ba			22,43226814	22,6554756	0,22320747
tRi	(P/R)	2	22,65547562	23,0880337	0,43255806

Tableau 6 : Tableur permettant le calcul et la représentation du positionnement des accents prosodiques sur la mesure musicale. Les données ici présentées correspondent au premier GDS de *Qui sème le vent récolte le tempo* (rap).

La colonne « Label prosodique » permet de repérer les syllabes accentuées et la colonne « Temps » permet au même titre que le tableur 5 de connaître le temps qui précède ou qui se synchronise avec la syllabe. Nous utilisons une fonction de calcul conditionnel multicritère de type NB.SI.ENS et lui demandons de rechercher dans la colonne « Label prosodique » toute occurrence contenant la lettre A, B ou P et sur quelle position de la mesure (colonne « Temps ») ces dernières se positionnent. Cette opération est réalisée en plusieurs étapes.

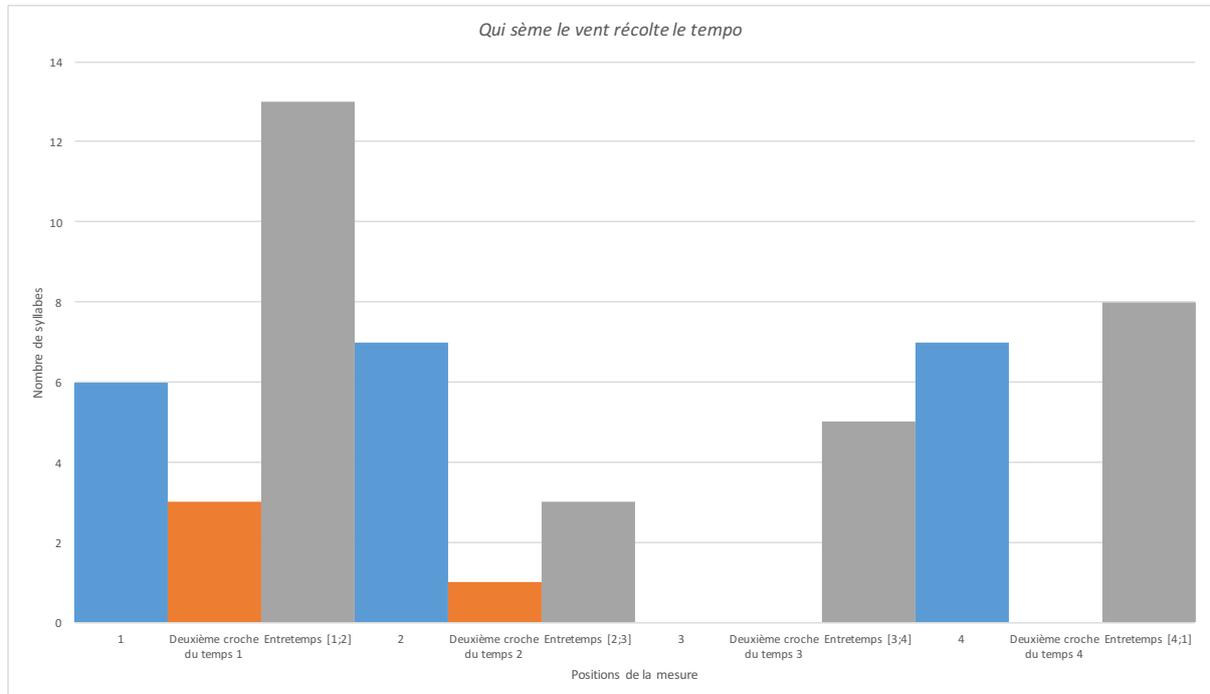
Tout d’abord, nous recherchons tous les accents se positionnant sur un temps, sans distinguer les types d’accents (labels R/B, F/A et P/R). Nous connaissons ainsi le nombre d’occurrences placées sur chaque temps de la mesure. Nous opérons ensuite le même calcul pour toutes les syllabes se positionnant sur les deuxièmes croches des temps (labels Y/A, Y/B, P/Y). Nous connaissons dès lors le nombre d’occurrences pour chaque partie faible des temps de la mesure. Enfin, nous réalisons la même opération pour les syllabes accentuées placées dans les entretemps (labels B, A et P). Nous connaissons ainsi la position de tous les accents prosodiques et organisons ces données dans un nouveau tableur (tableau 7) :

Positions de la mesure	1	Deuxième croche du temps 1	Entretemps [1,2]	2	Deuxième croche du temps 2	Entretemps [2,3]	3	Deuxième croche du temps 3	Entretemps [3,4]	4	Deuxième croche du temps 4	Entretemps [4,1]
F/A	21			9			9			12		
Y/A		0			0			2			0	
A			3			10			11			6
R/B	15			16			15			11		
Y/B		2			7			2			2	
B			13			11			7			9
P/R	6			7			0			7		
P/Y		3			1			0			0	
P			13			3			4			6

Tableau 7 : Tableur permettant la représentation du positionnement des accents sur la mesure musicale. Les données présentées ici correspondent au morceau *Qui sème le vent récolte le tempo* (rap).

La première colonne contient les labels prosodiques concernés, les colonnes contenant seulement un chiffre (1, 2, 3, ou 4) indiquent le temps de la mesure sur lequel tombe l’accent, les colonnes « Deuxième croche du temps x » désignent les parties faibles du temps sur

lesquelles tombe l'accent et les colonnes « Entretemps [x;y] » désignent les entretemps dans lesquels tombe l'accent, permettant de générer plusieurs sortes de graphiques. Par exemple, nous exposons dans le graphique 6 le positionnement de toutes les finales de GDS de *Qui sème le vent récolte le tempo*. Les barres bleues désignent les temps, les barres oranges désignent les deuxièmes croches des temps et les barres grises désignent les entretemps :



Graphique 6 : Diagramme de positionnement des finales de GDS de *Qui sème le vent récolte le tempo* (rap).

Nous constatons qu'aucun GDS ne se clôt sur un troisième temps, ni sur les deuxièmes croches des troisièmes et quatrièmes temps. Le placement le plus fréquent se fait entre le temps 1 et 2 de la mesure, dans l'entretemps. De tels renseignements sont précieux et montrent l'extrême mobilité de l'accent de finale de GDS dans ce morceau de rap français. De tels diagrammes peuvent être générés pour toutes les sortes d'accents, donnant une vision globale du placement de l'accentuation sur la mesure musicale très utiles à l'analyse de la prosodie musicale.

3.2.3.2. Débit et durées des groupes syllabiques

Comme nous l'avons vu précédemment, l'accentuation des syllabes au sein de la chaîne de parole donne lieu à différents types de groupes syllabiques (GDS, GR et PA) composés d'une durée et d'un débit variables. Nos signalements prosodiques sur la chaîne de parole permettent d'appréhender leur débit syllabique et leur durée, nous renseignant davantage sur les choix prosodiques pris par les artistes d'un même style. À titre démonstratif, nous montrerons ici les

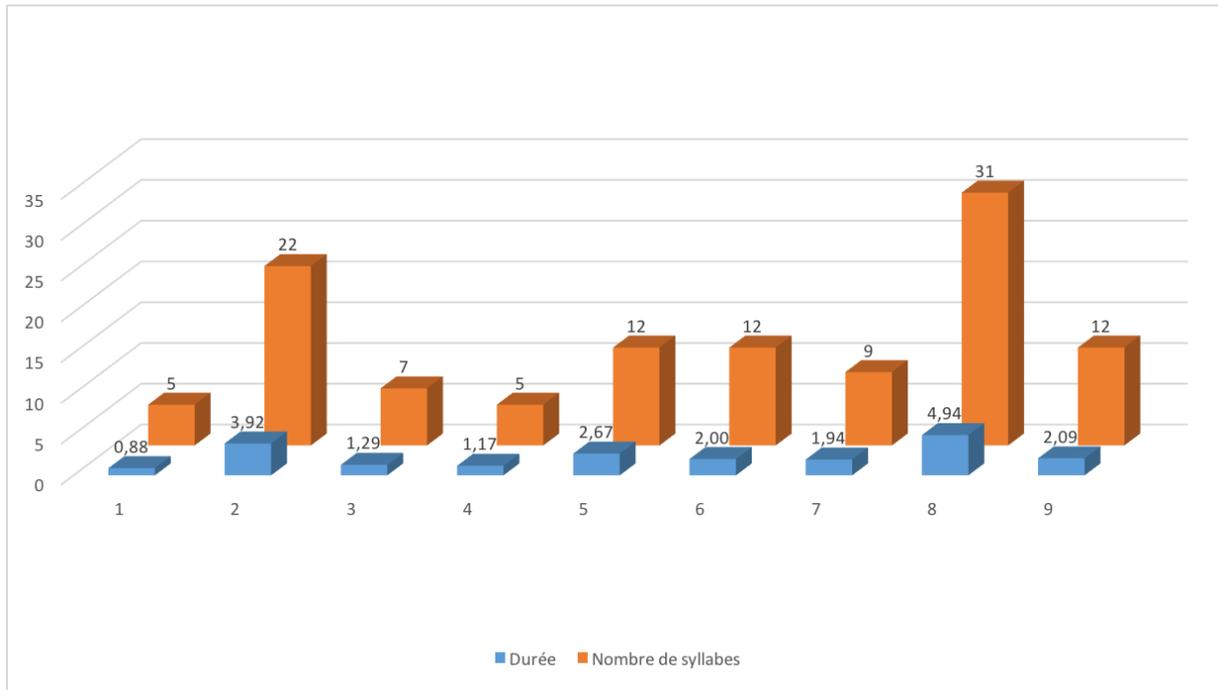
possibilités de représentation de ces paramètres (débit et durée) pour les GDS. Le même procédé pourra être utilisé pour la représentation des autres groupes syllabiques (PA et GR).

Pour ce faire, les données de la première segmentation syllabique sont réunies de manière spécifique dans un nouveau tableur. Toutes les syllabes se trouvant entre deux occurrences du signe # sont placées dans une même case (colonne « Labels phonétiques »). Les temps d'attaque et de fin de la première et de la dernière syllabe sont signalées sur la même ligne dans deux cases distinctes (colonnes « Temps d'attaque » et « Temps de fin »). Enfin, le nombre de syllabes contenues dans chaque GDS est signalé dans une dernière case (colonne « Nombre de syllabes »). Le tableau 8 montre l'agencement des données des neuf premiers GDS du morceau *Qui sème le vent récolte le tempo* :

Labels phonétiques	Attaque	Fin	Durée	Nombre de syllabes
9~ bREk d@ ba tRi	21,93675804	22,817982	0,88	5
kul suR la Ef Em il s	23,03086472	26,947187	3,92	22
la ka da~ sa fl9R d@	27,32236862	28,609116	1,29	7
se~K Kat tRwa d2 9	28,86772728	30,035669	1,17	5
te~ po l@ va~ s@ ll	30,45974541	33,126621	2,67	12
sHi la ka da~s ki m@	33,39470291	35,396507	2,00	12
a~ sOR s@ le l@ p:	35,6707077	37,610546	1,94	9
la bo te dy kOR sa~	37,79924011	42,737415	4,94	31
l@ si la~ se dOR m	42,89631271	44,984241	2,09	12

Tableau 8 : Tableur permettant la représentation de la durée et de la métrique des GDS pour les neuf premiers GDS de *Qui sème le vent récolte le tempo*.

Le graphique 7 montre le type de diagrammes qu'il est possible d'obtenir pour les neuf premiers GDS du même morceau.



Graphique 7 : Durée et débit syllabique des neuf premiers GDS de *Qui sème le vent récolte le tempo*.

Ce type de diagramme permet de mener une étude comparative des durées et de la métrique syllabique des groupes de mots (ici, les GDS). Nous pouvons par exemple constater pour les trois GDS contenant douze syllabes (groupes 5, 6 et 9) que leurs durées diffèrent, impliquant des variations du débit vocal et des agencements rythmiques qu’il s’agira d’observer en détail sur la partition. Il en est de même pour les groupes 1 et 4 contenant cinq syllabes. De telles représentations permettent d’appréhender la métrique syllabique des groupes de mots comparativement à leur durée et de mettre en lumière les structures profondes des textes prononcés. Les concordances ou les divergences entre la durée des groupes et leur métrique syllabique permettent d’observer plus précisément la régularité ou l’irrégularité globale du débit vocal dans chaque morceau.

Il est aussi possible d’établir, à l’aide du tableau 8 et selon le même procédé que pour le débit vocal, des moyennes et leurs écarts types de manière à fixer la durée et la métrique syllabique moyenne des différents groupes (GDS, GR et PA). Les valeurs obtenues permettront d’évaluer l’importance de ces paramètres dans la caractérisation des différents styles musico-littéraires de cette étude.

3.2.3.3. Durée moyenne des syllabes accentuées

Les accents toniques et d’insistance se manifestent (principalement pour le premier et entre autres pour le second) dans la parole spontanée par un allongement de la durée syllabique.

Dans le premier chapitre de cette étude nous avons présumé la non-validité de ce paramètre pour la reconnaissance de l'accent au vu de la spécificité des expressions vocales étudiées. Nous avons ainsi décidé de relever les accents en fonction d'autres paramètres acoustiques tels que l'intensité et la variation de la hauteur. Nous pouvons néanmoins valider ou infirmer notre hypothèse en calculant spécifiquement la durée syllabique moyenne de chaque type d'accents. En les comparant à la durée moyenne de toutes les syllabes calculée au début de ce chapitre, nous pouvons vérifier s'il existe des différences significatives de durées entre les syllabes atones et les syllabes accentuées. Pour cela, nous réunissons les données de la première segmentation dans un nouveau tableur et procédons par étapes. Le premier tableur utilisé est présenté ci-après :

Label phonétique	Label prosodique	Durée
g~		0,14097404
bREk	(R/B)	0,22364044
d@		0,12878609
ba		0,155056
tRi	(P/R)	0,2998867

Tableau 9 : Premier tableur permettant le calcul de la durée moyenne des syllabes accentuées.

À partir de ce tableur, nous utilisons une fonction de calcul conditionnel multicritère de type SOMME.SI.ENS permettant de calculer la somme des durées (colonne « Durée ») selon le type d'accent (colonne « Label prosodique ») que l'on souhaite observer. Une fonction de calcul conditionnel de type NB.SI est également utilisée pour connaître le nombre d'occurrences pour chaque accent. Ensuite, nous additionnons les durées et le nombre d'occurrences pour chaque type d'accent (trois dernières lignes du tableur suivant) et agençons les données dans un nouveau tableur :

Label prosodique	Somme des durées	Nombre d'occurrences
(B)	9,640001297	39
(R/B)	11,78788376	57
(Y/B)	3,262773514	13
(A)	8,395454407	30
(F/A)	8,858142853	51
(Y/A)	0,354034424	2
(P)	7,854700089	27
(P/R)	6,998756409	20
(P/Y)	0,92036438	4
B	24,69065857	109
A	17,60763168	83
P	15,77382088	51

Tableau 10 : Deuxième tableur permettant le calcul de la durée moyenne des syllabes accentuées.

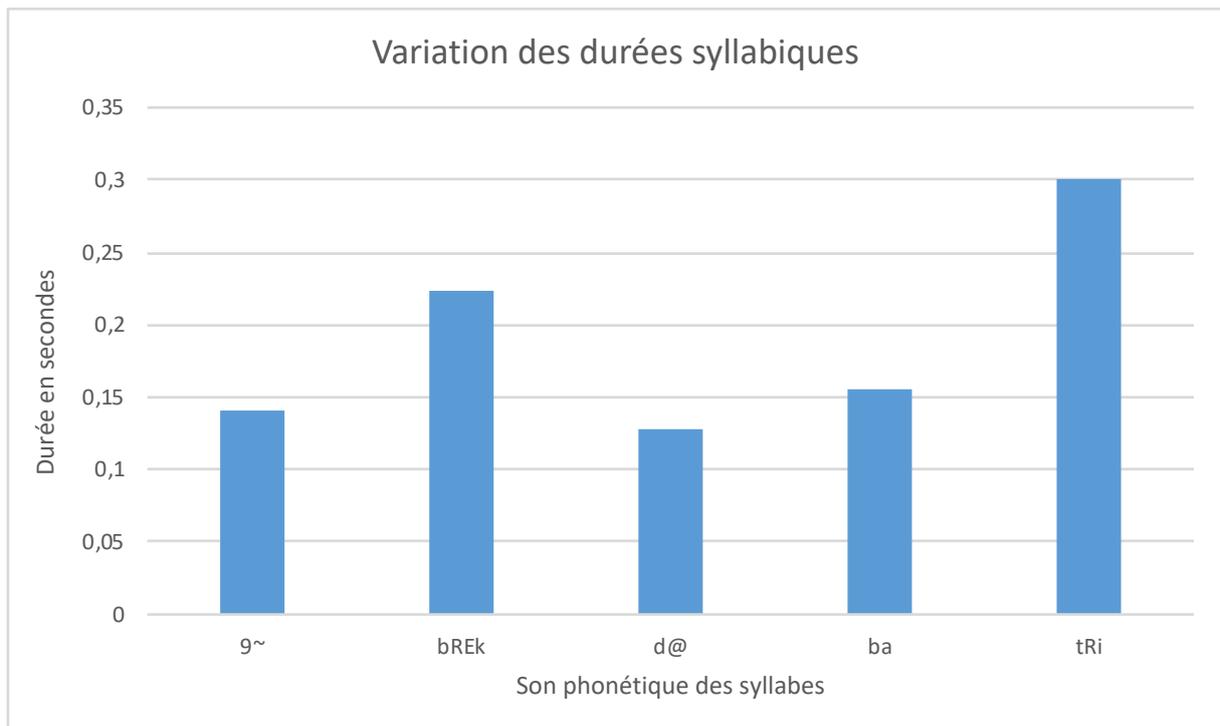
Nous divisons ensuite la somme des durées par le nombre d'occurrences relevées (trois dernières lignes du tableau 10) et obtenons la durée moyenne des syllabes pour chaque type d'accent. Pour exemple, la durée moyenne des syllabes dans *Qui sème le vent récolte le tempo* s'élève à 0,18 seconde. Comparativement, la durée des accents toniques situés à l'intérieur des GDS s'élève à 0,22 seconde, celle des accents d'insistance à 0,21 seconde et celle des accents toniques de fin de GDS s'élève à 0,31 seconde. Nous pouvons dès lors affirmer que tous les types d'accents ont une durée plus longue que la durée moyenne des syllabes (0,18). Néanmoins, les accents toniques placés à l'intérieur des GDS et les accents d'insistance présentent une durée plus proche de la moyenne générale, montrant que leur repérage a été guidé par d'autres paramètres acoustiques que la durée tels que l'intensité ou la hauteur. Enfin, nous pourrions comparer ces valeurs à celles de la parole spontanée relevées entre autres par Pierre Léon¹¹.

3.2.3.4. Variation des durées syllabiques

Au-delà des moyennes exprimées en nombres, les durées syllabiques peuvent être représentées les unes après les autres, permettant l'appréhension de passages ciblés. En effet, pour le premier GDS visible sur le tableau 8, il est possible d'observer la variabilité de ce paramètre au fur et à mesure de la prononciation et ainsi, de visualiser les variations de durée dans la chaîne de parole. Si les partitions précédemment créées permettent déjà de les observer, les graphiques que nous exposerons permettent une compréhension moins musicale que prosodique de la prononciation. Des diagrammes sont ainsi créés à partir des colonnes « Label

¹¹ LÉON, Pierre, *Phonétisme et prononciations du français*, p. 137.

phonétique » et « Durée » du tableau 8. Ils permettent de jeter un regard nouveau sur l'organisation de l'énonciation, un regard qui ne prend pas en compte les durées de manière musicale, mais bien de manière prosodique, engendrant une comparaison des durées fondée sur des graphiques, et non sur des valeurs musicales. Le graphique 8 montre le type de représentation obtenu pour le premier GDS de *Qui sème le vent récolte le tempo* [9~ˈbREkd@baˈtRi:#] (« Un break de batt'rie »).



Graphique 8 : Diagramme de variation des durées syllabiques pour le premier GDS de *Qui sème le vent récolte le tempo*.

Ce diagramme permet une lecture immédiate et comparative des durées. Les syllabes [bREk] et [tRi], toutes deux accentuées lors de la prononciation, se détachent visuellement, rendant directement observable la durée des proéminences accentuelles. La syllabe [tri], accent tonique de finale de GDS puisque suivie d'un silence, est considérablement plus longue que la syllabe [bREk], accent tonique situé à l'intérieur du GDS. Cependant, ce dernier ressort au regard des durées des syllabes atones. Comme cela semblait prévisible, la durée des syllabes accentuées varie, présentant des nuances que nous pourrions observer grâce à ce type de représentations mais aussi grâce aux partitions des phrases précédemment créées.

3.2.4. Pourcentage de syllabes accentuées par type d'accent

Enfin, à partir du tableau 5, il nous est possible de connaître le pourcentage de syllabes accentuées par type d'accent et ainsi, d'appréhender l'accentuation des paroles sous un autre

angle. En comptabilisant pour chaque morceau le nombre de syllabes recevant un accent tonique, d'insistance ou de finale de GDS, en le divisant par le nombre total de syllabes et en le multipliant par cent, nous savons si les locuteurs accentuent leurs textes en cohérence avec les règles de la prosodie traditionnelle. Une proportion élevée d'accents toniques et de finales de GDS traduirait une prononciation des plus régulières tandis que la présence de nombreux accents d'insistance révélerait une prononciation du français moins encline à se soumettre aux lois de la parole spontanée.

* ¶ ¶ * *

Les données de segmentation syllabique et d'estimation du placement des temps nous ont permis de créer différents types de représentations. Grâce au logiciel OpenMusic, nous avons produit des partitions des phrasés fondées sur la réalité sonore de chaque morceau. Nous possédons ainsi un support d'analyse extrêmement fiable qui permet à maints égards l'appréhension des relations rythmiques et métriques entre la voix et les instruments. Néanmoins, si l'agencement des syllabes sur les différentes positions de la mesure musicale permet un examen minutieux du comportement vocal, il reste limité pour l'appréhension globale des paramètres de la prosodie musicale que nous souhaitons observer. C'est pourquoi nous avons produit des calculs et des représentations renseignant spécifiquement sur chacun d'entre eux. Ainsi, la conjonction des deux types de support – partitions et représentations des paramètres de la prosodie musicale – permet une compréhension poussée de la prosodie musicale de chaque œuvre enregistrée. Nous utiliserons selon nos besoins ces multiples supports pour analyser dans les prochaines parties les spécificités prosodico-musicales de chaque style. Nous pourrons également présenter les données sous la forme de tableaux afin d'étoffer notre travail de valeurs utiles à l'analyse (débit vocal, degré de synchronisation, durées des syllabes, etc.).

DEUXIÈME PARTIE

LE PUNK FRANÇAIS

CHAPITRE 4

HISTOIRE, *INSTRUMENTARIUM* ET STRUCTURES MUSICO-LITTÉRAIRES

Il s'agira dans ce chapitre de retracer l'histoire du mouvement punk afin de montrer les itinéraires géographiques et stylistiques qui ont contribué à son émergence en France. Nous révélerons également les spécificités françaises de son *instrumentarium* ainsi que les structures musicales et littéraires utilisées pour sa composition. Ces mises à jour serviront à contextualiser et approcher le style étudié dans cette partie. Elles sont une première étape indispensable à l'analyse de la prosodie musicale.

4.1. Genèse étasunienne

Comme l'indique Nick Tosches¹ dans le ton journalistique qui est le sien (regrettablement inhérent à la plupart des ouvrages historiques sur les musiques populaires), le rock'n'roll n'est pas apparu soudainement. Au milieu des années 1940, aux États-Unis, la musique rhythm'n'blues est promue par une multitude de petites maisons de disques indépendantes créées pour l'occasion. Ces dernières enregistrent sans distinction ségrégative (la ségrégation étant abolie bien plus tard, le 2 juillet 1964 aux États-Unis avec le *Civil Rights Act*) des musiciens de cultures musicales extrêmement variées, leur permettant d'échanger et de jouer des répertoires divers qui donnent naissance aux premiers morceaux de rock.

Le rhythm'n'blues est un dérivé du be bop (forme de jazz de la fin des années 1930 issue du swing) nommé jump blues. Ce dernier s'avère très mal reçu par la communauté afro-américaine de l'époque, comme l'indique cette critique parue dans le magazine *Down Beat*² en

¹ Nous conseillons la lecture des ouvrages de PIRENNE, Christophe, *Une histoire musicale du rock*, Paris, Fayard, 2011 et de TOSCHES, Nick, *Héros oubliés du rock'n'roll*, Paris, Allia, coll. « 10/18 », 2000.

² Magazine bimestriel consacré au jazz fondé en 1934.

1941 et citée par Nick Tosches : « C'est une honte qu'un groupe de *jump* de ce calibre en vienne à jouer une pareille merde³. » De Louis Armstrong à Hugues Panassié (pour ce qui est de la critique française de la musique jazz), nombreuses sont les réactions virulentes à son propos. Pourtant, en intégrant les *blues shouters*⁴ qui rejoignent les villes à cette époque, le jump blues constitue une des bases fondamentales du rhythm'n'blues, du rock'n'roll et, par extension, du punk. Les harmonies changeantes du be bop sont majoritairement substituées par les grilles blues ou boogie woogie et la réduction du dispositif instrumental déjà opérée durant la mutation du swing au be bop y est davantage prononcée. Seule la rapidité des *tempi* est préservée, donnant naissance à la fin des années 1940 aux premières formes de rock. Dans ces premières années prolifiques se détachent entre autres Jackie Brenston et Ike Turner, Bill Halley ou encore Elvis Presley qui durant la décennie 1950 rencontreront le succès qu'on leur connaît.

4.2. Rock garage et proto-punk américains : un refus de la pop progressive

Suite à l'émergence et à l'immense succès du rock durant la décennie 1950, les années 1960 en Angleterre et aux États-Unis sont marquées par l'avènement des musiques populaires enregistrées et notamment par l'apparition de la *pop music* que nous définirons, en nous référant à Christophe Pirenne⁵, comme une musique synthétisant en ses œuvres les caractéristiques principales des diverses productions populaires musicales d'une époque. En effet, la musique pop est le fruit d'un métissage entre les différents styles de musique populaire des années 1950 tels que le blues électrique, les groupes vocaux, le rock'n'roll, le folk et la country (pour ne citer que les principaux), les artistes privilégiant davantage un style qu'un autre selon leur goût. Les groupes ou artistes tels que les Beach Boys ou les Beatles en sont très représentatifs.

À la même époque, certaines formations dont The Who ou The Rolling Stones jouent une forme de blues électrifié tel qu'il se jouait à Londres dans le début des années 1960. Proche d'un rock *mainstream* endurci, celui-ci est malgré lui à l'origine d'un style de musique plutôt marginal nommé rock garage pour l'aspect sonore particulièrement « sale » de ses œuvres enregistrées. Les artistes œuvrant dans ce style minoritaire affichent leur opposition à la *pop music* qu'ils considèrent comme le fruit d'un malencontreux mélange entre rock et variété des groupes vocaux masculins de cette époque. Ils produisent ainsi une musique s'inscrivant davantage dans l'énergie scénique du *rockabilly* et du rock *mainstream*, durcissant

³ TOSCHES, Nick, *Héros oubliés du rock'n'roll*, p. 23.

⁴ Littéralement les « hurleurs de blues ».

⁵ PIRENNE, Christophe, *Une histoire musicale du rock*.

progressivement les sons des guitares, allant jusqu'à la saturation, laissant à l'auditeur l'impression que le morceau a été enregistré dans un garage, sans grands moyens. Les voix y sont hurlées, dans l'esprit des *blues shouters* de la fin des années 1940 tels Wynonie Harris ou Big Joe Turner (à ses débuts). Des groupes tels que The Wailers (à ne pas confondre avec les musiciens de Bob Marley) ou The Sonics œuvreront durant les années 1960 à produire ce rock *garage* dont le dispositif instrumental, l'assise rythmique et la manière de chanter influenceront les premières formes de musique punk.

Il faut attendre la deuxième moitié des années 1960 pour voir apparaître à New York ses signes avant-coureurs. Tandis que la *pop* envahit la scène internationale et qu'émerge l'esprit *flower power* incarné par l'ère courte du rock psychédélique, une frange d'artistes (il faut le signaler, drogués à l'héroïne et au *speed*) se désintéresse totalement de l'esprit *beatnik* qui est en train d'envahir le monde. De ce désintérêt émerge une contre-culture s'opposant au tournant résolument commercial qu'est en train de prendre la musique pop. Les thèmes ne sont ni politiques, ni écologiques, ni réservés à l'adolescence américaine mais plus à la jeunesse perdue des quartiers malfamés des grandes villes. Ces groupes traitent de sujets jugés trop violents par le public pop, tels que l'héroïne, le milieu sadomasochiste et le transsexualisme, séduisant davantage un public de *lumpen-hippies*.

C'est comme ça qu'est apparu un autre genre de hippies, plutôt de lumpen-hippies, qui sortaient réellement d'une enfance de maltraitance – de parents qui les haïssaient, de parents qui les avaient fichus à la porte. Ça pouvait être une famille religieuse qui traitait ses gamines de traînées ou disait : « Tu t'es fait avorter, va-t'en » ou encore : « J'ai trouvé des pilules contraceptives dans ton sac, dégage. » Et tous ces gamins ont dégénéré en des genres de zonards agressifs. Des espèces de punk⁶.

Cette scène, fréquemment nommée *proto-punk* par les historiens de la musique, est représentée par des groupes tels que le Velvet Underground, les MC5, les Stooges et les New York Dolls qui œuvreront durant la deuxième moitié des années 1960 et la première moitié des années 1970 à produire un rock détaché de toute ambition d'élever la musique populaire au même rang que la musique savante⁷.

Bon Dieu ! Ces mômes sont totalement à contre-courant. Ils ressusitent les chansons de trois minutes ! » C'était la grande époque des solos de batterie de dix minutes, des solos de guitare de vingt minutes. Une seule chanson pouvait occuper une face entière d'un album. J'en avais marre de ces

⁶ Ed Sanders à propos des punks (célèbre poète et chanteur dont la librairie new-yorkaise fut un passage obligatoire pour la plupart des écrivains de la *Beat Generation*) dans MCNEIL, Legs, MCCAIN, Gillian, *Please Kill Me. L'histoire non censurée du punk racontée par ses acteurs*, Paris, Allia, 2011, p. 37.

⁷ PIRE, Christian, *Anthropologie du rock psychédélique anglais*, Rosières-en-Haye, Camion Blanc, 2011, p. 43-44.

conneries. Qui pouvait jouer mieux que son voisin ? C'était vraiment la barbe. Ça n'avait rien à voir avec le rock'n'roll⁸.

Dans chacun des groupes cités plus haut (Velvet Underground, MC5, etc.), les phrases vocaux sont peu mélodiques, les jeux instrumentaux sont approximatifs, et la qualité sonore des enregistrements et des prestations scéniques est volontairement lourde et bruitée. Le jeu instrumental rythmique est simple et prédominant (mesures à quatre temps, la basse et la batterie accentuent tous les temps). Les formations instrumentales se composent généralement d'une basse électrique, d'une ou deux guitares, d'une batterie et éventuellement d'un clavier. L'un des musiciens chante très approximativement (tenue de notes limitée, tessiture ne dépassant généralement pas la quinte, amuïssement des syllabes, déformation des voyelles, saturation de la voix, timbre nasillard). Ces utilisations spécifiques de la voix et des instruments propres au Velvet Underground et aux Stooges influenceront considérablement les artistes de la scène punk américaine qui émerge à la fin de la première moitié des années 1970, comme en témoignent les interviews réunies dans l'excellent *Please Kill Me*⁹ de Legs McNeil et Gillian McCain.

4.3. Émergence anglo-saxonne du punk

C'est à la fin de la deuxième moitié des années 1970 qu'émerge le punk aux États-Unis. Son appellation proviendrait d'un magazine du même nom créé par Legs McNeil en 1975, un magazine dédié à la jeunesse qui se sent uniquement concerné par « les redif télé, boire de la bière, baiser, les cheeseburgers, les BD, les séries B, et ce rock'n'roll bizarre que personne n'avait l'air d'apprécier à part nous : le Velvet, les Stooges, les New York Dolls, et maintenant les Dictators¹⁰ ». Cette ligne de conduite est adoptée par de jeunes américains qui se retrouvent en elle, donnant naissance à de nombreux groupes américains faisant désormais partie de l'histoire de la musique populaire. Nous ne citerons que les plus connus : The Ramones, The Dead Boys ou encore The Heartbreakers qui se produisent à leurs débuts au sein de deux lieux désormais mythiques de la scène punk new-yorkaise : le CBGB et le Max's Kansas City. Leur musique reprend et amplifie les caractéristiques orales et instrumentales du *proto-punk* du Velvet Underground, des Stooges, des New York Dolls et des MC5, forgeant des sonorités considérablement endurcies et des assises rythmiques accélérées.

⁸ Jerry Nolan dans MCNEIL, Legs, MCCAIN, Gillian, *Please Kill Me. L'histoire non censurée du punk...*, p. 173. Jerry Nolan a remplacé en 1972 le batteur Billy Murcia des New York Dolls puis a formé The Heartbreakers avec un autre membre des New York Dolls : Johnny Thunders.

⁹ MCNEIL, Legs, MCCAIN, Gillian, *Please Kill Me. L'histoire non censurée du punk...*, 2011.

¹⁰ PIRENNE, Christophe, *Une histoire musicale du rock*, p. 294.

Au même moment (1975), Malcom McLaren, ancien manager des New York Dolls (il faut préciser la durée de vie limitée de la plupart de ces groupes), retourne chez lui en Angleterre et initie la jeunesse anglaise à cette nouvelle musique. Il crée de toutes pièces le groupe Sex Pistols, en recrutant pour l'occasion un vendeur de sa boutique de vêtements (Glenn Matlok), un client (Jonny Rotten) et deux jeunes voyous (Steve John et Paul Cook) qui vagabondent près de son magasin. The Sex Pistols incarne très rapidement la virulence du mouvement punk britannique par un goût prononcé pour la provocation et la violence inhérentes aux classes défavorisées et aux milieux toxicomanes. En 1976, le mouvement punk se répand sur l'ensemble du territoire britannique avec notamment l'*Anarchy Tour* auquel participeront autant de groupes américains que de groupes britanniques (Sex Pistols, The Heartbreakers, Damned, The Clash, etc.). La proximité territoriale de la Grande-Bretagne influencera les artistes français et donnera naissance à une scène spécifique.

4.4. Le punk français

En 1976, alors que l'*Anarchy Tour* fait connaître le punk sur l'ensemble du territoire britannique (la majorité des dates seront annulées car les maires et la police bloquent les salles et les accès aux hôtels, sur dix-huit dates ; seules six ont été maintenues¹¹), en France, la ville de Mont-de-Marsan organise dans ses arènes le premier festival punk à l'échelle européenne. La programmation se compose d'artistes britanniques, suisses, allemands, français et de nombreuses autres nationalités européennes :

Le 21 août 1976 se déroule à Mont-de-Marsan, un festival autoproclamé « LE premier festival punk rock européen ». À l'initiative d'Éric Zermati, il aligne entre autres les Damned, Shakin' Street, Asphalt Jungle, Bijou. Cet événement est très symptomatique de (l'absence de) la scène française de l'époque. Même si des milliers de gens aujourd'hui prétendent avoir assisté à cette très belle affiche, depuis rentrée dans la légende, la foule présente compte plutôt 600 ou 700 personnes. Un succès, mais le public est majoritairement espagnol et anglais. Résultat du vide médiatique (Rock and Folk indiquant laconiquement : « Le festival de Mont-de-Marsan n'a pas été annulé ») et du dédain de la presse française¹².

Comme le laisse sous-entendre Arno Rudeboy sur son site NYARK nyarK, la France est en retard du point de vue de sa politique culturelle (diffusion, salles de concert, labels, etc.). La télévision ne possède encore que trois chaînes et l'innovation dans la programmation ne fait pas partie des directives données aux rédacteurs d'émissions de la télévision publique. Il en est de

¹¹ Propos tenus par les Heartbreakers dans MCNEIL, Legs, MCCAIN, Gillian, *Please Kill Me. L'histoire non censurée du punk...*, p. 371.

¹² RUDEBOY, Arno, « Repères 76/79 », *NYARK nyarK* [en ligne], <http://nyarknyark.fr/spip.php?article49> [consulté le 22 novembre 2015].

même pour les radios. Ainsi, les premiers groupes de punk chantant en langue française que sont Asphalt Jungle, Métal Urbain ou les Starshooter, verront leurs premières productions peu relayées par les médias français. Pourtant, les répétitions quatre années de suite du festival de Mont-de-Marsan, et les quelques représentations scéniques des artistes que nous venons d'évoquer rencontrent toutes un certain succès auprès d'une population bien informée. Ces groupes constituent la première vague punk en France. Cette première vague correspond à une période très courte qui s'étend de 1977 à 1979 comme en témoignent d'un commun accord le site NYARK nyarK et Marsu, acteur emblématique de la scène punk française des années 1980¹³ :

La plupart des groupes de la première vague punk n'étaient pas parus en disque, et ont fait très peu de concerts qui ne s'étaient pas forcément très bien passés. On peut restreindre l'impact du premier punk rock français à une élite branchée qui très vite a tourné casaque quand d'autres potes sont arrivés, le ska, et d'autres genres modernes, et qui surtout n'a pas pérennisé ce mode d'expression et ce mode de pensée. À la différence de ce qui s'est passé en Angleterre, des groupes ont continué à exister même si la mode était passée et surtout ça s'est diffusé après ça dans bien d'autres pays¹⁴.

Malgré la brièveté de cette période, des groupes emblématiques vont se démarquer et poursuivre leur parcours musical tandis qu'au même moment, pour l'Angleterre, le punk est résolument mort. Seulement, les salles de concert, les réseaux de diffusion et les maisons de disques susceptibles de promouvoir le punk en langue française sont entre 1976 et 1977 encore inexistantes sur le territoire. C'est seulement à partir de 1979 que les acteurs de la scène punk s'organisent. Ainsi naissent de nombreux groupes s'exprimant en langue française. C'est notamment le cas des Olivensteins, d'O.T.H, de Oberkampf, de La Souris Déglinguée ou des Cadavres, artistes du début de la deuxième vague punk considérés comme beaucoup plus « sauvage¹⁵ » que la première.

Les groupes Métal Urbain et les Olivensteins appartiennent à ces deux premières vagues. Le premier est systématiquement cité dans les rares ouvrages consacrés au punk français comme étant le groupe pionnier en la matière. Il ressort également de ces ouvrages que beaucoup de jeunes ayant vu ou entendu les Métal Urbain ont ensuite formé un groupe. Ces derniers portent dans leur musique des propos et des choix esthétiques radicaux. Leur musique est sans concession, ne cédant à aucune mode. Ils sont les premiers à utiliser une boîte à rythme,

¹³ Marsu est l'ancien manager des Bérurier Noir (groupe de punk français des années 1980), fondateur de Bondage Records, label emblématique des scènes alternatives françaises rock et punk des années 1980. Les témoignages présentés ici sont issus d'une interview qu'il nous a aimablement accordée le 20 novembre 2014.

¹⁴ Interview de Marsu du 20 novembre 2014.

¹⁵ RUDEBOY, Arno, « Repères 76/79 », *NYARK nyarK* [en ligne], <http://nyarknyark.fr/spip.php?article49> [consulté le 22 novembre 2015].

intégrant ainsi les nouvelles technologies à leurs productions musicales bien avant les premiers rappeurs français. Éric Débris, membre du groupe s'exprime en ces termes à propos de leur musique :

On avait la volonté d'utiliser le synthétiseur et des guitares pour faire une musique violente, contrairement à la musique planante qui se faisait avec des machines. Zip et moi on était passionnés de machines, de synthés, mais on trouvait que ça n'allait pas assez loin. Dès que les mecs essayaient de faire un truc, c'était du genre « chhhuuuu, chhhuuuu », ou bien c'étaient des musiciens qui faisaient de la musique « concrète » ou de la musique moderne, comme Pierre Henri, des gens comme ça. Mais ça n'allait pas assez loin pour nous. On a tenté un truc avec machines et guitares, et au cours de cette répétition, un de nous, je ne sais plus si c'est Zip Zinc ou moi, fait : « c'est du métal », et l'autre : « oui, mais urbain », alors c'est du métal urbain. Et là, on a décidé finalement de faire des morceaux de trois minutes, de les ramener à un format rock, de trouver un chanteur... Sans penser faire du punk rock ou autre, parce qu'on faisait ce qu'on voulait faire¹⁶...

Clode Panik, chanteur du groupe, hurle les paroles en français. Les rythmes sont métalliques, très rapides, et la guitare est saturée. On y retrouve également des textes très engagés, proches des idéologies des milieux « autonomes » qui semblent avoir contribué massivement à la diffusion des groupes punks durant les années 1980, notamment dans les squats parisiens, comme le signale Marsu à propos des Bérurier Noir :

Un autre effet non-négligeable de cette époque c'est la radicalisation de l'ultra gauche avec action directe d'un côté et les autonomes de l'autre. Ça c'est des choses qui au niveau du rock alternatif, dans le *background* idéologique ont beaucoup joué. Alors, parfois de manière fantasmatique, parfois un peu plus fortement parce que certains des groupes qu'on connaissait dont nous-même [Bérurier Noir] étaient connectés avec des gens qui se disaient de l'autonomie, dont, les squats entre autres. [...] on a commencé à jouer dans les squats chez les autonomes ce qui nous permettait d'être un peu plus en sécurité et de tester l'aventure. Les skinheads des Halles hésitaient à venir parce qu'ils savaient que s'ils venaient il risquaient de se faire casser la gueule méchamment¹⁷.

Cette alternative, incarnée par une mise en pratique du slogan *do it yourself* et par un rapprochement des milieux autonomes et ultra-gauchistes parisiens et européens, va permettre entre 1979 et 1981 à des groupes comme les Olivensteins, Oberkampf, les Cadavres, les Docs, les City Kids et de nombreux autres groupes de punk français, de s'émanciper d'un isolement artistique, médiatique et de diffusion extrêmement contraignant puisqu'empêchant toute rencontre ou échange avec un vivier artistique défendant majoritairement les mêmes causes :

Y avait cette envie des gens de nouveauté, de rêves, de choses qui te disent tiens, tu vas pouvoir faire les choses par toi-même. Tu vas pouvoir exister et te mettre à la fois en opposition avec ceux qui t'ont précédé, en même temps,

¹⁶ RUDEBOY, Arno, « Interview de Métal Urbain », *NYARK nyarK* [en ligne], <http://nyarknyark.fr/spip.php?article1> [consulté le 22 novembre 2015].

¹⁷ Interview de Marsu du 20 novembre 2014.

clamer très facilement que t'existes. Tu prends une guitare, tu brailles, puis on te voit. T'existes parce que t'as décidé que t'existais, et en plus très facilement, avec peu de moyens. À partir du moment où il y a cette possibilité, forcément il y a une création plus grande que dans le domaine de ce qu'on peut appeler le rock français où très rapidement les gens qui au début avaient une image et surfaient sur la vague punk, mais qui n'en étaient pas, je pense à Téléphone par exemple, se sont intégrés dans le business du rock français, et qui en fait depuis les années 1960 sont une sorte de clonage de la variété avec d'autres emballages, quelque chose qui était totalement détaché de la réalité de la plupart des groupes. Donc forcément, en appliquant des méthodes rudimentaires mais efficaces... Les fanzines c'est pareil, t'as des ciseaux, de la colle, des journaux pour faire des découpages, une photocopieuse et éventuellement une machine à écrire. À cette époque plein de gens avaient de l'énergie pour faire des choses¹⁸.

C'est à partir de 1981 que naît réellement une scène rock indépendante, donnant naissance à tout un réseau de diffusion, de production et de distribution indépendant grâce auquel émergeront et subsisteront de nombreux groupes emblématiques de punk français dont l'un des plus célèbres, le groupe Bérurier Noir. La création de labels indépendants va notamment leur permettre d'enregistrer, de presser et de diffuser leurs disques tels le label Bondage Record créé par leurs soins.

Le label Bondage Record succède à Rock Radical Records (créé par les membres de The Brigades qui s'associent à Marsu) en 1982. Il produira entre 1983 et 1985 l'ensemble des groupes qui occuperont la scène française du punk et du rock alternatif dont, entre autres (et pour le punk), les Bérurier Noir et Ludwig Von 88. Notons également qu'ils utilisent tous deux, au même titre que Métal Urbain, des boîtes à rythme pour remplacer la batterie. Les voix y sont hurlées, le message des paroles est fortement politique ou ironique et les guitares électriques et les instruments percussifs prédominent dans les enregistrements.

Il convient également de citer le label Boucherie Production créé en 1985 par le multi-instrumentiste François Hadji-Lazaro, acteur emblématique de la scène rock et punk française dont le groupe Les Garçons Bouchers a marqué les années 1980. Les productions du label se sont notamment étendues à la scène ragga naissante (Massilia Sound System) tandis que certaines chansons du groupe font partie des hymnes punk encore chantés par toute une génération tel *La Bière* que nous avons choisi d'intégrer à notre corpus punk. Notons que ce groupe possède un répertoire très éclectique s'étendant bien au-delà du punk, jouant du rock, de la chanson française mais également des musiques traditionnelles européennes.

¹⁸ *Ibidem*.

Enfin, le choix de « chanter » en langue française semble avoir été commun à la plupart des artistes de cette époque. Ils montrent par cet emploi que le français peut très bien s'insérer dans la musique rock et le message politique qu'ils souhaitaient transmettre.

C'était un choix, les Cadavres ne chantaient qu'en français. Logique à plein de niveaux. En même temps y avait le poids de la chanson française [...] à partir du moment où t'as un discours qui veut être percutant tu vas chanter en français c'est juste logique parce que d'une part, t'as pas forcément la maîtrise de l'anglais, d'autre part, t'as des choses à dire et enfin, t'as envie qu'elles tapent directement sur les gens¹⁹.

Marsu ajoute que certains groupes ont mieux réussi l'adaptation du français à la musique punk, « c'est pour ça qu'il y a quelques phrasés qui ont fait florès, Métal Urbain, Oberkampf, La Souris Déglinguée, Les Olivensteins, les Bérurier Noir²⁰ ».

Enfin, il convient de préciser que la scène rock alternative française des années 1980 ne se résume pas au punk. Elle est très éclectique, pouvant parfois se rapprocher des musiques populaires jamaïcaines (Babylon Fighters, Nuclear Device, La Souris Déglinguée) ou encore des musiques traditionnelles latino-américaines (Mano Negra, Les Nègresses Vertes), éclectisme dans lequel la musique punk va se démarquer, par des traits stylistiques davantage identifiables que nous mettrons en lumière. Dans un premier temps, nous présenterons les effectifs instrumentaux préférentiellement utilisés ainsi que les formes privilégiées par ses artistes.

4.5. *Instrumentarium*

L'*instrumentarium* de la musique punk se limite, dans sa version anglo-saxonne, à un dispositif instrumental restreint, et ce pour plusieurs raisons. Comme nous l'avons évoqué plus haut, les musiciens œuvrant dans ce style prônent un retour explicite à l'efficacité « originelle » du rock, autrement dit à une instrumentation simple et énergique ouvertement influencée par le rock *garage* américain des années 1960 et le proto-punk new-yorkais du début des années 1970. Ce choix stylistique s'inscrit volontairement en opposition à la musique populaire dite « progressive » de la fin des années 1960 dont l'apogée se situe très explicitement dans les années 1970 avec des groupes tels que Yes, Genesis ou encore ELP. Les concertos pour groupes de rock se succèdent, et les formes classiques et les orchestres symphoniques envahissent les créations de cette époque. Dès les années 1973, les critiques expriment leur perplexité face à cette tendance à vouloir élever la musique populaire au rang de la musique dite savante. La musique punk est une réponse radicale à cette tentative de classicisation de la musique rock et

¹⁹ *Ibidem.*

²⁰ *Ibidem.*

défend un dispositif instrumental limité composé le plus souvent d'une ou deux guitares électriques, d'une basse électrique, d'une batterie et d'un chanteur.

Dans notre corpus, seuls Les Olivensteins adoptent cet effectif instrumental, et se composent ainsi d'un bassiste, d'un guitariste, d'un batteur et d'un chanteur. Ils ne sont bien sûr pas les seuls sur l'ensemble des groupes de punk français de la fin des années 1970 et des années 1980. Nous pensons par exemple aux groupes OTH, Gogol Premier, les Wampas, Strychnine ou encore les Sheriff (groupe montpelliérain).

De nombreux groupes se détachent néanmoins de cette tendance, et notamment en remplaçant la batterie par les premières boîtes à rythme de l'histoire. C'est le cas des groupes Métal Urbain, Bérurier Noir et Ludwig Von 88 pour ce qui concerne notre corpus, mais aussi, entre autres, de Warum Joe ou de Parabellum à leurs débuts. Notons également que chez Métal Urbain et Bérurier Noir, la basse est évincée de l'effectif instrumental, certainement parce que les boîtes à rythme utilisées leur permettent d'attribuer à la grosse caisse une ou plusieurs notes définies faisant office de basse. Les Métal Urbain se servent également de synthétiseurs qu'ils ont fabriqués eux-mêmes :

Le line up c'est : deux synthés et la boîte à rythmes, Zip Zinc et moi. À l'époque, la boîte à rythmes est fabriquée par Zip Zinc, qui est lui-même batteur, mais qui ne veut plus jouer de batterie. Il pense que ça ne sert plus à rien, il est parti dans un truc radical, il trouve plus intéressant de programmer des rythmes, plutôt que d'acheter du matériel qui est cher et rudimentaire à l'époque. Il a aussi fabriqué un synthé. Moi, au tout début, j'ai un bout de matériel qu'il a fabriqué. Puis, j'ai un peu d'argent, un héritage, je vais m'acheter un synthé AKS sur lequel je vais bosser un paquet d'années²¹.

D'autres instruments plus inhabituels peuvent être utilisés et particulièrement chez Les Garçons Bouchers dont le leader François Hadji-Lazaro, multi-instrumentiste, joue de très nombreux instruments à cordes et traditionnels. Il pratique entre autres la guitare, le violon, le violoncelle, le banjo à quatre, cinq et six cordes, le bouzouki, le cavaquinho, le mandoloncelle mais aussi la flûte traversière, l'accordéon chromatique (et diatonique), la vielle à roue, la cornemuse, etc., instruments qu'il insère dans ses chansons, qu'il s'agisse de punk, de rock, ou de chanson française. Ainsi, de nombreux albums dévoilent l'utilisation de vielles à roue, de cornemuses et d'instruments à cordes de toute sorte, ouvrant la musique punk à l'emploi d'un *instrumentarium* riche et varié. Les Bérurier Noir ont également tendance à compter parmi leurs musiciens permanents un saxophoniste et de nombreux instruments percussifs autres que la batterie. Ces spécificités instrumentales restent de l'ordre de l'exception. Nous remarquons

²¹ RUDEBOY, Arno, Interview de Métal Urbain, *NYARK nyark* [en ligne], <http://nyarknyark.fr/spip.php?article1> [consulté le 22 novembre 2015].

toutefois une utilisation commune de la guitare électrique saturée dans l'ensemble des groupes, et la présence d'un instrument percussif prédominant, qu'il s'agisse d'une boîte à rythme ou d'une batterie. Les voix des chanteurs peuvent être hurlées ou claires. Elles sont plus souvent hurlées. Nous retiendrons la présence systématique des instruments suivants :

- un instrument percussif prédominant (boîte à rythme ou batterie) ;
- une ou plusieurs guitares électriques saturées ;
- une ou plusieurs voix hurlées ou claires ;
- et éventuellement une basse.

À partir de cette base instrumentale, les premiers punks français produisent une assise rythmique lourde et très rapide, comme nous allons le voir à présent. L'énergie fondatrice du punk n'étant pas de reproduire des symphonies rock ou des concertos pour groupe de rock, nous considérerons les multiples instruments utilisés par François Hadji-Lazaro ou par les Bérurier Noir comme faisant office d'exception.

4.6. Spécificités rythmiques

4.6.1. Jeux de batterie

Afin de répondre à notre objectif d'analyser les relations qu'entretiennent les syllabes des paroles et les temps de la mesure dans les trois styles de notre étude, il nous faut percevoir quelles sont les spécificités rythmiques et donc accentuelles de la musique avec laquelle s'articulent les paroles. Le punk, et plus spécifiquement le punk français, dévoile une assise rythmique contenue généralement dans une mesure à quatre temps²² que nous présenterons par l'exposition des jeux de batterie et des placements de la guitare électrique et/ou de la basse sur ces derniers.

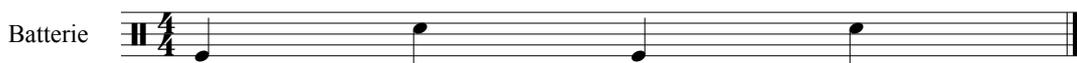
Les jeux de batterie sont généralement très simples, visant l'efficacité, et joués dans un *feel* de type *straight feel*²³, autrement dit, selon une sensibilité binaire qui déteint sur les autres instruments. Les batteurs punks délaissent le ternaire swingué du rockabilly pour une exécution binaire voulue rapide. En effet, dans les cinq morceaux qui constituent notre corpus punk, les *tempi* vont de 165 bpm pour le morceau le plus lent à 235 bpm pour les plus rapides. Ces *tempi* ont été calculés par les estimations Ircambeat. La tendance générale se situerait aux alentours

²² Il existe des exceptions mais celles-ci sont très minoritaires.

²³ Se référer au *Glossary of musicological terms* de MOORE, Allan, *Rock : the Primary text Developing a musicology of rock Second édition*, Ashgate, Aldershot, 2001, p. 226.

des 200 bpm, correspondant à une indication de *tempo* de type *prestissimo*. Cette rapidité de jeu est inhérente à la musique punk et permet, dans le cas des productions françaises, de les démarquer facilement des nombreuses productions de rock alternatif de la même époque puisque ces dernières utilisent des *tempi* généralement plus lents et un *instrumentarium* bien plus variable d'un groupe à l'autre. Nous pensons notamment à des groupes tels que la Mano Negra, Les Négresses Vertes, Elmer Food Beat, ou encore Bernadette Soubirou et ses apparitions. Notons également que certains de ces groupes de rock alternatif français peuvent ponctuellement produire des chansons punks.

Les jeux de batterie des premiers morceaux de punk français se résument à deux possibilités. La première consiste à marquer le premier et le troisième temps d'une mesure à quatre temps avec la grosse caisse et à marquer les deuxième et quatrième temps avec la caisse claire. On la retrouve dans les morceaux *Fier de ne rien faire*, *Clé de contact*, *Porcherie* et *Les Athlètes*. L'exemple musical 2 montre ce procédé. La note inférieure désigne la grosse caisse et la note supérieure la caisse claire :



Ex. mus. 2 : Punk, jeu de batterie n° 1.

Les jeux de charlestons (non présentés ici) et les sons de grosse caisse et de caisse claire varient selon les morceaux, en fonction des rythmes programmés ou du jeu du batteur. La seule différence entre les morceaux tient à l'ajout de sons de maracas en double croches dans *Porcherie* et à un coup de charleston joué à la croche un temps sur deux dans *Clé de contact*. Hormis ces différences de jeu, chaque temps est marqué par un coup de caisse claire ou de grosse caisse.

Si ce jeu de batterie est prédominant dans notre corpus, un autre est couramment utilisé, et notamment par Les Garçons Bouchers dans *La Bière*. Celui-ci consiste à doubler le jeu ci-dessus en plaçant les coups de grosse caisse sur chaque temps et les coups de caisse claire sur chaque deuxième croche des temps. L'exemple musical 3 illustre ce procédé :



Ex. mus. 3 : Punk, jeu de batterie n° 2.

Ces deux manières s'appliquent à une majorité des morceaux punk de cette époque, même s'il existe des exceptions. Nous pensons au morceau *Paris maquis*²⁴ des Métal Urbain qui se déroule sur une mesure à trois temps ou à *Vent divin*²⁵ de Warum Joe dont la mesure à 6/8 fait office d'exception dans le répertoire. Notre but étant de révéler des tendances déduites à la fois de notre corpus et de connaissances plus larges quant aux répertoires abordés, nous retiendrons que, majoritairement, les jeux de batterie de la musique punk se résument aux deux manières d'opérer présentées dans les exemples 2 et 3. Enfin, que ces rythmes soient produits par une batterie ou par une boîte à rythme, ils varient très peu durant les morceaux, ne dévoilant presque pas de roulements ou de breaks. Le jeu percussif du punk français des débuts est très répétitif. Nous verrons que cet aspect s'observe à d'autres niveaux de l'écriture musicale. Il s'agit à présent d'observer le positionnement rythmique des instruments à cordes sur ces bases percussives afin d'identifier d'éventuelles tendances positionnelles et accentuelles.

4.6.2. Placements rythmiques des instruments à cordes

Le jeu et l'omniprésence des guitares électriques participent à la reconnaissance du style, et leur positionnement rythmique sur le jeu de batterie contribue à la construction de l'assise rythmique. Les guitares reçoivent généralement un effet de distorsion amenant les guitaristes à jouer des *power chords*, accords composés de deux ou trois notes : la fondamentale, la quinte supérieure, et éventuellement la fondamentale à l'octave supérieure. Leur emploi permet aux punks français de préserver une clarté sonore que la distorsion a tendance à brouiller²⁶. La tonalité est ainsi effacée au profit d'une succession d'accords de quinte. La mélodie constituée par l'enchaînement des fondamentales (doublées à la quinte supérieure) sert de support à l'expression vocale des chanteurs.

Dans plusieurs morceaux, la distorsion de la guitare peut être si prononcée qu'elle crée un tapis sonore dont on ne distingue pas les attaques. Seuls les changements d'accords sont audibles. C'est notamment le cas dans *La Bière* et dans *Les Athlètes*. La distorsion occupe tout le fond sonore, créant un bourdon bruité qui laisse à la batterie (ou à la boîte à rythme) et à la voix le soin de rythmer le morceau. Les changements d'accord ont lieu généralement toutes les mesures (sur le premier temps) ou tous les deux temps (sur le premier et le troisième temps). Les mélodies doublées à la quinte supérieure sont relativement simples, se composant

²⁴ MÉTAL URBAIN, « Paris maquis », *Paris maquis*, Rough Trade (RT 001), 1977.

²⁵ WARUM JOE, « Vent divin », *Toccare la verita*, New Rose Records (ROSE 32), 1984.

²⁶ Car l'ajout de la tierce d'un accord sur un jeu de guitare saturé brouille l'information sonore et produit de trop nombreux harmoniques venant parasiter l'intention d'efficacité sonore et rythmique.

généralement de trois à quatre notes jouées tout au long du morceau selon le même enchaînement rythmique et mélodique, enchaînement qui s'étire sur deux à quatre mesures. Les couplets et les refrains se distinguent par des mélodies différentes, comme cela se fait couramment, notamment dans la chanson française. L'exemple musical 4 présente les accords de quinte joués sur tous les couplets et tous les refrains dans le morceau *La Bière* :

La bière
Couplets

Refrains

Ex. mus. 4 : Les Garçons Bouchers, *La Bière*, jeux de batterie et de guitare des couplets et des refrains.

Les accords changent sur les premier et troisième temps de la mesure ou sur le premier temps à chaque début de mesure. Les notes les plus graves sont jouées soit sur la sixième soit sur la cinquième corde de la guitare (cordes de *mi* et de *la*). Ce type de progressions mélodiques et rythmiques est inhérent aux morceaux de notre corpus pour lesquels la distorsion ne permet pas de distinguer les jeux d'attaque de la guitare (*La Bière* et *Les Athlètes*).

Ce changement fréquent des accords sur les premiers et troisièmes temps pourrait nous inciter à les envisager comme les lieux d'accentuation de cette mesure à quatre temps. Allan F. Moore et John Booth Davies avancent que les modifications mélodiques ou harmoniques influent sur notre perception et notre mémoire durant l'écoute. Si aucun signe distinctif, autrement dit, si aucun pic d'énergie (intensité et timbre) n'est repéré dans l'assise rythmique,

notre oreille aurait tendance à se focaliser sur d'autres événements sonores, ici, le changement d'accords.

En l'absence d'autres facteurs, une séquence de sons indifférenciés sera regroupée par l'auditeur : « Il [...] y a une différence perçue dans la force du stimulus [...] là où il n'en existait pas en termes physiques ». Autrement dit, les données disponibles montrent que les auditeurs imposeront nécessairement un groupement²⁷.

Pour Booth Davis, si plusieurs notes sont jouées à la suite dans la même intensité et le même timbre, notre oreille rassemblera en groupes celles qui ont une hauteur identique. Dans le cas de *La Bière* et de *Les Athlètes*, le positionnement de la batterie et le jeu de guitare sur tous les temps à énergie égale rendent difficile tout repérage d'accentuation spécifique de la mesure, et ce malgré les changements d'accords. La régularité et la simplicité des jeux de batterie associées aux nappes soutenues et saturées des *power chords* joués par les guitares rendent homogène la mesure à quatre temps. Aussi, les jeux de batterie ou des boîtes à rythme sont considérablement mis en avant, dévoilant une accentuation de tous les temps de la mesure sans nuances particulières. Chaque temps est alors accentué avec la même force, comme l'indique Dave Laing à propos de *Holidays in the Sun*²⁸ des Sex Pistols :

« Holidays in the Sun » des Sex Pistols commence sur une marche, un son régulier, répétitif et définitivement non syncopé. Il est rejoint par la batterie qui s'accorde à ce rythme. Cette unité rythmique (1-1-1-1) s'oppose à la dualité du rock conventionnel (1-2-1-2), dans laquelle l'accent tombe sur le deuxième temps²⁹.

Cette homogénéité se retrouve dans le morceau *Fier de ne rien faire*. Les attaques du jeu rythmique de la guitare y sont audibles mais n'occupent qu'un rôle secondaire dans la construction de l'assise rythmique. Peu présente, si ce n'est en introduction ou durant les silences vocaux, la guitare est en effet relayée par la basse qui, lorsque la voix est présente, joue tous les temps sans accentuation particulière, changeant de note toutes les mesures sur le premier temps. La guitare marque parfois les temps 2 et 4 à l'aide de *power-chords* reprenant

²⁷ « In the absence of other factors, a sequence of undifferentiated tones will be grouped by the listener : "there [...] arose a perceived difference in the stimulus strength [...] where none existed in physical terms". In other words, the available evidence suggests that listeners will necessarily impose a grouping » Allan Moore citant John Booth Davis dans MOORE, Allan, *Rock : the Primary text Developing a musicology of rock Second édition*, Ashgate, Aldershot, 2001, p. 130.

²⁸ THE SEX PISTOLS, « Holidays in the sun », *Holidays in the sun*, Virgin (11 643 AT), 1977.

²⁹ « "Holidays in the Sun" by the Sex Pistols begins with the sound of marching feet, a regular, repetitive, definitely unsyncopated sound. This is followed by the drums falling into the same rhythm. This rhythmic monad (1-1-1-1) opposed to rock's conventional dyad (1-2-1-2), where the accent is on the second beat. » dans LAING, Dave, *One chord wonders : power and meaning in Punk Rock*, Oakland, PM Press, 2^e éd., 2015, p. 79.

la ligne de basse mais, globalement, les jeux de batterie et de basse homogénéisent la mesure à quatre temps par une accentuation égale de tous les temps.

Dans les deux derniers morceaux (*Porcherie* et *Clé de contact*), les jeux de guitare sont davantage rythmés, jouant avec l'extrême régularité des rythmes produits par les boîtes à rythme. La mise en avant des attaques du jeu de guitare malgré l'importante distorsion du son permet aux guitaristes de Métal Urbain et de Bérurier Noir de mettre en œuvre une musique punk aux motifs rythmiques plus diversifiés. Dans les couplets de *Porcherie* par exemple, le jeu en croche sur chaque premier et troisième temps de la mesure fait ressortir leurs deuxièmes croches, tout en marquant tous les temps. L'exemple musical 5 montre ce jeu (la note la plus haute de la partie de batterie désigne ici le jeu de charleston) :

Ex. mus. 5 : Bérurier Noir, *Porcherie*, jeux de batterie et de guitare des couplets.

Les *power chords* varient à nouveau sur les premiers et troisièmes temps. Seul le rythme du jeu de guitare diffère, articulant les premiers et troisièmes temps en deux croches, et les deuxièmes et quatrièmes temps en une noire. Tous les temps sont marqués par la même intensité de jeu. La différence avec les jeux de guitare précédemment observés réside dans le jeu appuyé sur les parties faibles des temps, spécificité que nous retrouvons également dans le jeu de guitare du refrain. En effet, le guitariste évite les premiers et troisièmes temps, préférant démarrer en contretemps, comme le montre l'exemple musical 6 :

Ex. mus. 6 : Bérurier Noir, *Porcherie*, jeux de guitare et de batterie du premier refrain.

Le guitariste laisse à la grosse caisse de la boîte à rythme le soin d'accentuer les premiers et troisièmes temps, démarrant son jeu en contretemps. Ce procédé donne de la vie rythmique à la mesure. La mise en valeur des parties faibles du temps dans le jeu de guitare ajoute une composante rythmique à l'assise et, nous le verrons, se retrouve dans le phrasé du chanteur des Bérurier Noir.

Enfin, nous remarquons sur les couplets de *Clé de contact* l'emploi d'une rythmique de guitare syncopée consistant à marquer les premiers temps et à éviter les troisièmes. L'exemple suivant illustre ce procédé :

Ex. mus. 7 : Métal Urbain, *Clé de contact*, jeux de guitare et de batterie.

Les premières et troisièmes mesures représentent le jeu de guitare optimal, autrement dit, lorsque toutes les attaques sont audibles et que la distorsion n'estompe pas leur présence. Il s'agit de retenir ici la succession d'une noire pointée et d'une blanche comme caractéristique du jeu de guitare de ce morceau. Le premier temps est accentué et le troisième temps volontairement enjambé. Ce procédé s'observe aussi dans le refrain, même s'il s'agit d'autres

accords. Nous verrons que ce jeu syncopé se retrouve dans les spécificités rythmiques du phrasé du chanteur de Métal Urbain.

Une fois exposé en début de morceau, le placement rythmique des guitares ne varie ni rythmiquement ni harmoniquement, dévoilant une écriture répétitive venant s'ajouter à celle du jeu de batterie. Néanmoins, les couplets et les refrains sont généralement distingués par des figures rythmiques et harmoniques différentes. Nous verrons que ces systèmes de répétitions influent sur la prosodie musicale de ce style, qu'il s'agisse de la construction des textes ou de leur placement rythmique et prosodique sur la mesure musicale.

Nous retiendrons que dans le punk français de la fin des années 1970 et des années 1980, les jeux de guitare forment des figures rythmiques et harmoniques incessamment répétées, au même titre que les jeux de batterie ; que chaque temps de la mesure à quatre temps est accentué, comme dans certains morceaux de punk anglo-saxon ; que les jeux de batterie sont extrêmement simples, accentuant tous les temps de la mesure ; et que les jeux de guitare ou de basse appuient généralement ces choix accentuels. Les particularités rythmiques relevées dans *Clé de contact* et *Porcherie* ne révèlent en réalité qu'un ensemble de variations du jeu de guitare constitutives du style, au même titre que les invariants relevés. Nous retiendrons que la batterie et la guitare proposent systématiquement des formules rythmiques simples, non évolutives, et que les accords joués par la guitare sont harmoniquement pauvres puisqu'ils sont construits principalement sur la quinte et la fondamentale (*power-chords*), en accord avec la saturation du son de guitare préférablement utilisé. Nous noterons que les accords changent majoritairement en début de mesure ou sur le troisième temps de la mesure, et qu'il arrive, plus rarement néanmoins, que les accords évitent les temps, soit par insertion d'un silence, soit par la mise en œuvre de syncopes. Enfin, nous retiendrons l'absence de basse dans la majorité des morceaux du corpus, donnant à cet instrument un rôle rythmique secondaire, contrairement à la guitare et aux instruments percussifs qui sont le fondement de l'assise rythmique du punk français.

4.7. Utilisation traditionnelle de la structure couplet/refrain

Les premiers punks français utilisent généralement la structure couplet/refrain dans sa réalisation la plus traditionnelle. Autrement dit, les paroles se présentent dans une alternance régulière et égale entre couplets et refrains. Il y en a donc généralement le même nombre. Seul le refrain peut être répété à la fin du morceau. Il est généralement détaché des couplets par un

court silence vocal et composé d'une ou plusieurs phrases. Voici pour l'exemple les refrains de *La Bière*, *Clé de contact* et *Fier de ne rien faire* :

- *La Bière* : « La bière, la bière, qu'est-ce qu'elle a fait de moi la bière, la bière, la bière, c'est comme si c'était mon frère »
- *Clé de contact* : « Change tes fringues, prends ma clé, mouille ton corps, prends ma clé »
- *Fier de ne rien faire* : « Je suis fier de ne rien faire, fier de ne savoir rien faire, je suis fier de ne rien faire, fier de ne savoir rien faire »

Dans les trois morceaux, leur itération se fait régulièrement après chaque couplet. Les couplets et les refrains ont par ailleurs chacun des longueurs musicales invariables. Ainsi, dans *Fier de ne rien faire* les couplets durent chaque fois 16 mesures et les refrains 8 mesures, dans *La Bière*, les couplets font 8 mesures de même que les refrains, et dans *Clé de contact*, les couplets durent 20 mesures alors que les refrains durent 9 mesures. Voici la structure globale de ces trois morceaux, la lettre « C » désigne les couplets, la lettre « R » les refrains, et l'abréviation « SV » les silences vocaux de plus d'une mesure :

- *La Bière* : C1 / R1 / C2 / R2 / C3 / R3 / C4 / R4 / R5 ;
- *Clé de contact* : R1 / C1 / R2 / C2 / R3 / C3 / R4 / R5 ;
- *Fier de ne rien faire* : C1 / R1 / SV / C2 / SV / C3.

Dans ces trois morceaux, nous observons un enchaînement classique de couplets et de refrains avec, pour *La Bière* et *Clé de contact*, la répétition du refrain en fin de morceau. Notons également que dans *Clé de contact*, le chanteur commence par prononcer le refrain et non le couplet.

Les Athlètes présente des refrains bien plus longs, dépassant la densité lexicale et la durée musicale des couplets. Nous exposons ci-après le refrain de ce morceau :

- *Les Athlètes* : « Veuillez prendre place, dans les starting-blocks, la tension qui monte, la sueur qui colle, et en avant, les prétendants, les outsiders et les favoris, quand nous lâcherons les fauves, le public va frémir, quand le suspens culmine le peuple doit pâlir, souffrir à mort, pour un record, repousser les limites, faire tomber les chronos, allez les verts, du sang du speed, une performance unique, montée d'adrénaline, oh qu'ils sont beaux, oh qu'ils courent vite, ils sont l'élite de nos troupes »

L'extrême longueur de ce refrain n'empêche pas l'utilisation traditionnelle de la structure couplet/refrain :

- *Les Athlètes* : C1 / R1 / SV / C2 / R2 / SV / C3 / R3.

Notons seulement que la longueur des couplets pâtit de cette spécificité, réduisant l'espace temporel qui leur est généralement réservé. Ainsi, les couplets durent 17 mesures alors que les refrains durent 32 mesures, soit presque le double.

La longueur des couplets et des refrains varie donc en fonction des artistes. Dans le morceau *Porcherie*, le refrain est à l'inverse très court, composé d'un seul mot répété plusieurs fois (quatre fois, par groupes de deux), le mot « porcherie ». Dans ce cas-là, le nombre de refrains est plus important, donnant lieu en retour à un nombre équivalent de couplets. Les couplets et les refrains durent cependant le même nombre de mesures, soit quatre. La structure de la première partie de ce morceau peut se résumer au schéma suivant :

Porcherie : C1/R1/C2/R2/C3/R3/C4/R4/C5/R5/C6/R6/C7/R7.

Nous observons bien un enchaînement classique de couplets et de refrains. Cependant, ce morceau est une version enregistrée en concert (*live*). La version studio ne présente aucun refrain. Groupe de scène avant tout, les Bérurier Noir ont tendance à adapter leurs morceaux en fonction de leur expérience scénique. Ils ont ainsi pris l'habitude de remodeler la structure de chacune de leurs chansons en fonction de leur efficacité sur le public. Le refrain, en tant que « retour du même, du connu³⁰ », a un pouvoir structurant fort et permet généralement la participation du public. Les Bérurier Noir ont ainsi allongé les breaks musicaux qui séparent les couplets (version studio) afin d'insérer un refrain court que le public chante avec eux. Pour l'occasion de ce concert à l'Olympia (qui est officiellement, pour l'anecdote, leur dernier concert), ils ont aussi allongé la durée du morceau en ajoutant à la suite de l'enchaînement classique des couplets et des refrains une partie conséquente réservée à la participation du public. Ainsi, ils s'adressent à lui directement et créent pour l'occasion un nouveau refrain appelé à être chanté en chœur : « la jeunesse emmerde le front national ». Nous présentons ci-après la forme complète de ce morceau. Nous ajoutons à notre nomenclature l'abréviation « JP » qui désigne un jeu de question/réponse avec le public, l'abréviation « AP » qui désigne une adresse au public en voix parlée (sans réponse de sa part) et la lettre « r » qui désigne les phases où le public chante avec eux le deuxième refrain :

³⁰ HIRSCHI, Stéphane, *Chanson, l'art de fixer l'air du temps. De Béranger à Mano Solo*, Paris, Les Belles Lettres / Presses Universitaires de Valenciennes, coll. « Cantologie », 2008, p. 43.

La structure de la deuxième partie (non soulignée) de ce morceau découle de son interprétation en *live*. Nous verrons toutefois que cette participation du public, cette présence d'une voix collective, ne dépend pas uniquement de son exécution en *live*, pouvant être mise en scène lors d'un enregistrement studio. Cette extension formelle est donc exceptionnelle et relative au caractère *live* de l'enregistrement, mais les procédés qu'elle dévoile ne sont en aucun cas en contradiction avec les manières de distribuer ou de mettre en scène la voix inhérentes aux premiers morceaux de punk français.

Par ailleurs, il est courant chez les Bérurier Noir que les morceaux ne possèdent pas de refrain, ou du moins pas sous sa forme traditionnelle (autrement dit construit sur un contenu sémantique permettant sa reconnaissance). En effet, ils sont fréquemment remplacés par des mélodies chantées en chœur sans texte, des bruitages peu communs tels que le sifflet (évoquant le gendarme) ou encore des cris aigus comme dans *Le Renard*³¹, autre morceau de l'album *Concerto pour détraqués* dont est issu *Porcherie*. Ce remplacement préserve toutefois la fonction de refrain puisqu'il indique à l'auditeur le retour d'une mélodie et d'une sonorité intervenant chaque fois à la fin d'un couplet.

Nous retiendrons que les premiers punks français utilisent la structure couplet/refrain de façon traditionnelle, se rapprochant fortement de la chanson française dans laquelle s'enchaînent le plus souvent « deux ou trois couplets et deux ou trois refrains détachés³² ». À présent que les structures globales de chaque morceau ont été révélées, il s'agit d'observer plus en détail la structuration métrique et rimique des couplets et des refrains.

4.8. Régularité métrique et rimique des textes

Les paroles des premiers punks français sont généralement construites sur la base de vers de même taille dont les finales riment entre elles, exploitant selon les artistes les différents schémas rimiques du texte poétique tels que les rimes plates, croisées, embrassées, etc. Ainsi, dans *Porcherie*, *La Bière*, *Clé de contact* et *Fier de ne rien faire*, les couplets se composent de vers de taille identique ou très proche dont les finales riment régulièrement entre elles. Seul *Les Athlètes* dévoile des vers de tailles différentes et des jeux de rimes irréguliers. Afin que le lecteur puisse se faire une idée de la construction de chacun de ces textes, nous les exposons selon les

³¹ BÉRURIER NOIR, « Le Renard », *Concerto pour détraqués*, Bondage Records (RRR009), 1985.

³² JULY, Joël, *Esthétique de la chanson française*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 21.

conventions typographiques présentées au début de ce travail³³. Ainsi, nous passons à la ligne à chaque prise de respiration ou silence vocal (GDS). De plus, les finales de GR sont suivies d'un « / » et les syllabes recevant l'accent d'insistance sont surlignées en gras. La voix *lead* est en police normale, les autres voix sont en italique et les passages chantés en chœur sont soulignés. Enfin, chaque GDS est numéroté afin que nous puissions nous y référer ensuite.

³³ Voir « Sigles, abréviations et conventions ».

Clé de contact

1. Change / tes fringues
2. Prends / ma clé
3. Mouille / ton corps
4. Jouis / ton sexe
5. Change / tes fringues
6. Prends / ma clé
7. Mouille / ton corps
8. Jouis / ton sexe
9. Prends / ma clé
10. **Ton** corps
11. Est / un rêve
12. **Tu** le caches
13. **Je** te hais
14. **Tu** déguises
15. **Tes** fringues
16. **Tu** masturbes
17. **Ton** cerveau
18. **Liberté**
19. **Surveillée / plaisir / calculé**
20. Faux / semblants
21. Sexe / prison
22. **La** folie
23. **Entravée**
24. **Tu** apprends
25. **Tes** leçons
26. **Tu** te crois
27. **Libérée**
28. Change / tes fringues
29. Prends / ma clé
30. Mouille / ton corps
31. Jouis / ton sexe
32. Change / tes fringues
33. Prends ma clé
34. Mouille / ton corps
35. Jouis / ton sexe
36. Prends / ma clé
37. **Ton** corps
38. Est / un rêve
39. **Tu** le caches
40. **Je** te hais
41. **Tu** déguises
42. **Tes** fringues
43. **Tu** masturbes
44. **Ton** cerveau
45. **Liberté / Surveillée**
46. **Plaisir / calculé**
47. Faux / semblants
48. Sexe / prison
49. **La** folie
50. **Entravée**
51. **Tu** apprends / **tes** leçons
52. **Tu** te crois / **libérée**
53. Change / tes fringues
54. Prends / ma clé
55. Mouille / ton corps
56. Jouis / ton sexe
57. Change / tes fringues
58. Prends / ma clé

59. Mouille / ton corps
60. Jouis / ton sexe
61. Prends ma clé
62. **Tu détruis ta** pudeur
63. Apprends / la **liberté**
64. Bas / résille / **jusqu'au** cul
65. **Peinture** noire / **plein** la gueule
66. **Peinture** rouge / **sur** les lèvres
67. **Ton** plaisir
68. **Plastifié**
69. **Découvre / ton** corps sexe
70. **Tu** jouis
71. **Tu** existes
72. **Descends / dans** la rue
73. Meurs / ton cœur
74. Ouvre / ta robe / change / tes fringues
75. Prends / ma clé
76. Mouille / ton corps
77. Jouis / ton sexe
78. Change / tes fringues
79. Prends / ma clé
80. Mouille / ton corps
81. Jouis / ton sexe
82. Prends / ma clé
83. Change / tes fringues
84. Prends / ma clé
85. Mouille / ton corps
86. Jouis / ton sexe
87. Change / tes fringues
88. Prends / ma clé
89. Mouille / ton corps
90. Jouis / ton sexe
91. Prends / ma clé
92. Prends / ma clé
93. Prends / ma clé
94. Prends / ma clé
95. Prends / ma clé

Fier de ne rien faire

1. À sucer / des poires / belle-hélènes / **les** mains pleines / de **confiture / et** les lèvres / peintes de haine
2. **Lorgnant** là-haut / le ciel / azur
3. **Où** des Japs / **se** démènent / à **détourner** des Boeing
4. À descendre / ceux **qui** rechignent / **mon** Dieu **qu'ils** ont **mauvaise** mine
5. **Je** suis fier / de **ne** rien faire
6. Fier / de **ne** savoir / rien faire
7. **Je** suis fier / de **ne** rien faire
8. Fier / de **ne** savoir / rien faire / **pas** faire / **ha ha ha**
9. **Je** n'ai **même** pas le courage / **d'aller pointer au chômage**
10. Oui / bien sûr / j'ai le **bon** âge
11. **Pouvoir** **placer** dans **ma** vie
12. **Tous** mes **talents** inusables
13. **Et** mes **charmes** / **infinis**
14. C'est / dur d'être / **si** feignant

15. **Quand** on aime / **tant** l'argent / **ha ha**
16. **Je** suis fier / de **ne** rien faire / fier / de **ne** savoir / rien faire
17. **Je** suis fier / de **ne** rien faire
18. Fier / de **ne** savoir / **rien** faire / **rien** faire / J'vais l'faire / faut l'faire / parfaire / surfaire / sans faire / préfère / rien faire
19. Préfère / refaire / faut l'faire / parfaire
20. Surfaire / préfère / faut l'faire / préfère
21. Très fier / **très** fier
22. **Très** fier / **très** fier / **très** fier / **très** fier / très
23. Fier / **très** fier / **très** fier
24. **Ha ha ha**

La Bière

1. **Toutes** ils feront / **jusqu'à** la dernière
2. **On** se remplit **comme** des porcs / de bière
3. **Et** toujours / le **dans** le fond / des chiottes
4. **On** se **dégueule** en chœur **sur** les potes
5. La bière
6. La bière
7. Qu'est-ce qu'elle a fait / de moi / la bière
8. La bière
9. La bière
10. C'est / comme / si c'était / mon frère
11. À la **pression** en boîte en canette
12. **On** boit **on** fait **des** rots et on pète
13. **Ça** fait mal / à la tête **le** lendemain
14. **Mais** on va / remettre / **ça** sans fin
15. La bière
16. La bière
17. Qu'est-ce qu'elle a fait / de moi / la bière
18. La bière
19. La bière
20. C'est / comme / si c'était / mon frère
21. **La** bière **moi** ça **me** rend amoureux
22. *Amoureux*
23. **Et** puis **ça** me réveille la queue
24. **Mais** si jamais j'ai / trop abusé
25. **Y a** rien à faire elle veut pas / **bander**
26. La bière
27. La bière
28. Qu'est-ce qu'elle a fait / de moi / la bière
29. La bière
30. La bière
31. C'est / comme / si c'était / mon frère
32. **Et** en **buvant** **mon** avant-dernière
33. **Avant** **qu'on** me rentre / dans **ma** dernière
34. **Je** veux recevoir / l'extrême / onction
35. À grand coup / de malt / et **de** houblon
36. La bière
37. La bière
38. Qu'est-ce qu'elle a fait / de moi / la bière
39. La bière
40. La bière
41. C'est / comme / si c'était / mon frère
42. La bière
43. La bière

44. Qu'est-ce qu'elle a fait / de moi / la bière
45. La bière
46. La bière
47. C'est / comme / si c'était / mon frère
48. La bière
49. La bière
50. Qu'est-ce qu'elle a fait / de moi / la bière
51. La bière
52. La bière
53. C'est / comme / si c'était / mon frère

Les Athlètes

1. Les athlètes courent / à poil
2. **Dans** les rues
3. Les athlètes sont balèzes / comme des chars / **Panzer**
4. Les athlètes sont / gonflés
5. Ils **carburent** à l'éther
6. A **quatre** cent vingt / chrono / ligne / droite / des **Hunaudières**
7. Ils nagent
8. Et plongent
9. Comme **Johnny Weissmuller**
10. Les athlètes vivent / à fond / **noyés** / par le grand air
11. Forme o-
12. Ptimale
13. Gavés / aux épinards
14. Les athlètes seront-ils / **fin** prêts / pour le grand soir
15. *Veillez prendre / place*
16. *Dans les starting-blocks*
17. *La tension / qui monte*
18. *La sueur / qui colle*
19. Et **en** avant
20. Les **prétendants**
21. Les **outsiders** / et les **favoris**
22. Quand **nous** lâcherons / les fauves
23. Le **public** va / frémir
24. Quand **le** suspens / culmine / **le** peuple / doit / pâlir
25. Souffrir / à mort
26. **Pour un** record
27. **Repousser** les limites
28. **Faire tomber** les **chronos**
29. Allez / **les** verts
30. **Du** sang / **du** speed
31. Une **performance** unique
32. Montée / d'adrénaline
33. Oh **qu'ils** sont beaux
34. Oh **qu'ils** courent vite
35. Ils sont
36. L'é-
37. Lite / de **nos** troupeaux
38. Les athlètes sont / aux hommes
39. Ce **que** nous sommes / aux larves
40. Ils **n'ont** pas **leur** pareil / **pour** attirer / l'oseille
41. Ils sont / comme **du** béton

42. Bâtis / comme **des** bunkers
43. Au **quatre** cent mètres / nage libre / **ils** nagent / comme **des** sardines
44. Ils courent
45. Plus vite
46. Toujours / toujours / en rond
47. Comme l'**commandant** Cousteau / court / après les poissons
48. Ils vont
49. Plus loin
50. Toujours / toujours / plus loin
51. Comme Paul / Émile Victor / court / après **les** pingouins
52. *Veillez prendre / place*
53. *Dans les starting-blocks*
54. *La tension / qui monte*
55. *La sueur / qui colle*
56. Et **en** avant
57. Les **prétendants**
58. Les **outsiders** / et les **favoris**
59. Quand **nous** lâcherons / les fauves
60. Le **public** va / frémir
61. Quand **le** suspens culmine / **le** peuple / doit pâlir
62. Souffrir / à mort
63. Pour un record
64. Repousser les limites
65. Faire tomber les chronos
66. Allez / **les** jaunes
67. Du sang / du speed
68. Une **performance** unique
69. Montée / d'adrénaline
70. Oh **qu'ils** sont beaux
71. Oh **qu'ils** courent / vite
72. Ils sont
73. L'é-
74. Lite / de **nos** troupeaux
75. Les athlètes / n'ont / plus / d'cervelle
76. Les athlètes / n'ont / plus / d'cervelle
77. Les athlètes / se sentent allégés
78. Les athlètes / se sentent allégés
79. *Ils vont*
80. *Plus vite*
81. *Ils évitent de penser*
82. Ils vont
83. Plus vite
84. Ils évitent de penser
85. *Gain / de temps*
86. *Et d'énergie*
87. Gain / de temps
88. Et d'énergie
89. *Veillez prendre / place*
90. *Dans les starting-blocks*
91. *La tension / qui monte*
92. *La sueur / qui colle*
93. Et **en** avant / les **prétendants**
94. Les **outsiders** / et les **favoris**
95. Quand **nous** lâcherons / les fauves
96. Le **public** va / frémir

97. Quand **le** suspens / culmine / **le** peuple / doit pâlir
98. Souffrir / à mort
99. Pour un record
100. Repousser les limites
101. Faire tomber les chronos
102. Allez / **les** rouges
103. Du sang / du speed
104. Une **performance** / unique
105. Montée / d'adrénaline
106. Pour un record
107. Faire tomber les chronos
108. Du sang / du speed
109. Montée / d'adrénaline

Porcherie

1. **ti** gue da / **ti** gue da / **ti** gue da / **ti** gue da
2. **ti** gue da / **ti** gue da / **ti** gue da / **ti** gue da da
3. **ti** gue da / **ti** gue da / **ti** gue da / **ti** gue da
4. **ti** gue da / **ti** gue da / **ti** gue da / **ti** gue da da
5. **Porcherie**
6. **Porcherie**
7. **Porcherie**
8. **Porcherie**
9. Le monde / est une vraie porcherie
10. Les hommes / se **comportent** / comme des porcs
11. De l'élevage / en **batterie**
12. À **des** milliers / de tonnes / de morts
13. **Porcherie**
14. **Porcherie**
15. **Porcherie**
16. **Porcherie**
17. Nous sommes / à l'heure / **des** fanatiques
18. Folie / **oppression** **scientifique**
19. Nous sommes / dans **un** état / de jungle
20. Et **partout** c'est / la loi / du flingue
21. **Porcherie**
22. **Porcherie**
23. **Porcherie**
24. **Porcherie**
25. Prostitution / **organisée**
26. **Putréfaction** / gerbe **et** nausée
27. Le **tiers**-monde crève / les porcs / s'empiffrent
28. La **tension** monte / les **G.I.** griffent
29. **Porcherie**
30. **Porcherie**
31. **Porcherie**
32. **Porcherie**
33. Massacrés **dans** les abattoirs
34. Brûlés / dans **les** laboratoires
35. Parqués / dans **des** cités-dortoirs
36. Prisonnier **derrière** **ton** parloir
37. **Porcherie**
38. **Porcherie**
39. **Porcherie**

40. **Porcherie**
41. Et **au** Chili / les **suspects** cuisent
42. Dans **les** fours **du** gouvernement
43. En **Europe** **les** rebelles / croupissent
44. Dans **les** bunkers / de **l'isolement**
45. **Porcherie**
46. **Porcherie**
47. Un homme / qui éclate **en** morceaux
48. **Dynamité** / par **des** bourreaux
49. Des singes / conduits / à **la** violence
50. Beethov' / devient
51. Ultra / violence
52. **Porcherie**
53. **Porcherie**
54. D'un **côté** **l**'**système** **monétaire**
55. De **l'autre** / **l'ombre** / **militaire**
56. Tout **finit** **en** **règlement** de compte
57. A coup / de schlague / le sang / inonde
58. **Porcherie**
59. **Porcherie**
60. **Porcherie**
61. **Porcherie**
62. Un flic / **armé**
63. **Porcherie**
64. Apartheid
65. **Porcherie**
66. **DST**
67. **Porcherie**
68. **L'enculé** de gros / Le Pen
69. **Porcherie**
70. Allez levez les doigts
71. Levez les doigts
72. **Tous** les doigts
73. *Alors / on vous fait confiance*
74. **Plus** jamais / de vingt pour cent
75. *Plus jamais*
76. *Nous serons toujours contre*
77. C'est ça
78. Le mouvement / de la jeunesse
79. Le mouvement / de la jeunesse
80. *Alors*
81. *À toutes / les manifestations / nazies*
82. **Soyez là**
83. *Soyez présents*
84. *Et empêchez-les*
85. *Car*
86. *Nous sommes noirs*
87. *Nous sommes blancs*
88. *Nous sommes jaunes*
89. *Et ensemble*
90. Nous sommes / de la
91. **Dynamite**
92. Un
93. Deux
94. Un / deux / trois / quatre / la jeunesse
95. Emmerde
96. Le front / national
97. La **jeunesse**
98. Emmerde
99. *Le front / national*
100. La **jeunesse**
101. Emmerde
102. *Le front / national*
103. La **jeunesse**
104. Emmerde
105. *Le front / national*
106. La **jeunesse**
107. Emmerde
108. *Le front / national*
109. La **jeunesse**
110. Emmerde
111. *Le front / na*
112. La **jeunesse**
113. Emmerde
114. La **jeunesse**
115. Emmerde
116. **Tous** les nazis
117. Jeunesse / française
118. Jeunesse / immigrée
119. **Solidarité**
120. La jeunesse / emmerde
121. *Le front / national*
122. La jeunesse
123. Emmerde
124. *Le front / national*
125. La jeunesse / emmerde
126. *Le front / national*
127. La jeunesse / emmerde
128. La **jeunesse**
129. Emmerde
130. **Merci**

Dans *Porcherie*, les couplets sont composés de quatrains d’octosyllabes rimant tantôt en schéma suivi, tantôt en schéma croisé. Les GDS se terminent bien à la fin de chaque octosyllabe, marquant l’intention de découper le texte en vers réguliers. Les refrains se composent d’un seul mot répété quatre fois de suite, le mot « porcherie ». Il peut être dit seulement deux fois, comme c’est le cas aux cinquième et sixième refrains (GDS n° 45, 46 et 52, 53), laissant un silence vocal à la place des deux itérations supplémentaires généralement prononcées. La deuxième moitié du morceau (à partir du GDS n° 62) est destinée au jeu avec le public, effaçant l’extrême régularité métrique et rimique des paroles au profit d’un discours énoncé en parole courante. Ces parties parlées se démarquent des paroles et créent une surprise au sein de la structure fixe (couplet/refrain) que les punks se plaisent à utiliser. Elles sont cependant le résultat d’une mise en scène bien rodée dans laquelle l’adresse au public, que l’on peut percevoir comme spontanée, correspond en réalité à un procédé d’écriture caractéristique du punk français des débuts. Nous analyserons ces passages comme des mises en scène d’une « parole collective », et non comme une composante des paroles. Nous aborderons ce point dans le prochain chapitre. Il s’agit avant cela de poursuivre la présentation des structures textuelles des différents morceaux du corpus punk.

Dans *La Bière*, les couplets sont composés de quatrains d’ennéasyllabes. Les rimes sont exclusivement plates. Là encore, chaque GDS correspond à la diction d’un vers, appuyant la versification de l’écriture. Les refrains interrompent cette régularité métrique par la prononciation à deux reprises du dissyllabe « la bière » suivi chaque fois d’un octosyllabe : « Qu’est-ce qu’elle a fait de moi la bière » et « C’est comme si c’était mon frère ». Les refrains sont dits par un chœur et les couplets sont fréquemment entrecoupés par des interventions vocales autres que la voix *lead*, non présentes sur nos relevés puisqu’elles se superposent. De plus, les couplets et les refrains s’enchaînent à nouveau selon une métrique rigoureusement identique et répétitive.

Dans *Clé de contact*, les couplets et les refrains sont composés principalement de petits vers de trois ou deux syllabes. Les finales ne riment pas régulièrement entre elles, bien que l’on trouve globalement les mêmes sonorités durant la totalité du morceau. Il arrive parfois que deux vers soient prononcés à la suite sans respiration (GDS n° 19, 45, 46, 51, 52, 62, 63, 64, 65, 66, 69, 72 et 74) mais cette manière d’opérer est minoritaire. Les refrains sont dits par la voix *lead* et par un chœur qui intervient seulement sur la phrase « prends ma clé ». À nouveau donc, un chœur chante une partie du refrain.

Dans *Fier de ne rien faire*, les respirations ne correspondent pas systématiquement à l'entre-deux vers. Toutefois, nous distinguons nettement des couplets composés de huitains d'octosyllabes puisque les finales des vers riment régulièrement entre elles. On retrouve là encore plusieurs types de rimes : des rimes plates et croisées, régulières et irrégulières. Par exemple, le premier GDS est chanté comme suit : « À sucer des poires belle-hélènes les mains pleines de confiture et les lèvres peintes de haine ». Celui-ci contient trois vers : « À sucer des poires belle-hélènes », « Les mains pleines de confiture » et « Et les lèvres peintes de haine ». Il s'agit de rimes croisées que le deuxième GDS vient clôturer : « Lorgnant là-haut le ciel azur ». Les premier et troisième vers riment en [En] tandis que les deuxième et quatrième riment en [yR]. Les refrains sont des quatrains composés d'heptasyllabes et d'octosyllabes rimant tous en [ER] comme « faire ».

Enfin, seul *Les Athlètes* dévoile une structure textuelle plus complexe. Ses couplets sont composés d'une succession aléatoire d'hexasyllabes et de vers de deux ou trois syllabes ne rimant pas nécessairement entre eux. Plusieurs hexasyllabes peuvent se succéder en une seule inspiration du chanteur tandis que les dissyllabes et trisyllabes sont volontairement séparés par des silences destinés à découper le texte en courts fragments lexicaux, par exemple : « Ils nagent », « Et plongent », « Forme o » et « Ptimale » (GDS n° 7, 8, 11 et 12). Malgré ces variations de longueur entre les vers, les couplets se composent chaque fois en quatre parties identifiables par leur parcours mélodique, comme nous le verrons dans le dernier chapitre de cette partie. Les refrains sont extrêmement longs et la longueur des vers ne cesse de varier. Cependant, ces variations sont structurées, nous permettant de distinguer, comme dans les couplets, quatre parties. Une première partie est composée d'un quatrain de pentasyllabes (GDS n° 15 à 18 par exemple) et semble prononcée dans un mégaphone. Une deuxième partie est prononcée par la voix *lead* et est composée de quatre tétrasyllabes et de quatre hexasyllabes (GDS n° 19 à 24 par exemple). Une troisième partie est prononcée dans un jeu de question/réponse entre la voix *lead* et un chœur et se compose successivement de deux tétrasyllabes, de deux hexasyllabes, de deux tétrasyllabes et de deux hexasyllabes (GDS n° 25 à 32). Enfin, la quatrième partie du refrain est chantée par une voix *lead* recevant un effet de *delay* et se compose d'un quatrain de tétrasyllabes (GDS n° 33 à 37). La longueur des vers et des parties du refrain est stable, excepté lors de la dernière itération où le dernier quatrain est remplacé par une répétition par la voix *lead* des phrases qu'elle chante en troisième partie. Au même titre que dans les autres morceaux, certains passages sont chantés par un chœur. Les rimes sont dans ce morceau aléatoires. Leur apparition par intermittence structure cependant le

texte, constituant des appuis sonores rassurants lorsque les vers ne riment plus depuis trop longtemps entre eux. Certaines sonorités se font ainsi écho, telles que les finales des GDS n° 5 et 6, ou 9 et 10.

Ainsi, nous conviendrons que dans le punk français des débuts, les couplets sont versifiés et que les finales de vers riment généralement entre elles selon les différents schémas rimiques du texte poétique. La rime n'est cependant pas un procédé d'écriture obligatoire puisqu'elle peut toucher le texte aléatoirement, laissant des finales de vers confronter leurs sonorités différentes. Nous noterons également que les refrains peuvent rompre la régularité métrique et rimique des couplets mais aussi s'inscrire dans sa continuité. Enfin, nous retiendrons qu'un chœur intervient la plupart du temps lors de la prononciation des refrains.

4.9. *To be a punk*

À présent que les spécificités instrumentales, structurelles et musicales du punk français ont été exposées, il s'agit de comprendre en quoi consiste le fait d'être punk en France à la fin des années 1970 et durant les années 1980. Ces considérations ont pour but de nourrir notre approche de l'oralité et de la prosodie musicale du punk français

Les premiers punks français sont en majorité issus des classes moyennes et populaires, comme l'explique entre autres Éric Débris, membre du groupe Métal Urbain lors d'une interview réalisée par Olivier Richard en 2012 : « Oui, j'ai grandi à Paris, dans une famille bourgeoise. Mais pas une famille de la bourgeoisie aisée, la petite bourgeoisie, juste au-dessus des ouvriers³⁴. » Ils se détachent par-là du punk britannique qui « [...] était essentiellement un mouvement constitué des jeunesses blanches de la classe ouvrière déshéritée³⁵ ». Si les classes sociales dont ils proviennent diffèrent en Angleterre et en France, notons qu'ils sont des deux côtés de la Manche fondamentalement anticonformistes :

Les punks remettent en cause la conformité, non seulement en paraissant différents et en jouant différemment [...], mais aussi en contestant les modes de pensée dominants. Ils s'interrogent sur des choses que d'autres prennent pour acquises, relatives aux problèmes du travail, aux différences de race, de sexe, et concernant notre propre ego, que le conformiste ne met pas en doute car ses idées sont déterminées par ceux qui l'entourent. Le non-conformiste ne s'en remet pas aux autres pour déterminer sa propre réalité³⁶.

³⁴ RICHARD, Olivier, « Crève Salope: un entretien édifiant avec Eric Débris & Ovidie à propos de Métal Urbain », *Brain Magazine* [en ligne], <http://www.brain-magazine.fr/article/interviews/11611-Crève-Salope:-un-entretien-édifiant-avec-Eric-Débris---Ovidie-à-propos-de-Métal-Urbain> [consulté le 24 mars 2016].

³⁵ O'HARA, Craig, *La philosophie du punk*, traduit par Ladzi Galaï (2001), St Mury Monteymond, RYTRUT, 2003, p. 44.

³⁶ *Ibid.*, p. 47.

Cet anticonformisme trouve des résonances politiques avec la pensée anarchiste :

Quand il s'agit de se situer politiquement, les punks sont principalement anarchistes. Ils sont peu à encourager le maintien de n'importe quelle forme de capitalisme ou de communisme. Ce n'est pas pour dire que tous les punks sont bien informés sur l'histoire et la théorie de l'anarchisme, mais la plupart partagent une conviction formée autour du principe anarchiste qui est de n'avoir pas de gouvernement officiel ou de dirigeants, et de valoriser la liberté et la responsabilité individuelle³⁷.

La valorisation de la liberté et de la responsabilité individuelle est transmise par le slogan *do it yourself* qui incite les jeunes punks à réaliser par eux-mêmes leurs désirs de construction quels qu'ils soient :

Quand Danny Wigley, chanteur des Desperate Bicycles, hurlait cette simple phrase (c'était facile, c'était pas cher, vas-y, fais-le) à la fin du premier single du groupe (« Smokescreen »/« Handlebars », avril 1977), ce n'était pas des paroles en l'air³⁸.

Le message est simple. Si un individu a envie de faire quelque chose, il ne doit pas attendre de la société ou d'un gouvernement qu'ils viennent à son secours. « Fais le toi-même » (*do it yourself*) et tu ne seras pas déçu. C'est dans cette idéologie qu'ont émergé la pensée et la musique punk. Il est donc logique que les premiers acteurs du mouvement aient souhaité jouer leur propre musique dans la mesure de leurs compétences :

Les premiers rapports de la presse sur le phénomène punk avaient fait grand cas de l'incompétence technique des musiciens, et en fait, certains punks avaient fini par porter leur marque de sophistication musicale comme une médaille d'honneur. « Anyone can do it » (tout le monde peut le faire) devint une sorte de credo punk [...]³⁹.

Ils affichent ainsi fièrement leurs incompétences techniques. Elles se ressentent fortement dans leur jeu instrumental mais aussi, comme nous le verrons, dans leur expression vocale. Faire de la musique punk c'est donc mettre en avant son amateurisme, c'est lui donner une importance première dans la construction du style, donnant souvent lieu à une forme d'insolence tout à fait assumée. Il s'agit aussi d'un positionnement anticonformiste s'opposant fondamentalement à la pop progressive des années 1970 qui, à l'inverse, a choisi de mettre en avant la virtuosité instrumentale, l'écriture vocale rythmique, mélodique et harmonique⁴⁰.

L'humour est également une composante majeure de l'attitude du punk français qui par définition ne se prend pas au sérieux. Qu'il s'agisse d'autodérision, d'humour potache, ou de

³⁷ *Ibid.*, p. 93.

³⁸ BESTLEY, Russ, OGG, Alex, *Art of punk*, traduit de l'anglais par Renaud Cerqueux, Paris, Hugo et Cie, 2012, p. 108.

³⁹ *Ibidem.*

⁴⁰ PIRENNE, Christophe, *Le rock progressif anglais (1967-1977)*, Paris, Champion, 2005.

second degré, le punk français aime souvent se tourner ou tourner des événements, des personnes ou des situations en dérision⁴¹. L'humour représente alors une forme d'engagement par lequel il peut aborder tous les sujets et provoquer les personnes dont il se moque, dont lui-même. Son amateurisme et son insolence agacent la personne moquée, remettant en question par la critique la légitimité de la place de chacun dans la société⁴². Anticonformiste et assumant sa marginalité, il prend la place d'un personnage satirique critiquant la « normalité », la « bienséance ». Il met aussi fréquemment en scène sa condition de punk, de « vaurien », vantant en les racontant ses conditions de vie jugées « médiocres ».

Les différentes composantes de sa philosophie s'expriment directement dans ses choix vestimentaires, dans sa manière de se montrer en société⁴³, mais également, comme nous allons le voir dans les deux prochains chapitres, dans ses paroles, son oralité, et dans le rapport que cette dernière entretient avec la musique instrumentale.

* * *

Nous avons vu que le punk français des débuts est construit sur des structures musicales, des procédés d'écriture (paroles) et des jeux instrumentaux relativement simples et peu évolutifs. L'alternance régulière entre couplets et refrains, une écriture versifiée, des jeux rimiques plus ou moins prononcés et des jeux de batterie et de guitare proches lui donnent un aspect redondant, rébarbatif, évoquant la rengaine. Cependant, un des éléments centraux de sa « philosophie » consiste en un anticonformisme militant, particularité qui contraste avec cette régularité et cette simplicité. Où s'exprime alors cette contestation et comment s'articulent ces composantes *a priori* contradictoires ?

⁴¹ AUJAS, Fred, MANEVAL, Alain, « NO FUTURE ! La déferlante punk », *ARTE* [en ligne], <http://www.arte.tv/guide/fr/051895-000-A/no-future> [consulté le 24 mars 2016].

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*.

CHAPITRE 5

L'ORALITÉ PUNK

Définir l'oralité d'un style musico-littéraire, c'est à la fois analyser ce qui est dit et comment cela est dit. C'est précisément à cette tâche que nous nous attellerons durant ce chapitre. Nous nous inspirerons pour cela de concepts empruntés à la rhétorique et à la phonostylistique tels que la *persona*, la *vocal persona*, et plus proche de notre sensibilité, les personnages vocaux et lexicaux. Nous analyserons les paroles des premiers punks français mais également la manière dont ils les chantent, indépendamment de la musique avec laquelle elles s'articulent. Ces analyses sont un préalable indispensable à l'étude de la prosodie musicale du punk français des débuts.

5.1. Personnage lexical et personnage vocal : définitions

Nous empruntons les notions de personnage vocal et de personnage lexical à Vincent Bouchard qui les a définies dans son mémoire de fin de maîtrise en se fondant entre autres sur les notions voisines de *vocal persona* et de *persona*. La *vocal persona* est un terme emprunté à la littérature musicologique qui l'utilise dans le cadre d'études de l'opéra, du lied ou de la musique populaire, tandis que « le terme “persona” provient du théâtre grec où il se référait au masque de l'acteur et par extension au personnage qu'il jouait¹ ». Parmi les études de la musique populaire usant du terme *vocal persona*, nous signalerons celles du musicologue Philip Tagg qui, dans *Music's Meanings*, y consacre tout un chapitre. Plus précisément, il fait référence à la notion de costume vocal qu'il définit en ces termes :

Le costume vocal est une expression métaphorique se rapportant aux aspects de la phonation qui desservent les trois mêmes sortes de fonctions que celles du costume au sens littéral : [1] pour effectuer plus facilement une activité particulière ; [2] assumer ou jouer un rôle ; [3] pour signaler une identité particulière de groupe et/ou pour se conformer à un ensemble de normes culturelles².

¹ BOUCHARD, Vincent, *Le personnage vocal. Une exploration pluridisciplinaire du chant dans la musique populaire*, mémoire de maîtrise, université de Montréal, 2010, p. 5.

² « *Vocal costume is a metaphorical expression meaning those aspects of phonation serving the three same sorts of*

Les deuxième et troisième fonctions citées correspondent à notre définition du personnage vocal, autrement dit au rôle assumé ou joué par un chanteur et à l'identité particulière de groupe auquel il souhaite signaler son rattachement par tous les aspects de sa phonation. Il s'agit ainsi des éléments de la prononciation d'un locuteur qui servent à construire, au-delà de la signification des mots, un rôle ou une identité spécifiquement associés à un groupe social. Catherine Rudent souligne l'importance d'analyser le personnage vocal à partir des enregistrements, le désignant comme « l'objet esthétique-musical qui s'inscrit dans le paysage médiatique contemporain³ ». En d'autres termes, il constitue l'image vocale que le locuteur veut transmettre de lui dans un contexte donné, une part lui échappant toujours.

Le personnage lexical se construit au contraire grâce aux éléments du texte. Bouchard rappelle que : « Le chant de paroles possède une nature triple. Ces trois aspects sont la voix, la mélodie et les paroles. De cette triplicité découlent trois personnages : vocal, musical et lexical⁴. » Pour lui, « le locuteur (personnage vocal) s'exprim[e] à l'aide de mots (personnage lexical), mais aussi avec une intonation (personnage musical)⁵. » La distinction établie est claire. Le personnage lexical se construit dans le texte, par le sens des mots, alors que le « personnage vocal, lui, est un être de vibration⁶ », trouvant ses origines dans les dimensions acoustiques de la voix. Enfin, le personnage défini comme musical se construit autour des variations de hauteur de la voix, autrement dit autour des parcours mélodiques ou intonatifs réalisés par le locuteur pour la prononciation du texte.

Partant de ces considérations, nous avons adapté ces concepts à notre objet d'étude. Ainsi, nous rattacherons le personnage musical au personnage vocal, considérant que la mélodie et/ou l'intonation participent à la construction de ce dernier. Nous ajouterons aussi aux considérations de Vincent Bouchard la notion de personnage « prosodique », conçue comme la personnalité construite par les aspects positionnels, accentuels et rythmiques de la voix sur le cadre métrique musical. Nous considérerons que la triade personnage vocal, lexical et prosodique participe à la construction d'un macro-personnage que nous qualifierons de musico-littéraire. Nous considérerons que ce dernier porte en lui des identités multiples, variables ou fixes selon les morceaux et les artistes. Nous réaliserons l'analyse des trois personnages séparément, en accord avec la méthodologie analytique de Vincent Bouchard :

[...] chaque personnage contribue au résultat final qui les regroupe et la contribution de ces personnages peut être mieux analysée isolément. À condition de

function as literal costumes do: [1] to more easily carry out a particular activity; [2] to assume a role or to act a part; [3] to signal a particular group identity and/or to conform to a given set of cultural norms. » dans TAGG, Philip, *Music's Meanings*, New York et Huddersfield, The Mass Média Music Scholars Press (MMMSP), 2013, p. 360.

³ RUDENT, Catherine, « La voix chantée en *popular music studies* », *Musicologies*, n° 10, Paris-Sorbonne, Observatoire Musical Français, 2013, p. 49.

⁴ BOUCHARD, Vincent, *Le personnage vocal...*, p. 101.

⁵ *Ibid.*, p. 99.

⁶ *Ibid.*, p. 29.

les réunir ensuite, car en combinant les personnages, le résultat est toujours plus grand que la somme de ses parties, car elles interagissent pour créer des nuances, mais il faut les comprendre isolément pour les comprendre ensuite en combinaison⁷.

Notre triade composée des personnages vocal, lexical et prosodique nous servira à mettre en lumière les caractéristiques de la prosodie musicale du punk français des débuts. Nous révélerons en premier lieu les personnages lexicaux construits par les punks français dans leurs textes.

5.2. Personnages lexicaux du punk français

5.2.1. Anarchistes et anticonformistes

Les premiers punks français sont profondément anarchistes et anticonformistes. Leur contestation peut s'étendre à tous les domaines, tant que ce domaine témoigne d'une conformité sociale répondant à des règles. Elle touche alors tous les sujets dans un esprit anarchiste et libertaire assumé : les prisons, le travail, la vie saine, le sport de haut niveau, la sobriété, autant de sujets qui participent à construire une norme du « bien vivre » que les punks trouvent, en tant qu'anarchistes, oppressante et contestable puisque soumise au joug d'une autorité. Ainsi les Ludwig Von 88 s'attaquent dans *Les Athlètes* aux jeux olympiques de Séoul (1988) et, comme le titre du morceau l'indique, aux athlètes qui y participent.

Dans *Porcherie*, les Bérurier Noir contestent l'agriculture de masse (« De l'élevage en batterie » GDS n° 11, « Massacrés dans les abattoirs » GDS n° 33), les prisons (« Prisonnier derrière ton parloir » GDS n° 36, « En Europe les rebelles croupissent » « Dans les bunkers de l'isolement » GDS n° 43 et 44), la loi du plus fort (« Le Tiers-Monde crève les porcs s'empiffrent » GDS n° 27, « Nous sommes dans un état de jungle » « Et partout c'est la loi du flingue » GDS n° 19 et 20), les forces armées (« Les GI griffent » GDS n° 28, « De l'autre l'ombre militaire » GDS n° 55, « À coup de schlagues le sang inonde » GDS n° 57, « Un flic armé » « Porcherie » GDS n° 62 et 63), mais également le racisme comme nous le verrons dans la prochaine sous-section, et bien d'autres sujets encore.

Dans *Clé de contact*, les Métal Urbain dénoncent les affres du sexisme, dans *La Bière* Les Garçons Bouchers se font passer pour des alcooliques libidineux pour se moquer d'eux-mêmes et dans *Fier de ne rien faire*, les Olivensteins critiquent sans retenue l'acte même de travailler, comme en témoigne le titre du morceau. La contestation des règles établies et des idées reçues est un élément central du personnage lexical que construisent les premiers punks français. Nous le retrouvons dans les textes de nombreux autres artistes de cette époque dont *Les Rives de Cayenne*⁸ de Warum Joe,

⁷ *Ibid.*, p. 101.

⁸ WARUM JOE, « Les Rives de Cayenne », *Le goût de l'effort*, New Rose Records (NEW 16), 1983.

*Cayenne*⁹ de Parabellum ou *J'encule*¹⁰ de Gogol Premier. Nous allons voir à présent que cet anticonformisme se décompose en de multiples facettes, selon les artistes. Nous ne retiendrons que celles abordées par les artistes de notre corpus. Sa diversité permet cependant de se faire une idée assez exhaustive des différents personnages lexicaux construits par les premiers punks français dans leurs textes.

5.2.1.1. Antiracistes

Comme nous venons de l'évoquer, les premiers punks français contestent les idées reçues, les règles établies et la pensée du plus grand nombre, et notamment les idéologies racistes qui, dans le Paris des années 1980, ont le vent en poupe. En effet, les tensions entre les skinheads et les premiers punks français sont extrêmes, donnant très souvent lieu à des bagarres avant, durant ou après les concerts.

Le National Front et le British National Party initient une stratégie d'entrisme auprès des skinheads. On va les chercher dans les tribunes des stades, sur les bancs squattés, dans les prisons visitées. L'extrême-droite s'insinue aussi chez les skins français : les Tolbiac Toads affichent leur nationalisme, le Nazi Klan se monte autour du Luxembourg. La oi! reflète la popularité du national-socialisme chez les skins hexagonaux (Evilskins, Legion 88, Bunker 84...). Le pavé parisien est largement brun. Les punks se font régulièrement démonter et des quartiers entiers de Paris (les Halles, mais aussi les Puces de Clignancourt le week-end, Gambetta, Nation, Saint-Michel) sont infréquentables pour qui appartient à une sous-culture de rue sans sympathies néonazies. [...] L'effervescence du rock alternatif (Bérurier Noir, Ludwig Von 88, Laid Thénardier) offre un cadre propice à la rencontre dans le milieu libertaire et antifasciste français où un fort ressentiment et une volonté de vengeance se déploient. La notion d'antifascisme radical éclot à la naissance du premier SCALP qui réfléchit à toutes les manières de lutter contre l'extrême-droite – y compris physiquement¹¹.

Le contexte parisien de cette époque pousse les punks français à prendre position. Du fait de leurs idéologies libertaires, ils se placent en opposition radicale au racisme et aux fascismes. C'est pourquoi il est courant d'entendre au sein des morceaux punk de cette époque des discours antifascistes destinés à dénoncer les idéologies racistes. C'est notamment le cas du morceau *Porcherie* dans lequel les Bérurier Noir s'attaquent avec virulence au chef du parti Front National qu'est alors Jean-Marie Le Pen. À l'occasion de ce *live* à l'Olympia, ils ajoutent ainsi le refrain « La jeunesse emmerde le front national » et insultent violemment le chef du parti par la phrase « et l'enculé de gros Le Pen, porcherie ». Le discours « antifa » est un militantisme généralement prononcé au premier degré, avec un sérieux et un engagement visant à convaincre le public. Il se

⁹ PARABELLUM, « Cayenne », *Gratuit deux morceaux en moins*, Bondage Records (RRR00F), 1986.

¹⁰ GOGOL PREMIER, « J'encule », *Vite avant la saisie*, Accord (ACV 130048), 1982.

¹¹ CIDDENC, Gabrielle, « La guerre des Skins : mode, culture et politique », *Standard* [en ligne], 4 juillet 2014, <http://www.standardmagazine.com/la-guerre-des-skins/> [consulté le 24 mars 2016].

retrouve dans les textes de quelques groupes de punk français de cette époque comme Métal Urbain ou Parabellum.

5.2.1.2. Antisexistes

Le rapport au corps et la possibilité d'en jouir comme on le souhaite font également partie des questionnements des punks français. Anarchistes, leur rapport au sexe et au corps de l'autre est également pensé en termes libertaires. Les punks sont généralement antisexistes, bien que cette position n'ait pas été la plus couramment médiatisée.

Le rejet du sexisme par le mouvement punk donne lieu à une bataille incessante pour éduquer celles et ceux qui se joignent au mouvement avec leurs stéréotypes toujours intacts. De nombreux punks ont pris position contre le spécisme, le racisme, la prolifération nucléaire, etc., tout en se contredisant par la pratique ou l'acceptation du sexisme¹².

Il est ainsi courant d'entendre des propos crus dans les paroles des chansons punks. Dans *Clé de contact* par exemple, la sexualité et le corps sont au centre des paroles. Les propos tenus font référence au sexe avec des formules violentes, soumettant la femme à qui s'adresse le texte à ses moindres désirs. Pour cela, il utilise la forme impérative (« Change tes fringues » GDS n° 1, « Jouis ton sexe » GDS n° 4, « Mouille ton corps » GDS n° 3, etc.) et s'adresse directement à elle à la deuxième personne du singulier : « Ton corps » (GDS n° 10), « Tu le caches » (GDS n° 12), « Je te hais » (GDS n° 13), etc. Le but est ici de choquer par l'obscénité des propos tenus, de dénoncer le sexisme par une mise en scène lexicale violente. Le chanteur les profère par ailleurs avec sérieux, avec le même premier degré que s'il s'agissait de propos antifascistes (sous-section précédente).

Cet aspect dénonciateur n'est pas évident à discerner pour le néophyte qui, s'il prend la majorité du texte au premier degré, risque de percevoir cette mise en scène crue pour du sexisme de premier ordre. Or, certaines formules lexicales mettent l'auditeur sur la voie d'une lecture plus juste tels que les GDS n° 18 à 27 (« Liberté / Surveillée plaisir calculé / Faux-semblants / Sexe prison / La folie / Entravée / Tu apprends / Tes leçons / Tu te crois / Libérée ») correspondant au deuxième couplet du morceau. Il y est question d'une surveillance de la liberté sexuelle qui engendre un plaisir calculé, emprisonné, fait de faux-semblants. Le parolier interpelle ainsi « La » femme en l'accusant d'apprendre ses leçons, sous-entendant qu'elle se soumet à l'idée que la société lui transmet d'une « bonne sexualité ». Il l'invite ensuite à remettre en question cette soumission par les GDS « Tu te crois » et « Libérée », l'incitant à repenser sa liberté sexuelle. Cependant, l'établissement par un homme des conditions de libération sexuelle des femmes reste problématique puisqu'il s'agit également d'une forme de sexisme. Les Métal Urbain se contredisent ainsi « par la pratique [...] du

¹² O'HARA, Craig, *La philosophie du punk*, traduit par Ladzi Galaï (2001), St Mury Monteymond, RYTRUT, 2003, p. 127.

sexisme », comme le signalent les propos de O'Hara précédemment exposés¹³. Néanmoins, ces formules lexicales courtes et incisives témoignent d'une absence de concession du locuteur quant au propos tenu. Cette dureté du propos se ressent, comme nous le verrons, dans les divers aspects de sa phonation.

5.2.2. Ironiques

Le second degré est très fréquemment employé par les premiers punks français qui l'expriment avant tout dans les textes. Par exemple, le morceau *Les Athlètes* est entièrement ironique, se moquant des sportifs de haut niveau et de ceux qui les soutiennent. Tout au long du morceau, les athlètes sont tournés en dérision, révélant l'aspect absurde de la performance sportive et la place que nous lui donnons dans nos sociétés. Par des phrases telles que « Les athlètes sont aux hommes, ce que nous sommes aux larves, ils n'ont pas leur pareil pour attirer l'oseille » (GDS n° 38, 39 et 40), les Ludwig Von 88 critiquent virulemment le milieu sportif, la place donnée aux athlètes dans nos sociétés, et l'importante masse financière générée. Le dernier quatrain du long refrain pousse la critique à son paroxysme : « Oh qu'ils sont beaux, oh qu'ils courent vite, ils sont l'élite de nos troupeaux ». L'humanité est ici considérée comme un troupeau dans lequel se démarquent les plus beaux spécimens, à savoir les athlètes. Les références au milieu sportif sont extrêmement nombreuses mais les analogies opérées sont complètement loufoques. Les athlètes sont comparés à des sardines (GDS n° 43), leur envie d'aller toujours plus loin à l'envie qui pousse Paul-Émile Victor à courir après les pingouins (GDS n° 48 à 51). La moquerie et l'humour sont permanents, ne laissant poindre aucun passage au premier degré, aucune explication. Il revient là encore à l'auditeur d'avoir le recul nécessaire pour comprendre qu'il s'agit d'humour et non de chanson réaliste. La construction de ce personnage lexical est permanente dans les morceaux de Ludwig Von 88. Nous l'observons également chez des groupes tels que Extraballe, les Gloires Locales ou encore Gogol Premier dans son morceau *Ce n'est pas un problème*¹⁴.

5.2.3. Autodérisoires

Les punks français pratiquent également l'autodérision. Elle leur permet de se mettre en avant tout en s'exagérant, se caricaturant, se moquant de soi. On retrouve ce procédé dans deux morceaux du corpus, *Fier de ne rien faire* et *La Bière*. Dans le premier, le titre évoque à lui seul la direction donnée au propos. Il s'agit de peindre le portrait d'un punk feignant, « fier de ne rien faire ». Le propos est drôle et les arguments avancés volontairement provocants. Le chanteur avance qu'il n'a « même pas le courage, d'aller pointer au chômage » (GDS n° 9) et que c'est « dur d'être si feignant,

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ GOGOL PREMIER, « Ce n'est pas un problème », *Vite avant la saisie*, Accord (ACV 130048), 1982.

quand on aime tant l'argent » (GDS n° 14 et 15). Une attitude insolente est mise en avant. L'existence même du punk est provocante, son anticonformisme devient un sujet d'humour traité comme de nombreux autres. L'autodérision fait partie de sa philosophie. Il ne se prend jamais au sérieux, ce qui lui permet d'aborder tous les sujets. Ce personnage lexical est mis en scène dans les paroles de nombreux autres groupes, notamment *3 minutes*¹⁵ d'Electrochoc ou *J'suis punk*¹⁶ de Bulldozer.

Dans *La Bière*, les Garçons Bouchers mettent en scène un punk alcoolique, vulgaire et graveleux qui ne souhaite qu'une chose, « se rempli[r] comme [un] porc de bière » (GDS n° 2) et « dégueule[r] en chœur sur [s]es potes » (GDS n° 4). Il est de plus alcoolique, libidineux, et possiblement impuissant (« Y a rien à faire elle veut pas bander », GDS n° 25) « si jamais [il a] trop abusé » (GDS n° 24). L'autodérision pratiquée ici est excessive, nous livrant une image caricaturale du punk. Cela s'explique par le fait que Les Garçons Bouchers ne pratiquent pas uniquement ce style de musique. De fait, leur vision est amplifiée, relevant du cliché, les amenant à présenter de manière augmentée ses différentes caractéristiques. Dans le même esprit, ce morceau est le seul du corpus à dévoiler une rythmique de batterie doublée (grosse caisse sur tous les temps et caisse claire sur toutes les deuxièmes croches des temps), proposant le *tempo* le plus rapide de tous le corpus (190 bpm à la noire ce qui donne 380 bpm à la croche). Il fait également partie des morceaux dans lesquels les attaques de guitare ne sont pas identifiables et où la voix est particulièrement hurlée. Ainsi, Les Garçons Bouchers sollicitent de manière augmentée toutes les caractéristiques du punk, de manière à ce qu'il n'y ait aucun doute sur le style de musique joué. Ces caricatures relèvent pour beaucoup d'acteurs de cette époque d'un acte décrédibilisant pour le mouvement punk puisqu'elles tendent à rendre conformes et commercialisables des caractéristiques stylistiques pourtant grossièrement présentées. L'anticonformisme de départ dans lequel s'inscrit la démarche autodérisoire est ainsi parfois relayé par une posture caricaturale au potentiel commercialisable. Les procédés musicaux et littéraires utilisés (jeu de batterie à la croche, attaques de guitare non identifiables, personnage lexical caricaturé, etc.) correspondent cependant à une des facettes du punk français de l'époque, c'est pourquoi nous les avons relevés et retenus.

Ces différentes positions prises par les punks français dans les textes ont nécessairement un impact sur leur manière d'envisager l'oralité, de la produire. En connaissance des thématiques qui leur sont chères, mais également des comportements mis en lumière dans le chapitre précédent¹⁷, nous analyserons les paramètres acoustiques de la voix et montrerons comment ces composantes de leur philosophie parviennent à investir les différentes strates de leur oralité. Avant cela, il s'agit

¹⁵ ELECTROCHOC, « 3 minutes », *Trois minutes / Chaise électrique*, Oxygène (HOG 001), 1978.

¹⁶ BULLDOZER, « J'suis punk », *Bulldozer*, RCA (PL 37161), 1978.

¹⁷ Section 4.9 « *To be a punk* ».

d'observer comment les différents registres de langue utilisés par les punks participent à la construction du style.

5.3. Usages du registre familial

5.3.1. Registre populaire

Le punk français est, comme ses homologues anglais et américains, un style de musique profondément urbain. Les classes sociales dont proviennent les artistes diffèrent en Angleterre et en France mais cela n'empêche pas les punks français d'utiliser un langage des plus populaires, permettant d'établir une certaine proximité entre eux et le public. Ces usages se retrouvent dans la majorité des morceaux du corpus et nous les recenserons selon leur ordre d'apparition dans chaque morceau. Nous avons écarté les mots et expressions appartenant à un registre familial vulgaire puisque nous nous y intéresserons dans la prochaine sous-section.

Porcherie : flingue, gerbe, s'empiffrent, parqués, Beethov, flic, emmerde.

Clé de contact : fringues, gueule, cul.

Les Athlètes : à poil, balèzes, carburent, à 420 chrono, vivent à fond, gavés aux épinards, souffrir à mort, faire tomber les chronos, oseille.

Fier de ne rien faire : lorgnant, Japs, rechignent, pointer, feignant

Le morceau *La Bière* n'a pas été cité car il dévoile l'usage d'un autre registre, un registre familial vulgaire destiné à provoquer, comme nous allons le voir ensuite.

L'usage d'un registre populaire permet aux punks de positionner socialement leur discours puisqu'il correspond à un parler urbain, un parler de rue, accessible à chacun. Dans l'esprit du slogan *do it yourself*, cet usage correspond à la manière dont les punks français, d'où qu'ils viennent, ont souhaité exprimer leur message par eux-mêmes. Cela traduit aussi une volonté de ne pas se soumettre à la pensée dominante qui voudrait que chacun use d'un langage soutenu par politesse à l'égard de l'autre. Or, pour le punk, la révolte, l'anticonformisme, la pensée anarchiste ne se disent pas poliment, ils s'affirment dans l'instant avec les mots qui viennent, dans l'urgence, interpellant l'auditeur directement, le provoquant si besoin.

5.3.2. Registre vulgaire

Les punks français peuvent utiliser un langage très vulgaire destiné à provoquer les bonnes mœurs soit par l'humour, soit par l'atteinte à une personne ou à une idée. Pour exemple, dans le premier quatrain du morceau *La Bière*, l'on retrouve les expressions suivantes (soulignées dans le texte) :

On se remplit comme des porcs de bière

Et toujours l'nez dans le fond des chiottes

On se dégueule en chœur sur les potes

Les expressions sont ici volontairement graveleuses et vont dans le sens d'une mise en scène caricaturale et humoristique du punk. Dans notre corpus, c'est le seul morceau fonctionnant ainsi. Nous verrons cependant que des mots crus s'immiscent dans plusieurs autres morceaux. Dans le répertoire punk de cette époque, de nombreuses chansons rejoignent cette intention de provoquer par le langage telle que *J'encule*¹⁸ de Gogol Premier dont le titre suffit à renseigner le lecteur sur le registre utilisé.

D'autres vers de *La Bière* vont dans ce sens tels que les GDS n° 23 et 25 : « Et puis ça me réveille la queue » et « Y a rien à faire elle veut pas bander ». Il s'agit là de décrire les déconvenues sexuelles provoquées par l'alcool. Aussi, dans le morceau *Porcherie*, le titre même du morceau est employé à des fins provocantes, destiné à comparer l'activité des hommes aux agissements des porcs. Durant la phase d'échange avec le public, le chanteur va jusqu'à traiter Jean-Marie Le Pen d'« enculé de gros ». L'intention de provoquer semble alors évidente, surtout au vu des risques d'attaque en diffamation qu'implique la tenue de ce genre de propos.

Qu'il s'agisse d'un registre populaire ou d'un registre vulgaire, leur usage témoigne d'une volonté de générer une parole brute, dénuée de mots savants, entrant en résonance avec la démarche musicale du punk qui s'oppose farouchement aux ambitions élitistes de la musique pop des années 1970. L'utilisation d'un langage populaire, éventuellement vulgaire, s'oppose à l'hégémonie linguistique du « bien-parler » des élites, s'établissant comme un choix stylistique anticonformiste.

5.4. Mise en scène d'une parole collective

Le punk français des années 1980 et plus largement le rock alternatif de ces années-là véhiculent l'idée que les actions collectives participent à la force du mouvement. C'est dans cet esprit fédérateur et constructif qu'ont été créés de nombreux labels (Rock Radical Records, Bondage Records, Celulloid, etc.), de nombreux lieux artistiques (squats Pali-Kao, L'usine, Les cascades, etc.), et qu'ont été entrepris une multitude de projets artistiques. Reprenant des idées marxistes ou libertaires, cette croyance en la force du collectif est également mise en scène et promue dans les morceaux punk enregistrés en studio par l'insertion de voix autres que la voix *lead*. Il peut s'agir d'une seule voix insérée ponctuellement, d'un chœur, ou d'une foule. Par leur présence quasiment systématique, ces voix participent à la construction d'un message qui n'est jamais délivré par un seul individu mais par une polyphonie de sujets. Cela se retrouve également dans les performances scéniques durant lesquelles les punks cherchent à déconstruire la solennité du concert : « Un "show" »

¹⁸ GOGOL PREMIER, « J'encule », *Vite avant la saisie*, Accord (ACV 130048), 1982.

est le terme employé par les punks pour désigner un concert. C'est différent d'un concert traditionnel dans le sens où l'objectif est de supprimer les barrières existant entre le public et les artistes¹⁹. » La mise en scène du collectif participe également à déconstruire le processus de starisation du chanteur *lead* dans lequel une seule personne est mise en avant, processus auquel s'oppose farouchement (en théorie du moins) la majorité des punks.

Tout d'abord, dans *La Bière*, nous remarquons la présence de différents types de voix. Nous relevons par exemple la présence d'un chœur qui est en réalité une foule hurlante mise en scène dès le début du morceau. Dans un bruit de fond fait de tintements de bouteilles, nous entendons cette foule crier le refrain d'une seule voix. Aucun instrument n'est présent. Le son et le rythme approximatif des mots qu'elle crie servent d'introduction au morceau et mettent en avant un public imaginaire prononçant les premières paroles du morceau. Le message vient alors de la foule, du chœur, du collectif. La voix *lead* n'apparaît que comme un développement de cette voix collective. Le morceau est amené par la foule, par la force de son nombre ici représentée par sa masse sonore.

Nous remarquons également dès le premier couplet des interventions vocales qui se superposent à la voix *lead*. Elles sont davantage disciplinées rythmiquement que celles de la foule et viennent ponctuer le discours d'interventions humoristiques. En effet, alors que la voix *lead* termine la prononciation du GDS n° 2 (« on se remplit comme des porcs de bière »), la foule démarre sur la dernière syllabe non caduque [bjER] la prononciation du trisyllabe « Kronenbourg », célèbre marque de bière. L'idée est ici de mettre en scène une foule ayant une obsession loufoque identique, celle de boire de la bière à tout prix. La voix *lead* présente l'individu punk comme faisant partie d'une foule ayant le même désir que lui. Sa parole n'est qu'une résurgence d'un désir collectif, l'expression d'une parole plus importante, transcendante, celle d'une collectivité. De même, lorsque le chanteur principal confie ses déboires sexuels (troisième couplet) suite à une trop grande absorption de bière, une autre voix fait des commentaires en voix parlée entre les vers (signalés entre parenthèses dans le texte suivant) :

La bière moi ça me rend amoureux (amoureux ?)

Et puis ça me réveille la queue (Kronenbourg)

Mais si jamais j'ai trop abusé

Y a rien à faire elle veut pas bander (Hein ? Hein ? Hein ?)

À la fin du premier vers par exemple, une voix seule répète le mot « amoureux » sur un ton interrogatif, venant commenter directement le texte chanté. Le chœur crie toujours le nom de la marque de bière « Kronenbourg » sur la dernière syllabe non caduque du deuxième vers (*idem* dans

¹⁹ O'HARA, Craig, *La philosophie du punk*, p. 33.

chaque couplet), comme s'il s'agissait de préserver une stabilité structurelle comique et thématique par cette répétition. Enfin, le mot « bander » du dernier vers est euphémisé dans le but d'indiquer une certaine pudeur du chanteur. À sa suite, plusieurs voix interviennent en disant à maintes reprises et dans un ton interrogatif l'onomatopée « hein ? ». Le caractère vulgaire du propos est ainsi détourné par ces voix qui laissent transparaître une incertitude gênée quant à ce qui vient d'être dit. Notons par ailleurs que ces différentes voix sont réparties sur les canaux stéréo, d'abord à droite, puis à gauche, et enfin au centre, dans une intensité moindre et disparaissant en *decrescendo*. Ces interventions en voix parlée sont destinées à tourner en dérision les propos tenus par le chanteur *lead*. Elles combattent sa starisation en montrant que le collectif peut se moquer de lui, que sa condition de punk est risible et sans avenir (*no future*) parce que trop pathétique.

Cette mise en scène du collectif par la présence de voix autres que la voix *lead* occupe la majorité des morceaux de notre corpus. Dans *Porcherie*, c'est le refrain qui est clamé par d'autres voix. Le caractère *live* de ce morceau fait que le public le clame aussi. Un chanteur secondaire s'allie alors au public pour commenter les couplets dans lesquels il est question d'un monde chaotique. Ils assènent leur jugement par le vocable « porcherie » qui se pose en synthèse conclusive des couplets. Ainsi, la voix principale décrit le monde froidement par des anecdotes dramatiques, et le public aidé du chanteur secondaire juge que le monde décrit est une porcherie. Là encore, la parole collective est confrontée à une parole individuelle. Elle est mise en scène en fonction de cette dernière. Elles semblent inséparables, irréductibles.

Dans *Les Athlètes*, c'est un jeu complexe de question/réponse, de filtrage, d'alternance et de doublage qui construit et met en scène cet effet. Le refrain étant très long, les Ludwig Von 88 ont choisi de faire varier les locuteurs par la présence alternée d'une voix hurlée dans un mégaphone, de la voix *lead*, d'un chœur, et de la voix *lead* doublée et légèrement décalée (effet de *delay*). Les quatre premiers vers sont hurlés dans un mégaphone. Ensuite, la voix *lead* ironise autour de la condition des sportifs jusqu'à ce qu'un chœur lui réponde par alternance. La prononciation du refrain se termine par une voix *lead* doublée ou triplée proférant des propos moqueurs à l'égard des athlètes (voir sous-section 5.2.4). Cette voix principale démultipliée et les autres types de voix que nous venons de décrire participent à nouveau à mettre en scène une parole collective, ici incarnée par l'imaginaire vocal de l'événement sportif : la voix hurlée au mégaphone évoque la voix disant aux athlètes de se placer pour la course (ou d'autres disciplines sportives), la voix doublée ou triplée évoque les commentaires sportifs réalisés en direct dans des salles ou des stades si grands qu'ils sont sujets à un écho naturel, et le chœur évoque l'esprit d'équipe des athlètes ou des supporters de sports collectifs. La voix *lead* n'est donc à nouveau qu'une composante d'un ensemble plus important. Les différentes

voix sont par ailleurs mixées à la même intensité dans chaque morceau, n'en plaçant aucune davantage en avant qu'une autre.

Enfin, ces procédés de distribution et d'écriture vocales sont également à l'œuvre dans le morceau *Clé de contact* dans lequel certains vers du refrain sont chantés par un chœur. Nous retrouvons aussi ces présences du chœur dans *No pasaran*²⁰ des Cadavres, *Enfant à problèmes*²¹ des Rats, ou encore *Îlot d'Amsterdam*²² de Parabellum. Dans notre corpus, seul le morceau *Fier de ne rien faire* ne les dévoile pas. Pour autant, ils font partie intégrante de la musique punk, participant à empêcher toute starisation du chanteur *lead* et permettant d'intégrer le discours tenu, qu'il soit politique, humoristique ou provocateur, à une parole collective prenant le pas sur celle de l'individu. À propos de choix stylistiques, il s'agit à présent d'observer en détail les spécificités acoustiques et phonatoires de la voix punk.

5.5. Chanter punk

5.5.1. Durées syllabiques moyennes

Notre chaîne de traitement nous permet d'observer précisément les durées syllabiques au sein de chaque morceau, mais également de distinguer les différents types de syllabes. Ainsi, nous connaissons les durées moyennes des syllabes atones et accentuées, mais aussi des accents de finale des GR, des GDS et des accents d'insistance. Cette distinction permet d'appréhender la prononciation des paroles globalement et de la comparer à d'autres styles vocaux déjà étudiés tels que la parole spontanée, fréquemment comparée aux trois styles musico-littéraires de notre étude. Le tableau 11 présente les durées syllabiques moyennes de chaque type d'accent pour chaque morceau. Les valeurs sont exprimées en secondes. La colonne (A) désigne les accents d'insistance, la colonne (B) les accents toniques de finales de GR et la colonne (P) les accents toniques de finales de GDS :

²⁰ LES CADAVRES, « No pasaran », *Le bonheur c'est simple comme un coup de fil...*, Houlala (HH CD 9116), 1990.

²¹ LES RATS, « Enfant à problèmes », *Enfant à problèmes*, Gougnaf Mouvement (GM 048), 1989.

²² PARABELLUM, « Îlot d'Amsterdam », *Gratuit 2 morceaux en moins*, Bondage Records (RRR00F), 1986.

Titre des morceaux	Durée (en secondes)				
	Syllabes atones	(A)	(B)	(P)	Syllabes accentuées
<i>Clé de contact</i>	0,20	0,26	0,28	0,52	0,35
<i>Fier de ne rien faire</i>	0,25	0,31	0,38	0,38	0,36
<i>La Bière</i>	0,13	0,18	0,20	0,51	0,29
<i>Les Athlètes</i>	0,15	0,17	0,21	0,36	0,25
<i>Porcherie</i>	0,19	0,18	0,22	0,37	0,26
Moyenne	0,18	0,22	0,26	0,43	0,30

Tableau 11 : Durée moyenne des syllabes atones et accentuées dans le corpus punk.

Nous remarquons que les syllabes accentuées sont généralement plus longues que les syllabes atones, exceptées les syllabes recevant l'accent d'insistance dans *Porcherie*. Nous constatons également que les syllabes recevant l'accent d'insistance ont en moyenne la durée la plus proche des syllabes atones. Nous avons en effet pu remarquer durant nos relevés prosodiques que l'accent d'insistance se manifeste dans le punk français, davantage par des attaques en coup de glotte (syllabes dont l'attaque est vocalique) et par une montée dans les aigus que par un prolongement de la durée de la syllabe. Les finales de GDS sont considérablement plus longues que les autres syllabes accentuées. Suivies d'un silence, elles peuvent en effet être prolongées plus aisément, ce dont les premiers punks français ne se privent pas. Les finales de GR sont en moyenne 0,5 fois plus longues que les syllabes atones. Les syllabes accentuées durent alors en moyenne 0,30 seconde (moyenne des A, B et P). En comparaison, dans la parole spontanée du français standard « on constate des durées moyennes variant autour de 15 centisecondes, en position inaccentuée, et environ du double, soit 30 cs, en position accentuée²³ ». Ces valeurs sont très proches de celles que nous observons dans le punk, constituant un premier argument à ce sentiment d'analogie entre le phrasé punk et la parole courante. Nous aurons l'occasion de constater tout au long de cette partie que d'autres éléments de l'oralité et de la prosodie musicale du punk vont dans ce sens, à commencer par la manière dont les punks français chantent.

5.5.2. Voix criées ou voix claires

Tous les morceaux du corpus dévoilent des lignes de chant. Nous verrons que celles-ci varient peu, sont approximativement justes et ne possèdent pas la richesse et la créativité d'un lied ou d'une

²³ LÉON, Pierre, *Phonétisme et prononciations du français*, Paris, Armand Colin, 6^e éd., 2012, p. 137.

mélodie française. Les voix peuvent être criées, poussées à saturation, timbres obtenus par les punks avec les cordes vocales et les bandes ventriculaires et produisant un effet de voix de gorge. Ces voix se différencient cependant des voix utilisées dans le métal, le hard-rock et d'autres styles utilisant des techniques de chant guttural dans la mesure où le son produit n'est le fruit d'aucune technique vocale de type *growl*, *screaming*, ou *grunt*. Catherine Rudent confirme notre point de vue lorsqu'elle évoque les techniques vocales du rock « *metal* » :

[...] les « voix saturées » sont des voix fonctionnelles, mais volontairement bûtées. Le terme de « saturé » relève donc plutôt ici d'une analogie perceptive, insistant sur une cohérence stylistique (ces voix « vont bien avec » les sons de guitare saturée, la guitare saturée produisant un effet comparable de « forçage ») que d'une réalité mécanique. Reconnaissons toutefois qu'il est parlant et efficace²⁴.

Dans le punk, la voix est créée au point de l'amener réellement à saturation. Cela ajoute un crépitement guttural au timbre vocal, fruit d'un forçage caractéristique. Le degré de saturation est plus ou moins important selon les artistes. Dans notre corpus, trois morceaux dévoilent ce type de voix à savoir *Porcherie*, *La Bière* et *Clé de contact* mais nous observons son utilisation dans de nombreux autres groupes de punk français de cette époque comme Parabellum, les Sheriff, les Cadavres ou encore les Rats. Notons également que l'utilisation de ce type de voix est généralement corrélée à une justesse approximative. Cette saturation vocale naturelle transmet lors de l'écoute la sensation que le chanteur possède une énergie débordante puisqu'il est en mesure d'hurler tout au long du morceau. Cette énergie participe à l'évocation et à la construction de différents personnages vocaux, comme nous le verrons ensuite.

De nombreux chanteurs punks utilisent aussi une voix claire produite uniquement à l'aide des cordes vocales. C'est notamment le cas des Ludwig Von 88 dans *Les Athlètes*, des Olivensteins dans *Fier de ne rien faire* pour les morceaux de notre corpus, mais aussi des chanteurs des groupes Strychnine dans *Lâche-moi*²⁵, Asphalt Jungle dans *Planté comme un privé*²⁶, les Gloires Locales dans *Désabusé*²⁷, etc. Les parcours mélodiques y sont généralement plus audibles, engendrant la mise en œuvre d'autres combinaisons phonatoires que celles de la voix créée et construisant, comme nous le verrons, d'autres personnages vocaux.

Entre ces deux timbres, il existe un nombre considérable de nuances difficiles à révéler par la seule description. Nous considérerons alors qu'à partir du moment où des crépitements gutturaux sont audibles durant toute la prononciation, il s'agit de voix criées, et du moment qu'aucun crépitement n'est audible, il s'agit de voix claires. Le degré de saturation ne sera donc pas pris en compte.

²⁴ RUDENT, Catherine, « La voix chantée en *popular music studies* », p. 62.

²⁵ STRYCHNINE, « Lâche-moi », *Lâche-moi*, Disc'Az (AZ/1 791), 1980.

²⁶ ASPHALT JUNGLE, « Planté comme un privé », *Planté comme un privé*, Skydog (AJSG 0014), 1978.

²⁷ GLOIRES LOCALES, « Désabusé », *Gloires locales*, Mélodies Massacre (MM 45013), 1980.

5.5.3. Ambitus mélodiques limités

Les ambitus mélodiques des chants punks sont généralement très limités, particulièrement lors des couplets. Cela peut s'expliquer par la rapidité des *tempi* et, comme nous le verrons dans le prochain chapitre, du débit vocal utilisé en conséquence, rejoignant les propos de Marsu : « Le punk rock à la base, c'est un truc, tu cavales après le *tempo* et c'est une forme d'aboïement, c'est très rythmique, c'est pour ça que l'amplitude mélodique n'est pas très grande. Pour avoir une amplitude mélodique il faut avoir des *tempo* plus lents²⁸. »

Dans *Les Athlètes*, l'ambitus s'élève à une seconde majeure (*si b, do*). Dans *Fier de ne rien faire*, il s'élève à une quarte juste (*la, ré*) mais la plupart du temps, les couplets sont chantés sur une seconde majeure (*la, si*). Dans les autres morceaux, la justesse est tellement approximative qu'il est difficile de relever l'ambitus vocal des couplets. Toutefois, nous pouvons affirmer que celui-ci ne dépasse pas la quinte. Dans *La Bière* et *Porcherie* par exemple, les couplets sont quasiment *recto tono* tandis que dans *Clé de contact* le chanteur ne cesse, comme nous le verrons, d'employer des *glissandi*, rendant difficile tout relevé mélodique.

L'ambitus des refrains n'est guère plus important. Dans *Porcherie* et *La Bière*, le refrain est chanté sur une seule note, à l'instar des couplets. Dans *Fier de ne rien faire*, les refrains adoptent le même ambitus que pour les couplets (une quarte juste mais principalement une seconde majeure) tandis que dans *Clé de contact* il s'étend approximativement à une quarte juste (*do, fa*). Seul le refrain de *Les Athlètes* présente un ambitus plus large que la moyenne, d'une valeur d'une septième mineure (*fa, mi b*).

Nous retiendrons que les punks chantent mais se servent d'ambitus restreints, ce qui participe à donner à leur expression vocale des parcours mélodiques plus proches des fluctuations intonatives de la parole courante que du chant. Nous allons voir à présent que cela est renforcé par un usage fréquent du *glissando*.

5.5.4. Usages du *glissando* : mimer l'intonation de la parole courante

Quel que soit le type de timbre privilégié par les chanteurs punks et l'étendue de leur ambitus, ils utilisent tous des *glissandi* vocaux, ce qui participe à l'approximation de leur justesse tonale et à établir des analogies entre la voix parlée et le chant punk. Ces *glissandi* sont opérés de manière différente selon les artistes. Nous les repérons en premier lieu sur certaines attaques syllabiques du chanteur des Olivensteins : ils sont courts, peuvent être ascendants ou descendants, et participent à créer un sentiment d'instabilité vocale. Ce sentiment contribue, comme nous le verrons dans la

²⁸ Interview de Marsu du 20 novembre 2014.

prochaine section, à construire un personnage vocal spécifique. Nous pouvons visualiser ces *glissandi* sur le sonagramme du morceau :

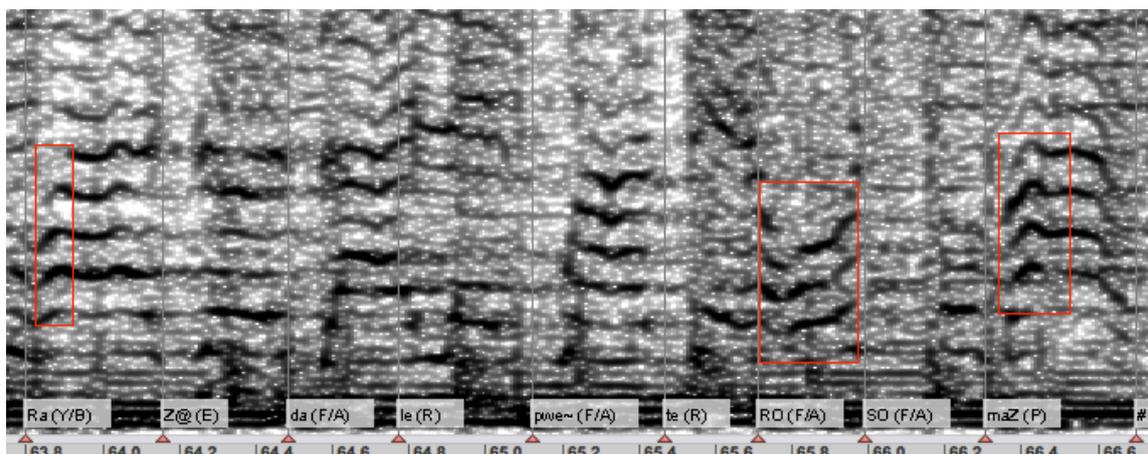


Illustration 18 : Les Olivensteins, *Fier de ne rien faire*, sonagramme d'un extrait.
Les cadres rouges indiquent les attaques syllabiques réalisées en *glissando*.

Les fréquences activées ne correspondent pas à la fréquence fondamentale (F0) mais davantage à F1 ou F2. Nous visionnons néanmoins leurs directions. Les syllabes [Ra], [RO] et [maZ] sont respectivement attaquées en *glissando* ascendant, en *glissando* descendant et en *glissando* ascendant. Notons également que la syllabe [RO] monte dans les aigus par un *glissando* ascendant immédiatement après son attaque. Ces attaques en *glissandi* rapides sont également repérables dans les morceaux *Porcherie* et *La Bière* excepté que dans le second, il s'agit d'une suraccentuation des premières syllabes de GDS et non d'une instabilité vocale comme dans *Fier de ne rien faire* ou *Porcherie*. Quoi qu'il en soit, ces attaques sont réalisées avec une énergie volontairement mal gérée, se faisant ainsi plus haut ou plus bas que la note visée, redescendant ou remontant immédiatement après sur la note espérée. C'est le cas des premières syllabes des GDS n° 11 et 12 ([a] et [o~]) dans *La Bière*, et dans *Porcherie* des premières syllabes des GDS n° 43 et 44 ([a~] et [da~]).

Nous remarquons également que les premiers punks français apprécient particulièrement de conclure le chant de syllabes sur de longs *glissandi* descendants. Catherine Rudent indique à quel point « la manière de tenir une note sur l'ensemble de sa valeur de durée [...] est un aspect très révélateur [du] style vocal²⁹ ». Elle rappelle que le non maintien de la hauteur est un trait caractéristique de « Johnny Rotten des Sex Pistols³⁰ », chanteur emblématique de la scène punk britannique. Les punks français adaptent alors à la langue française des traits stylistiques du punk anglais puisque ce procédé est observable dans tous les morceaux du corpus, dans une proportion variable selon les artistes. Dans *Clé de contact*, c'est une caractéristique majeure du phrasé du chanteur qui ne maintient la hauteur d'aucune finale de GDS, ayant tendance à les chanter en *glissandi*

²⁹ RUDENT, Catherine, « La voix chantée en *popular music studies* », p. 50.

³⁰ *Ibidem*.

descendants. Cela s’observe également sur de nombreuses syllabes internes aux GDS comme le montre le sonagramme suivant :

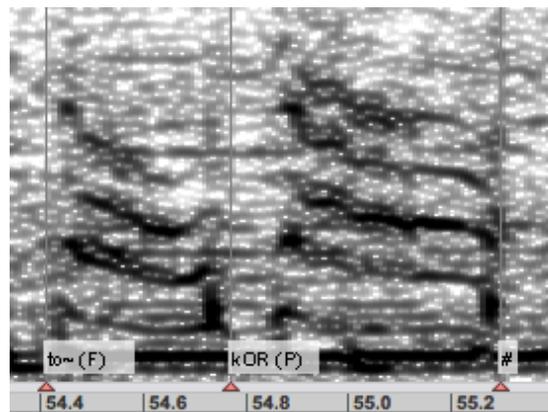


Illustration 19 : Métal Urbain, *Clé de contact*, sonagramme du GDS n° 37.

Les deux syllabes du GDS n° 37 sont chantées dans un *glissando* descendant caractéristique. Dans *La Bière*, seules les finales de GDS sont sujettes à ce phénomène mais les *glissandi* y sont considérablement longs comme en témoigne le sonagramme suivant :

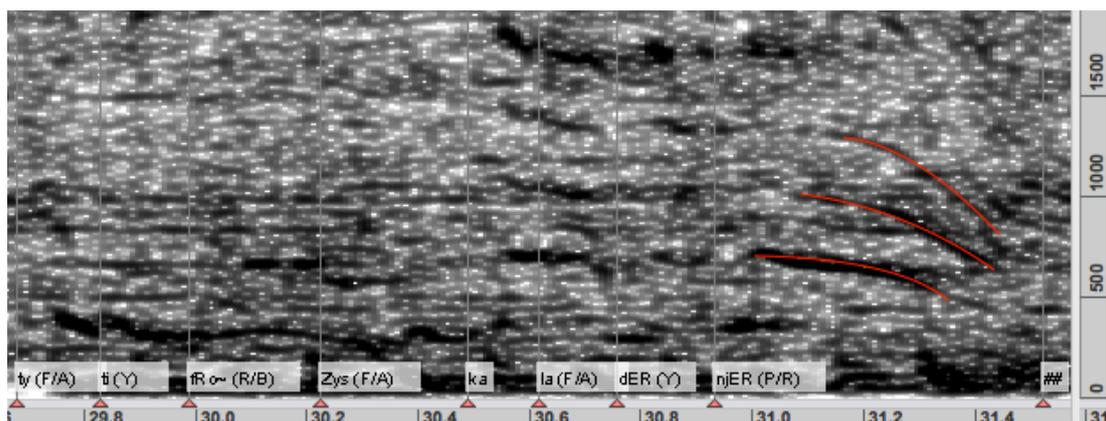


Illustration 20 : Les Garçons Bouchers, *La Bière*, sonagramme du GDS n° 1.
Les courbes rouges surlignent le glissando de la finale [njER].

La finale [njER] du premier GDS « Toutes ils feront jusqu’à la dernière » est très longue ($\pm 0,6$ seconde) et est chantée sur un long *glissando* descendant. La majorité des finales de GDS de ce morceau sont prononcées ainsi, exceptées certaines mises en avant par de courtes attaques en *glissandi* ascendants. Ces dernières sont immédiatement suivies d’une longue chute en *glissandi*, comme le montre l’illustration 20, mais leurs attaques les distinguent des autres par une courte montée dans les aigus.

Les Athlètes n’échappe pas à la règle : la plupart de ses finales de GDS sont chantées en *glissandi* descendants. Ainsi, tous les morceaux du corpus présentent cette particularité. Certains morceaux sont même davantage imprégnés de cette pratique puisque des *glissandi* s’immiscent jusque dans les attaques syllabiques (*Porcherie*, *Fier de ne rien faire*, *La Bière*). Ces particularités

vocales donnent à l'auditeur l'impression que le chanteur a des difficultés pour atteindre et maintenir les notes chantées. Elles mettent en avant un amateurisme vocal caractéristique du style. Dans l'esprit du slogan *do it yourself*, les punks chantent sans technique vocale, lacunes techniques qu'ils aiment particulièrement affirmer. Ils peuvent ainsi tout se permettre du point de vue de la justesse. Ces attaques et chutes en *glissandi* font partie intégrante de l'oralité punk et sont fréquemment utilisées par des chanteurs autres que ceux de notre corpus (Gloires Locales, Strychnine, Warum Joe, Gogol Premier, etc.).

5.5.5. Traitement du « e » caduc

Les punks français ont un rapport particulier au « e » caduc. Ils peuvent choisir de préserver sa caducité en appliquant scrupuleusement les règles de la prosodie traditionnelle (comme dans *Porcherie* et *Les Athlètes* dans lesquels nous ne recensons aucune prononciation subversive), ou décider de les prononcer abusivement pour contribuer à construire différents personnages vocaux (*Fier de ne rien faire*, *Clé de contact* et *La Bière*). Ces prononciations subversives ont lieu à l'intérieur des GDS. Dans *Fier de ne rien faire*, nous observons ce phénomène dès le premier GDS. Les finales caduques de « belle-hélène », « confiture » et de « peintes » sont effectivement prononcées. Elles modifient la métrique syllabique des vers. Les « e » caducs sont également prononcés en finales comme dans *La Bière* lors de la prononciation du GDS n° 3 où le « e » caduc de « chiotte » est prononcé ostensiblement. Enfin, il arrive que les punks français ajoutent un « e » n'existant pas graphiquement. C'est notamment le cas dans *Clé de contact* aux GDS n° 19 et 46 où Clode Panik ajoute un « e » au mot plaisir, ce qui donne lieu à la prononciation [pleziR@kalkyle] (« Plaisir[e] calculé »). Quels que soient les lieux de prononciation des « e » caducs, ce procédé participe à la construction des personnages vocaux, traduisant chaque fois un écart par rapport à la « norme » dont la signification varie en fonction des autres procédés phonatoires auxquels il s'additionne. Il s'agit à présent de révéler les personnages vocaux construits par les divers éléments phonatoires relevés dans cette section.

5.6. Les personnages vocaux du punk français

5.6.1. Anarchiste et violent

Dans tous les morceaux du corpus, le personnage vocal est un punk mais les facettes mises en avant dans la phonation de chaque chanteur diffèrent. Dans *Clé de contact*, le chanteur construit un personnage vocal anarchiste et violent. L'aspect libertaire du personnage vocal est étayé par des chutes mélodiques à chaque finale de GDS. Par ce geste vocal, par ailleurs inhérent à l'ensemble des morceaux du corpus, il montre qu'il se moque de maintenir la hauteur de ses notes. Pourtant, il les prolonge en longueur comme s'il chantait. De tous les morceaux du corpus, ce morceau est celui qui

possède en effet les finales de GDS les plus longues. Ces dernières durent en moyenne 0,52 seconde. Cela correspond approximativement pour un *tempo* à 222 bpm à une durée de blanche³¹. Malgré ces durées relativement longues, les finales ne sont pas maintenues dans leur hauteur, mettant volontairement en avant de longues chutes mélodiques que nous pouvons visionner partiellement sur le sonagramme. Ainsi il adopte le prolongement des finales comme cela se fait dans une chanson, tout en décidant de ne pas maintenir la hauteur de la note d'attaque. L'illustration 21 montre ces chutes :

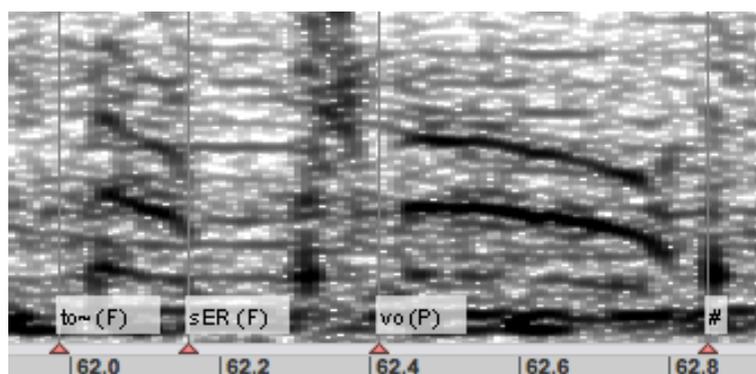


Illustration 21 : Métal Urbain, *Clé de contact*, sonagramme du GDS n° 44. Les parties les plus sombres du sonagramme désignent les fréquences les plus activées.

Nous voyons que la syllabe [to~], qui n'est pas une finale de GDS mais une initiale, est également sujette à ce phénomène mais est relativement plus courte car placée en cours de GDS. Ainsi, ces chutes mélodiques ne concernent pas uniquement les finales de GDS mais tous types de syllabes. Elles s'instaurent comme un trait stylistique fort contribuant à construire un personnage vocal anarchiste. La construction de ce dernier est également étayée par des prononciations partielles mais saillantes de « e » censés être caducs en fin de GDS. Nous pensons par exemple aux finales des GDS n° 11, 12 et 14 (« Est un rêve », « Tu le caches » et « Tu déguises »). Nous observons également, comme signalé plus haut, l'insertion de « e » n'existant pas graphiquement, par exemple au GDS n° 19 (« Surveillé plaisir calculé) qui est prononcé [syRvejepleziR@kalkyle]. La syllabe [R@] a été ajoutée entraînant une sur-prononciation du texte donnant l'impression que le chanteur se moque des règles de la prosodie, du chant, qu'il établit sciemment les siennes. Enfin, la prononciation des « e » censés être caducs à l'intérieur même des GDS accentue encore notre impression que le chanteur se moque éperdument des « règles » de prononciation du français. C'est le cas notamment au sein des GDS n° 64, 65 et 66 où il prononce respectivement le « e » final de « résille », celui de « noire » et celui de « rouge ». À ces éléments de la phonation s'ajoutent, comme nous l'avons vu plus tôt, les composantes du texte telles que « Tu apprends tes leçons » (GDS n° 51), « Tu te crois libérée » (GDS

³¹ Pour 60 bpm, un temps dure une seconde, pour 222 bpm, un temps dure 3,7 fois moins longtemps, autrement dit, 0,27 seconde. Une blanche dure donc 0,54 seconde, ce qui est très proche de la durée moyenne des finales de GDS.

n° 52), « Apprends la liberté » (GDS n° 59), « Descends dans la rue » (GDS n° 68), qui confirment et étoffent les traits phonatoires construisant un personnage vocal anarchiste puisqu'appelant à la liberté et à la révolte dans la rue.

La violence du personnage vocal provient dans ce morceau de la saturation vocale, du caractère très bruité du fond musical (guitares électriques saturées très présentes) et de certaines formules lexicales telles que « Je te hais » (GDS n° 13 et 40) « Jouis ton sexe » (GDS n° 4, 35, 56, 73, 77, 82 et 86), « Meurs ton cœur » (GDS n° 69), « Ouvre ta robe » (GDS n° 70), etc. De plus, le hachement du texte en GDS très courts (trois syllabes la plupart du temps), l'utilisation d'une formule rythmique toujours répétée à l'identique et l'énergie avec laquelle le chanteur prononce chaque fois ces deux ou trois syllabes confèrent à ce phrasé un aspect incisif évoquant la violence du bras de machine qui répète incessamment, et avec une énergie immuable, la même action.

Nous retrouvons la construction de ce personnage vocal dans *J'encule*³² de Gogol Premier où le chanteur utilise un procédé d'anaphore reprenant sans cesse le titre du morceau qu'il agrmente chaque fois d'un complément d'objet direct. Cela crée de courtes phrases qu'il chante dans une justesse très approximative avec un timbre cependant clair. La violence et la vulgarité des propos tenus dans le texte et les variations permanentes de hauteur en *glissandi* créent une ambiance malsaine et choquante que le dépouillement du dispositif instrumental accompagnant amplifie. Nous verrons par la suite que ce type de personnage vocal est conforté dans *Clé de contact* par la mise en œuvre d'une prosodie musicale spécifique.

5.6.2. Brutal et bêta

Dans le morceau *La Bière*, la saturation corrélée à d'autres paramètres vocaux met en avant d'autres facettes du punk, construisant un nouveau personnage vocal que nous avons choisi de définir brutal et bêta. Nous l'avons vu, le texte peint un portrait caricatural du punk français, le faisant passer pour un personnage vulgaire, graveleux, alcoolique, alors que la rapidité rythmique de l'exécution musicale et l'extrême saturation des guitares électriques dévoilent une utilisation exagérée des caractéristiques du style. De nombreux aspects vocaux achèvent de construire ce personnage.

Tout d'abord, nous observons un prolongement exagéré de la plupart des finales de GDS qui sont parmi les plus longues du corpus avec une moyenne de 0,51 seconde (tableau 11). Cette prolongation est corrélée dans certains cas à un surplus d'énergie, à une montée soudaine vers les aigus, et comme dans *Clé de contact*, à une chute progressive de la note chantée suite à son attaque. Ces fois-là, les finales de GDS sont exagérément accentuées mettant en valeur les monosyllabes appartenant au registre le plus familier tels que « chiottes », « potes », « pète », etc. Lorsque ces

³² GOGOL PREMIER, « J'encule », *Vite avant la saisie*, Accord (ACV 130048), 1982.

finales de GDS ne correspondent pas à un mot grossier, nous n'observons aucune montée soudaine de la fréquence fondamentale et ne percevons aucun pic d'énergie comme par exemple pour les finales des GDS n° 1 (« dernière »), n° 11 (« canette »), n° 21 (« amoureux »), n° 24 (« abusé »), etc. Nous percevons seulement une longue chute mélodique. Le chanteur des Garçons Bouchers met donc en avant volontairement les mots les plus grossiers du texte, favorisant par son oralité l'aspect caricatural du punk, un punk qui aime exposer sa vulgarité comme s'il s'agissait d'une de ses meilleures facettes, se faisant passer volontairement pour quelqu'un de bêta.

La brutalité de ce personnage se construit, comme dans *Clé de contact*, par l'aspect exagérément crié de la voix et par un fond musical considérablement bruité. Les montées soudaines vers les aigus et de l'énergie en finales de GDS participent également à l'étoffer. Enfin, la rapidité de la prononciation et les interventions vocales autres que celles de la voix *lead* font que différentes voix s'entrechoquent, se bousculent, participant comme nous l'avons vu à intégrer la voix principale à une parole collective, mais également à donner l'impression que le personnage vocal a peu de place dans cet espace temporel restreint, réalisant un « pogo³³ » symbolique avec les autres voix. Celle-ci était fréquemment pratiquée lors des concerts punks comme en témoigne Gilles, guitariste du groupe lyonnais Haine Brigade : « Chacun faisait ses trucs dans son coin... Et devant, c'était le pogo général, l'émeute. Et quand on a arrêté, les mecs nous gueulaient : encore, encore³⁴ !! » Il semble alors que la voix *lead* s'impose brutalement parmi les autres voix, se faisant une place par la force physique (ici symbolisée par son aspect crié et la rapidité de son débit) au sein d'un espace sonore restreint, à l'instar des danseurs de pogo qui tentent de survivre par une gestuelle violente dans la cohue du public. La voix *lead* est rapide, bâclée, mettant en avant, comme nous l'avons vu, les mots les plus vulgaires pour dessiner un personnage vocal brutal et bêta.

Ce personnage se retrouve chez d'autres punks des années 1980 tel que Bulldozer dans les morceaux *J'suis punk*³⁵ ou *L'enclume des jours*³⁶. Chez ce groupe, c'est l'aspect très bruité, guttural et forcé de la voix qui laisse imaginer un personnage brutal. D'autant plus que le chanteur détache toutes ses syllabes en les hurlant avec la même intensité, laissant transparaître quelqu'un de bêta puisqu'incapable de nuancer le chant de son texte. Cette impression est accentuée par le personnage lexical autodérisoire construit dans le texte où ce dernier, à l'instar du texte des Garçons Bouchers, met en exergue de manière caricaturale la condition d'un punk peu subtil.

³³ Le pogo est une danse punk consistant à sauter rapidement et violemment en bousculant les autres membres du public.

³⁴ RUDEBOY, Arno, « Interview de Haine Brigade », *NYARK nyarK* [en ligne], <http://nyarknyark.fr/spip.php?article15> [consulté le 7 avril 2016].

³⁵ BULLDOZER, « J'suis punk », *Bulldozer*, RCA (PL37161), 1978.

³⁶ BULLDOZER, « L'enclume des jours », *Bulldozer*, RCA (PL37161), 1978.

5.6.3. Impertinent

L'utilisation d'une voix claire permet généralement aux punks français de construire un personnage vocal impertinent, arrogant, à la limite de l'insolence. Cela est particulièrement observable dans le morceau *Fier de ne rien faire* où nous repérons une prononciation anormale des « e » censés être muets. Nous prendrons pour exemple les deux premiers vers de ce morceau (les syllabes en gras désignent les « e » caducs prononcés) : « À sucer des poires belle-hélè**nes** / Les mains pleines de confiture**e** ». Les finales caduques des deux vers sont prononcées volontairement de manière appuyée, donnant à ces syllabes généralement muettes une fonction métrique qu'elles ne possédaient pas jusqu'alors. Il en est de même pour le vers suivant, excepté qu'il s'agit d'une finale de GR : « Et les lèvres peint**es** de haine ». Notons de plus que leur sonorité est exagérément ouverte, se rapprochant davantage du [a], du [E], ou du [9] que du [@]. Ce processus se retrouve à d'autres endroits, et notamment en finales du mot « Japs » (GDS n° 3) utilisé ici pour désigner vulgairement les japonais : « Où des Japs se démènent ». Ce monosyllabe est en effet prononcé [dZap@], la syllabe [p@] étant ajoutée à la métrique syllabique du vers. Par ailleurs, le chanteur des Olivensteins a choisi de prononcer ce « e » comme s'il s'agissait d'un « e » muet imbriqué dans le mot, tel le « e » de « petit ». Le monosyllabe « se » qui suit est bien davantage ouvert, alors que le « e » final du mot « démènent » est prononcé comme s'il s'agissait d'un « a ». L'assimilation métrique et la déformation phonétique de ces « e » caducs donnent l'impression que le chanteur a voulu prononcer toutes les syllabes de manière excessivement appliquée. Cet excès sonne comme une moquerie à l'égard des auditeurs. Il met en scène une forme d'insolence.

À ces traitements particuliers du « e » caduc (prononciation et déformation sonore) s'ajoute l'emploi d'un timbre nasillard ayant pour conséquence une déformation volontaire de nombreuses voyelles, particulièrement les [a], les [E] et les [u]. Nous avons vu précédemment que les « e » caducs prononcés étaient sujets à cette déformation. C'est aussi le cas de la première syllabe du GDS n° 3. Le mot « où » est très proche d'un [O], même si l'on entend le son [u]. C'est également le cas de la finale [se] de « sucer » (GDS n° 1) qui sonne davantage ouverte, produisant un [sE] ; ou de la syllabe [E] de « haine » (GDS n° 1) qui est plus proche du son [9]. Ces déformations de voyelles renforcent l'impression que le chanteur exagère sa prononciation, comme le ferait un enfant insolent narguant un camarade par la formule « nananère ».

De plus, l'usage conjoint d'un langage caricaturalement poétique et d'un langage familier dans un même couplet – par exemple au GDS n° 4 « À descendre ceux qui rechignent mon dieu qu'ils ont mauvaise mine », « descendre » et « rechignent » appartiennent à un registre familier tandis que « mon dieu qu'ils ont mauvaise mine » relève d'un registre davantage soutenu – et la mise en scène

d'un rire sarcastique à deux reprises dans le morceau (GDS n° 8, 15 et 24) poursuivent la construction d'un personnage vocal voulu impertinent, insolent, volontairement provocateur.

Enfin, notons que le chanteur des Olivensteins met en œuvre un vibrato court créant une fébrilité vocale et encourageant la fausseté mélodique. Ce vibrato se manifeste par exemple durant la prononciation des syllabes [Ra] de « courage » (GDS n° 9), [maZ] de « chômage » (même GDS), [aZ] de « âge » (GDS n° 10) et durant la prononciation de la plupart des syllabes du GDS n° 22 comme le montre bien le sonagramme de cet extrait :

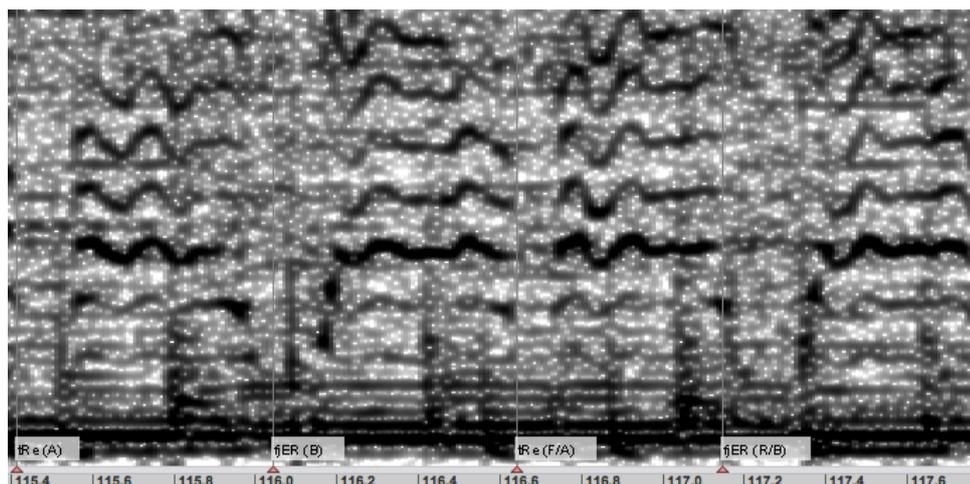


Illustration 22 : Les Olivensteins, *Fier de ne rien faire*, sonagramme du GDS n° 22.

Le vibrato constitue « une des signatures vocales individuelles les plus marquantes³⁷ » des chanteurs. Nous voyons qu'ici, il est approximatif, irrégulier, dévoilant des oscillations de l'intonation imprécise relevant davantage d'une fébrilité vocale que d'un vibrato, accentuant encore la mise en scène d'un personnage vocal impertinent, mimant avec sa voix des techniques vocales qu'il ne maîtrise pas mais qu'il emploie malgré tout, au prix d'un saccage dont il se moque.

Toutes ces particularités sont selon nous directement empruntées aux phrasés des premiers groupes de proto-punk américains que sont le Velvet Underground, les New York Dolls, The Stooges ou encore les Television. Les phrasés de Lou Reed, de David Johansen, Iggy Pop et Richard Hell, même s'ils concernent la langue anglaise, présentent en effet des caractéristiques similaires à celles que nous venons de décrire telles que le timbre nasillard et la déformation des voyelles. Les premiers punks français ne cachent d'ailleurs pas cette influence directe, notamment Éric Débris, membre de Métal Urbain :

Évidemment, à l'époque on écoute toute la scène glitter anglaise [aussi appelée Glam rock, NDA], Bowie, Roxy Music etc., et du coup tout ce qui en découle aux

³⁷ RUDENT, Catherine, « La voix chantée en *popular music studies* », p. 50.

États-Unis, qui est plus violent comme les New York Dolls et d'autres groupes américains, évidemment les Stooges³⁸...

ou Gilles Tandy des Olivensteins :

Avant 75, j'écoutais déjà du rock, le problème c'est que j'aimais des groupes morts, ou fossilisés... Les Stones en 74-75 ça n'était pas leur meilleure époque, les Kinks non plus... Les Stooges n'existaient plus, les New-York Dolls quasiment plus³⁹...

Par accumulation, ces procédés participent à la construction d'un personnage vocal impertinent, insolent, résolument provocateur, présentant une des multiples facettes du personnage punk.

Plusieurs de ces procédés, ainsi que de nouveaux, peuvent se retrouver, comme nous l'avons vu, distinctement ou conjointement au sein d'autres morceaux du corpus. Les chanteurs utilisent cependant des voix au timbre saturé, sollicitant davantage les bandes ventriculaires que les cordes vocales. Nous remarquons par ailleurs que la voix saturée est plus fréquemment utilisée que la voix claire, certainement parce qu'elle est subversive par nature, porteuse d'un anti-lyrisme, demandant moins de créativité qu'une voix claire pour « sonner » punk. En effet, l'usage d'une voix claire nécessite une palette d'éléments phonatoires plus complexes pour exprimer l'anticonformisme et la contestation. Toutefois, nous constatons que, quel que soit le type de voix utilisé (saturée ou claire), les premiers punks français ont su faire preuve d'inventivité pour dessiner des personnages vocaux correspondant au mieux à leurs idéologies. Enfin, si les morceaux *Porcherie* et *Les Athlètes* n'apparaissent pas dans notre exposé des différents personnages vocaux, c'est que les particularités phonatoires des chanteurs ne sont pas suffisamment évocatrices d'un caractère particulier. Dans ces morceaux, c'est dans la relation qu'entretiennent les traits vocaux avec la musique que va davantage se révéler l'identité du punk chantant, comme nous aurons l'occasion de le constater dans le prochain chapitre.

*¶ * *

Textes et voix construisent dans le punk français des débuts une oralité riche par laquelle s'exprime toute la philosophie punk. Anticonformisme, ironie, autodérision, impertinence se manifestent dans les textes mais plus subtilement dans l'interprétation vocale qui, articulée à un matériau musical relativement simple, permet à l'auditeur d'en déceler les moindres nuances. Ainsi, la simplicité des structures musicales et littéraires permet la construction et la mise en avant des

³⁸ RUDEBOY, Arno, « Interview de Métal Urbain », *NYARK nyarK* [en ligne], <http://nyarknyark.fr/spip.php?article1> [consulté le 22 novembre 2015].

³⁹ RUDEBOY, Arno, « Interview des Olivensteins », *NYARK nyarK* [en ligne], <http://nyarknyark.fr/spip.php?article2> [consulté le 22 novembre 2015].

personnages vocaux et lexicaux. Le chant sous toutes ses formes est moqué, bafoué, sous couvert d'un amateurisme ingénu : les « e » caducs sont prononcés aléatoirement, les finales de GDS ne sont pas maintenues, les ambitus relativement restreints, la justesse approximative, les voix souvent criées, et le registre familier voire vulgaire. L'amateurisme musical et poétique n'est alors qu'un prétexte au non-respect des « règles » du chant et de la bienséance langagière. Il est une posture permettant de légitimer le discours et l'oralité critique du punk. De plus, toujours incluse dans une parole collective, la voix punk n'est jamais uniquement celle du chanteur *lead*, ce qui permet à l'auditeur d'attribuer l'anticonformisme phonatoire de la voix qui chante à un groupe d'individus non-isolé, favorisant son adhésion aux idées radicales puisqu'apparemment non-marginales. Chaque morceau punk participe ainsi au renversement des normes vocales en vigueur à cette époque, convainquant le public par l'aspect collectif du discours tenu et l'absence évidente de prétention artistique.

CHAPITRE 6

LA PROSODIE MUSICALE DU PUNK FRANÇAIS : ENTRE OBSTINATION ET AMATEURISME

À présent que les spécificités structurelles, thématiques et orales des premiers morceaux de punk français ont été établies, il s'agit d'observer comment la voix se comporte par rapport aux positions de la mesure musicale et ainsi d'analyser la prosodie musicale du punk français des débuts. Pour cela, nous exposerons l'ensemble des paramètres que nous permet d'extraire notre chaîne de traitement : le degré de synchronisation entre la voix et les instruments, le débit vocal et le positionnement des syllabes accentuées sur la mesure musicale. À partir de l'observation de ces paramètres, nous orienterons nos analyses des partitions et révélerons les caractéristiques de la prosodie musicale du punk français des débuts. Pour cela, nous mettrons en lumière les procédés d'écriture rythmique, accentuelle et mélodique des parties vocales, les relations spécifiques qu'entretiennent les textes prononcés avec les temps et les parties faibles du temps, et les personnages prosodiques et musico-littéraires construits par les premiers punks français.

6.1. Proportion des syllabes accentuées

Notre chaîne de traitement nous permet de connaître la nature de chaque syllabe, si elles sont accentuées ou atones, et s'il s'agit d'un accent rythmique ou d'un accent d'insistance. Nous pouvons ainsi connaître la proportion de chaque type d'accent dans un morceau. Le tableau 12 présente la proportion exacte de syllabes accentuées pour chaque enregistrement du corpus et la répartition de cette donnée pour chaque type d'accent. Nous rappelons que le label (A) désigne les accents d'insistance, (B) les accents toniques de finale de GR et (P) les accents toniques de finale de GDS.

Titre des morceaux	Pourcentages			
	(A), (B), et (P)	(A)	(B)	(P)
<i>Clé de contact</i>	67,97	17,22	22,35	28,39
<i>Fier de ne rien faire</i>	61,18	27	24,05	10,12
<i>La Bière</i>	55,17	24,13	12,75	18,27
<i>Les Athlètes</i>	51,65	19,8	13,86	17,98
<i>Porcherie</i>	54,86	22	12,28	20,57
Moyenne	58,17	22,03	17,06	19,07

Tableau 12 : Proportion de syllabes accentuées et proportion par type d'accents (punk).

Nous constatons que plus de la moitié des syllabes sont accentuées, cette valeur pouvant aller jusqu'à 67,97 % comme c'est le cas dans *Clé de contact*. Globalement, les accents d'insistance sont les plus nombreux (22,03%), suivis des accents de finale de GDS (19,07%) puis des accents de finales de GR (17,06%). Ces proportions varient en fonction des morceaux. Dans *Clé de contact*, les accents d'insistance sont les moins nombreux et les accents de finale de GDS les plus nombreux. En revanche, dans *Fier de ne rien faire* c'est exactement le contraire. Ces répartitions accentuelles témoignent d'une prononciation spécifique des paroles qu'il s'agit d'observer dans sa relation avec les instruments.

6.2. Degré de synchronisation entre la voix et les instruments

6.2.1. Comportement global

Le degré de synchronisation entre la voix et les instruments nous permet d'appréhender, comme nous l'avons vu dans la première partie, le comportement global de la voix face à la métrique musicale. Ce dernier peut être appréhendé globalement, au regard du style, mais aussi spécifiquement pour chaque artiste. Dans le cadre de cette étude, il s'agit de l'observer principalement au niveau du style. Néanmoins, les variations de ce paramètre au sein de chaque morceau du corpus nous permettront de considérer les écarts par rapport à la moyenne et ainsi de connaître l'étendue de ces données dans la définition du style tel qu'il émerge en France.

Nous nous concentrons en premier lieu sur les données générales obtenues à partir de chaque morceau du corpus. Dans le punk français des débuts, les syllabes se synchronisent en moyenne avec 47,16 % des temps (labels prosodiques R et F dans nos annotations) et avec 22,35 % des deuxièmes croches des temps (label prosodique Y dans nos annotations). Ces valeurs varient d'un morceau à

l'autre. Le tableau 13 présente les données du degré de synchronisation pour chaque morceau et la moyenne du style :

Titre des morceaux	Degré de synchronisation (%)	
	Avec les temps	Avec les deuxièmes croches des temps
<i>Clé de contact</i>	42,38	16,90
<i>Fier de ne rien faire</i>	61,51	1,59
<i>La Bière</i>	42,99	30,77
<i>Les Athlètes</i>	54,08	25,75
<i>Porcherie</i>	34,84	36,75
Moyenne	47,16	22,35

Tableau 13 : Degré de synchronisation des syllabes avec les temps et les deuxièmes croches des temps (punk).

Nous constatons que le degré de synchronisation des syllabes avec les deuxièmes croches des temps varie considérablement pour *Fier de ne rien faire*. Dans ce morceau, seulement 1,59 % des deuxièmes croches des temps sont synchrones avec des syllabes. La tendance générale est plutôt autour de 30 %, correspondant aux valeurs de *La Bière* qui se dévoile chaque fois davantage comme un archétype du morceau punk puisqu'arborant ses caractéristiques de manière toujours augmentée. Dans *Fier de ne rien faire*, l'absence de synchronisation entre les syllabes et les parties faibles des temps s'explique, comme nous le verrons, par une prononciation toujours similaire de chaque vers. En effet, le chanteur des Olivensteins chante ses paroles à la noire sur les temps, ne sollicitant que peu les parties faibles des temps. C'est pour cette raison que ce morceau se démarque dans sa synchronisation avec les temps (61,51 % pour une moyenne de 47,16 %). Hormis ces écarts, les valeurs de chaque morceau sont relativement proches de la moyenne.

Nous retiendrons que dans le punk français des débuts, les temps sont globalement évités par la voix à plus de 50 %, et les deuxièmes croches des temps à près de 80 %. Nous noterons également que ces valeurs peuvent varier dans le cas d'un débit à la noire, comme dans *Fier de ne rien faire*.

6.2.2. Degré de synchronisation entre les syllabes accentuées et la mesure

Grâce à notre chaîne de traitement, nous pouvons connaître la nature des syllabes qui se synchronisent avec les temps et les deuxièmes croches des temps et ainsi savoir s'il s'agit d'une syllabe atone ou accentuée, et dans le cas d'une syllabe accentuée, s'il s'agit d'un accent tonique (B), d'insistance (A), ou d'une finale de GDS (P). Le tableau 14 expose l'ensemble de ces données :

Titre des morceaux	Degré de synchronisation (%)					
	Des (B) avec les temps	Des (B) avec les deuxièmes croches des temps	Des (A) avec les temps	Des (A) avec les deuxièmes croches des temps	Des (P) avec les temps	Des (P) avec les deuxièmes croches des temps
<i>Clé de contact</i>	72,97%	9,45%	85,96%	3,50%	0,00%	48,93%
<i>Fier de ne rien faire</i>	68,42%	1,75%	75,00%	0,00%	16,66%	0,00%
<i>La Bière</i>	62,16%	2,70%	58,57%	1,42%	56,60%	0,00%
<i>Les Athlètes</i>	61,90%	0,00%	65,83%	0,00%	62,38%	2,75%
<i>Porcherie</i>	58,44%	3,89%	27,53%	29,71%	17,82%	29,45%
Moyenne	64,78%	3,56%	62,58%	6,93%	30,69%	16,23%

Tableau 14 : Degré de synchronisation des syllabes accentuées avec les temps et les deuxièmes croches des temps.

Globalement, le pourcentage d'accents toniques de fin de GR synchrones avec les temps et les deuxièmes croches des temps varie peu sur l'ensemble du corpus, nous permettant de retenir ces données comme un des invariants du punk français. Nous retiendrons alors que 64,78 % des accents de finales de GR sont synchrones avec les temps et que seulement 3,56 % d'entre eux tombent sur les parties faibles des temps. Cela implique que 31,66 % ($100 - [64,78 + 3,56]$) des accents toniques tombent dans l'entretemps. Les données de synchronisation des accents d'insistance et des finales de GDS varient beaucoup en fonction des morceaux, nous permettant de supposer que les différences de phrasé entre chaque artiste se situent davantage au niveau des accents d'insistance et particulièrement au niveau des finales de GDS.

6.2.3. Influence des *beats* sur l'accentuation des paroles

La prédominance de tous les temps de la mesure dans chaque morceau punk peut potentiellement influencer la prononciation des paroles et spécifiquement leur accentuation prosodique. Nos données nous permettent justement d'évaluer la relation entre les syllabes accentuées et les temps et deuxièmes croches des temps. Ainsi, nous pouvons affirmer que dans le punk français des débuts, 75,30 % des syllabes synchrones avec un temps et 34,77 % des syllabes synchrones avec la deuxième croche d'un temps sont des syllabes accentuées. Néanmoins, ces données varient considérablement selon les morceaux, comme le montre le tableau 15 :

Titre des morceaux	Pourcentages	
	Syllabes tombant sur un temps étant accentuées	Syllabes tombant sur la deuxième croche d'un temps étant accentuées
<i>Clé de contact</i>	67,32%	90,16%
<i>Fier de ne rien faire</i>	58,70%	25,00%
<i>La Bière</i>	98,94%	2,94%
<i>Les Athlètes</i>	78,96%	2,50%
<i>Porcherie</i>	72,60%	53,24%
Moyenne	75,30%	34,77%

Tableau 15 : Proportion de syllabes accentuées par rapport à l'ensemble des syllabes synchrones avec les temps et les deuxièmes croches des temps (punk).

Le cadre métrique de la musique et les syllabes accentuées entretiennent des relations variables en fonction des morceaux. Dans *La Bière*, les temps influent massivement sur l'accentuation des syllabes alors que les parties faibles des temps n'ont aucun impact. *Les Athlètes* s'inscrit globalement dans la même optique alors que dans *Porcherie*, *Clé de contact* et *Fier de ne rien faire*, les temps influent moins sur l'accentuation, au profit des deuxièmes croches des temps. Enfin, et cela n'est pas visible sur le tableau ci-dessus, nous constatons que 37,70 % des syllabes accentuées tombent ailleurs, impliquant que toute une part de l'accentuation se fait dans les entretemps.

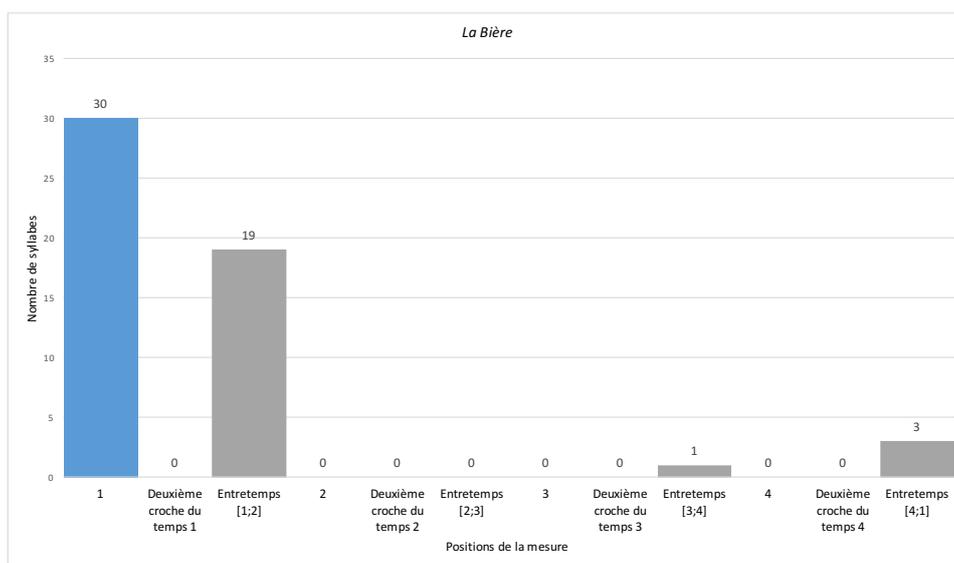
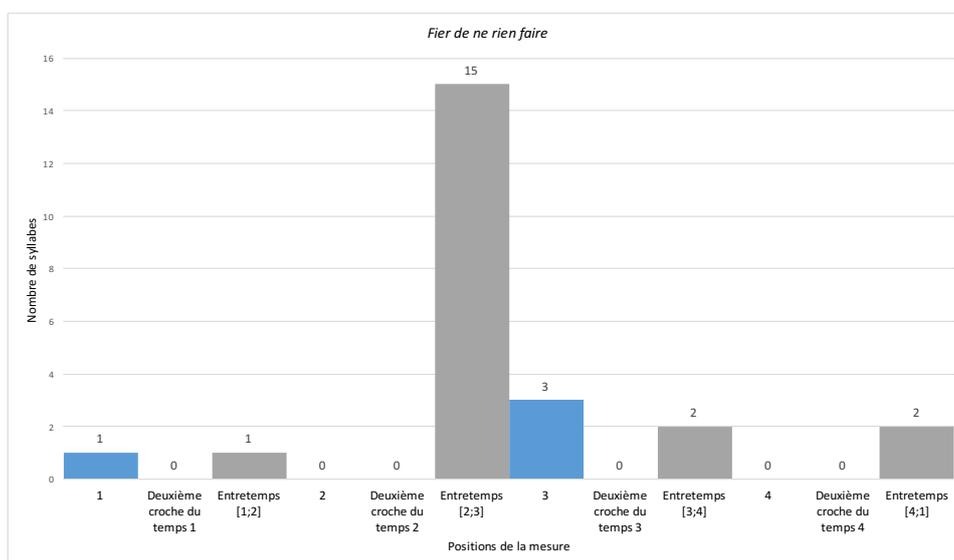
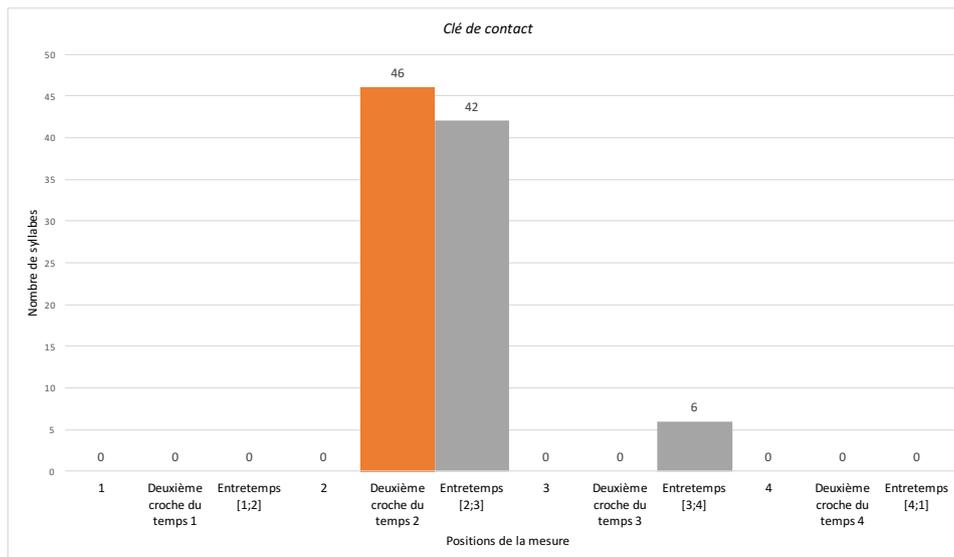
À présent que les données de synchronisation ont été révélées, il s'agit d'observer précisément le placement des syllabes accentuées sur les différentes positions de la mesure. De la sorte, nous élucidons progressivement les spécificités prosodico-musicales du punk français, tant d'un point de vue général, au regard du style, que d'un point de vue spécifique, au regard de chaque artiste.

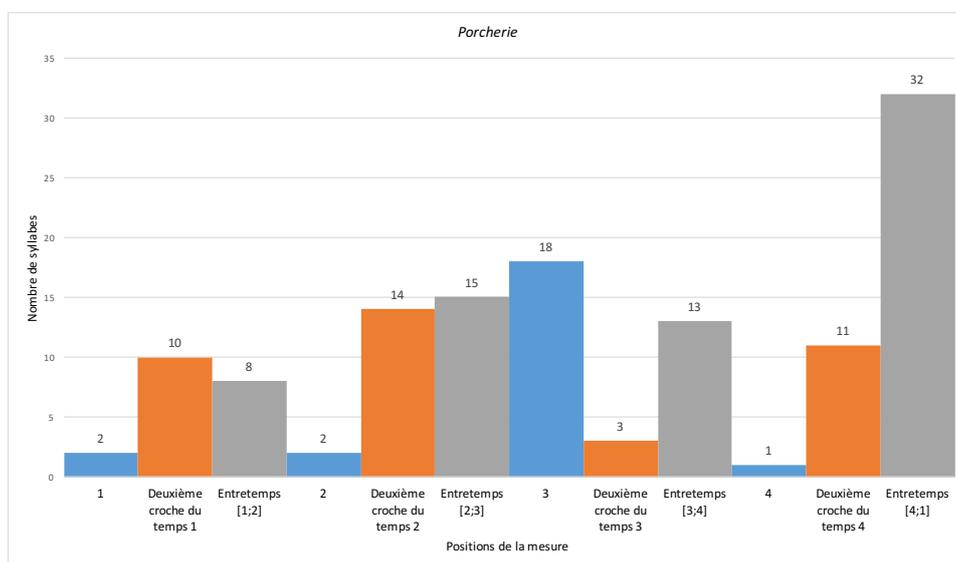
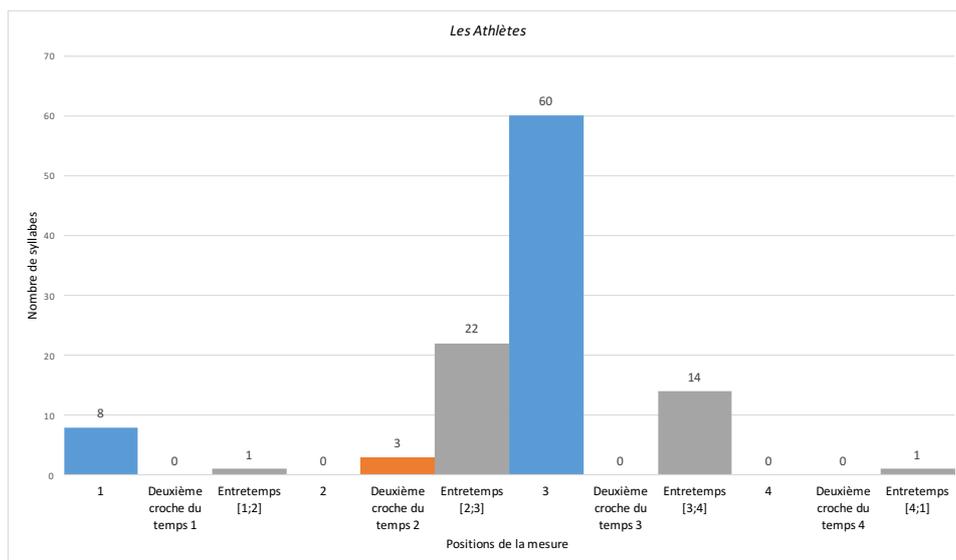
6.3. Positionnement des syllabes accentuées

6.3.1. Les finales de GDS

Notre chaîne de traitement nous permet d'observer précisément le positionnement des finales de GDS dans chaque morceau et ainsi de connaître les temps, les deuxièmes croches des temps et les entretemps que privilégient les punks. Les finales de GDS sont un lieu significatif du texte prononcé tant d'un point de vue linguistique que musical puisqu'elles indiquent la fin d'un groupe de sens et la fin d'une phrase instrumentale (vocale). Le graphique 9 expose les diagrammes de positionnement pour chaque morceau. Les colonnes bleues désignent les temps, les colonnes oranges désignent les deuxièmes croches des temps et les colonnes grises désignent les entretemps :

Positionnement des finales de groupe de souffle





Graphique 9 : Positionnement des finales de GDS dans les cinq morceaux punk.

Tout d’abord, à l’exception de *Porcherie*, les finales de GDS ont tendance à tomber dans chaque morceau sur ou près d’une seule position de la mesure. Dans *La Bière* par exemple, les finales de GDS tombent majoritairement soit sur le premier temps, soit dans l’entretemps du temps 1. Dans *Fier de ne rien faire*, elles tombent majoritairement dans l’entretemps du temps 2, dans *Clé de contact* elles tombent sur les deuxièmes croches des temps et dans l’entretemps des temps 2 et 3, et dans *Les Athlètes*, elles tombent majoritairement sur le temps 3. Cela implique un positionnement toujours similaire des finales de GDS au cours des morceaux.

Le morceau *Porcherie* est le seul où toutes les positions sont sollicitées. Néanmoins, l’entretemps du temps 4 et le temps 3 et ses alentours sont bien plus sollicités que les autres positions. Nous rappelons que ce morceau est le seul du corpus à avoir été enregistré lors d’un concert et ainsi, à présenter de longues adresses au public en parole courante. Très fluctuante d’un point de vue

métrique, la parole spontanée ne possède que très rarement des GDS de même longueur, impliquant des positionnements divergents qui ressortent inévitablement sur le diagramme exposé ci-dessus. Nous rappelons également que ce morceau possède deux refrains de longueur différente, engendrant potentiellement deux placements prosodiques.

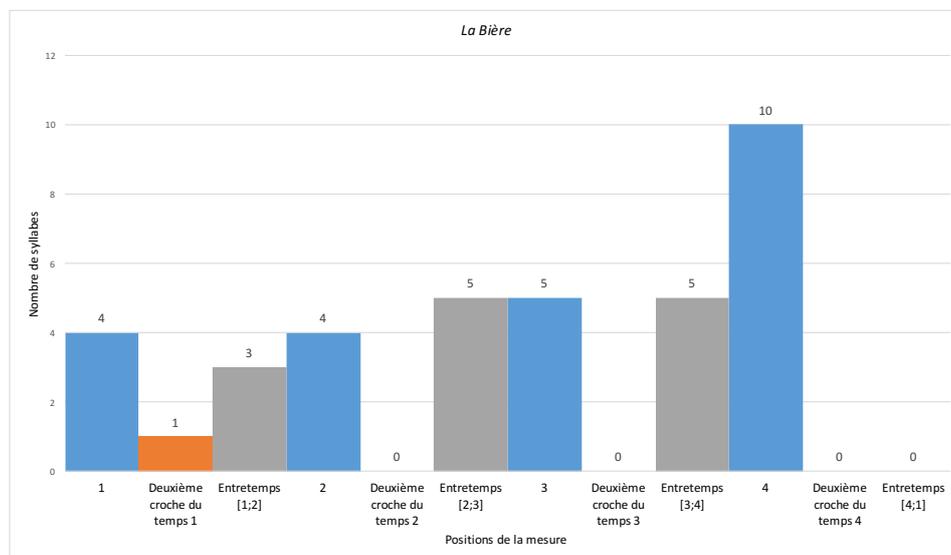
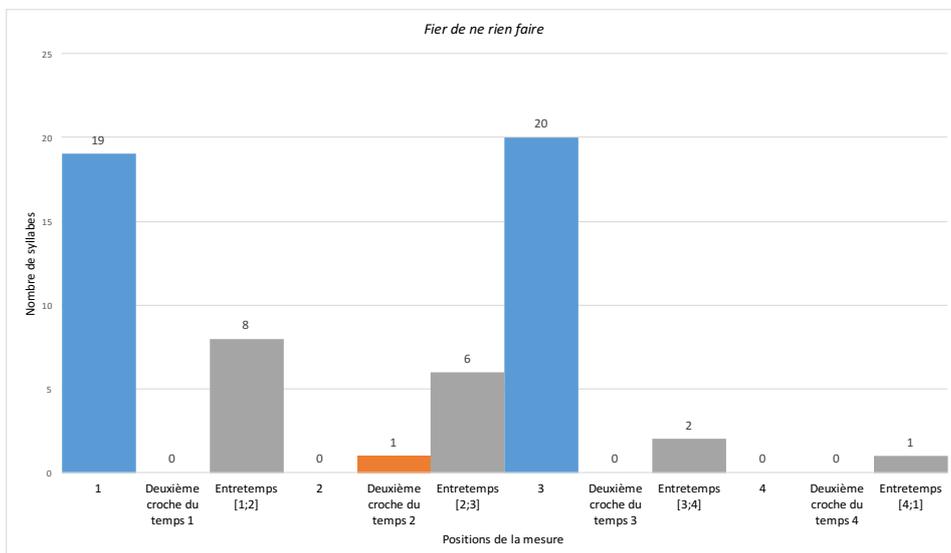
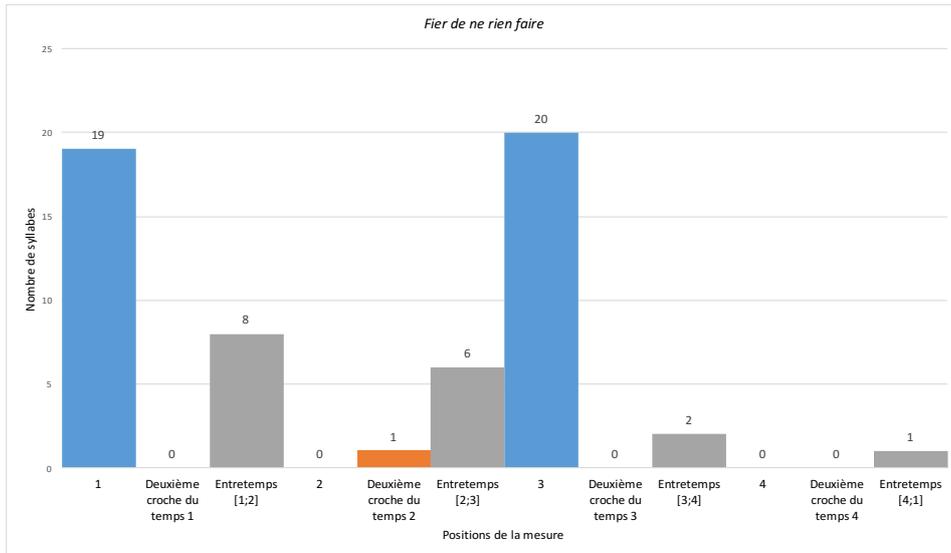
Nous retiendrons alors que les premiers punks français privilégient, lors des enregistrements en studio, seulement une à deux positions de la mesure pour terminer la prononciation de leurs GDS, et que ces positions varient en fonction des morceaux. Nous verrons également que si l'on ne prend pas en compte les interventions en voix parlée, le chanteur des Bérurier Noir positionne, à l'instar des enregistrements studio, ses finales de GDS toujours aux mêmes endroits.

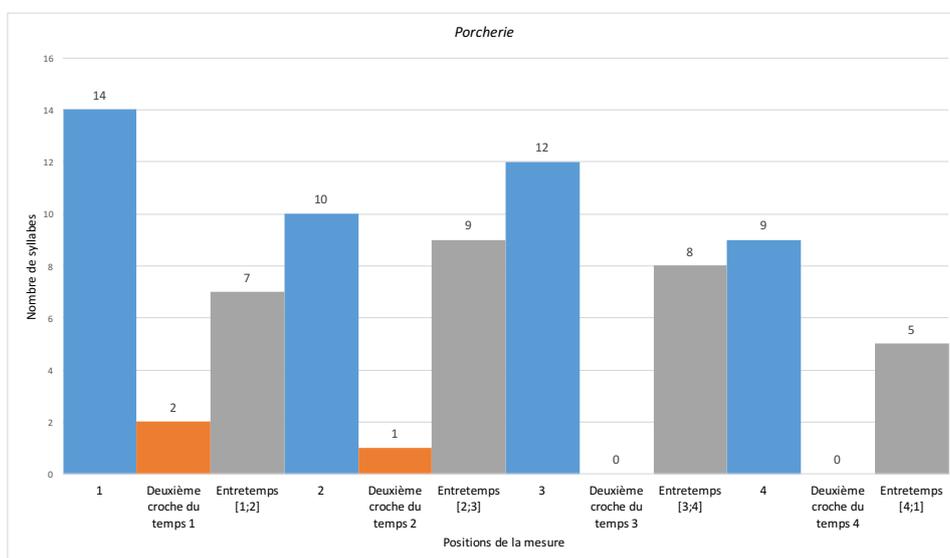
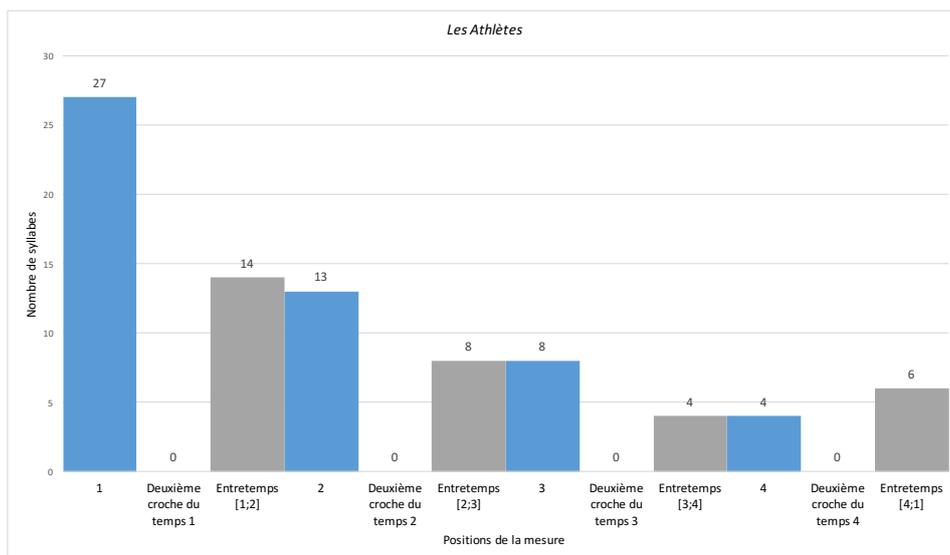
6.3.2. Les accents toniques de finale de GR

La prononciation des GDS se structure en interne par la présence d'accents rythmiques et d'accents d'insistance délimitant respectivement les GR et les PA. Dans le cas où la finale non-caducque d'un mot ou d'un groupe de mots au « sens acceptable¹ » est accentuée, cette syllabe délimite la fin d'un GR, et dans le cas où n'importe quelle autre syllabe est accentuée, elle rompt le GR et délimite un PA, accents dont nous allons observer à présent les positionnements sur la mesure musicale. Le graphique 10 expose les cinq diagrammes de placement des accents toniques de finale de GR sur les différentes positions de la mesure :

¹ Voir sous-section 1.4.2 « L'accent d'insistance ».

Positionnement des finales de groupe rythmique





Graphique 10 : Positionnement des finales de GR dans les cinq morceaux punk.

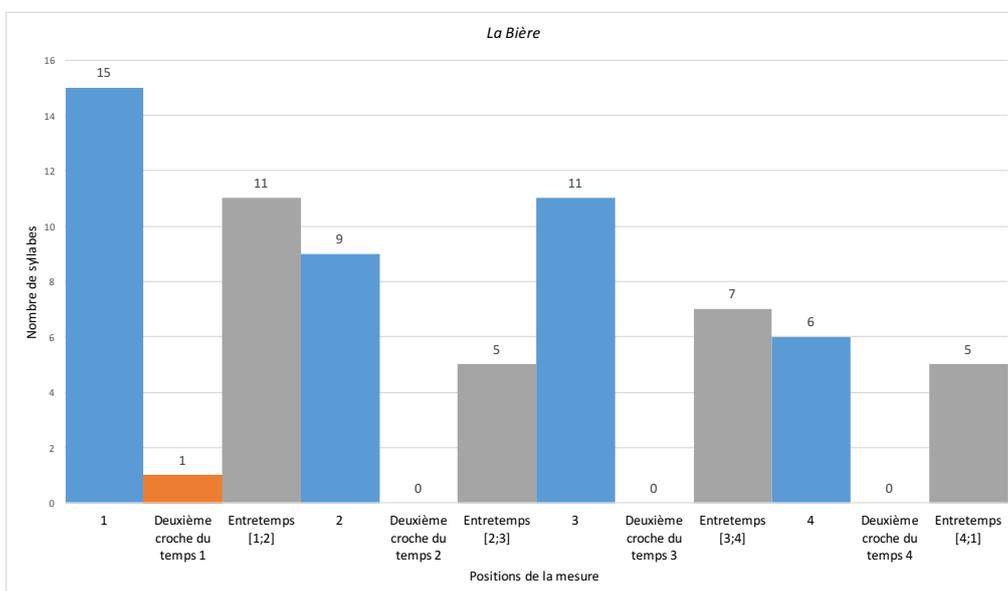
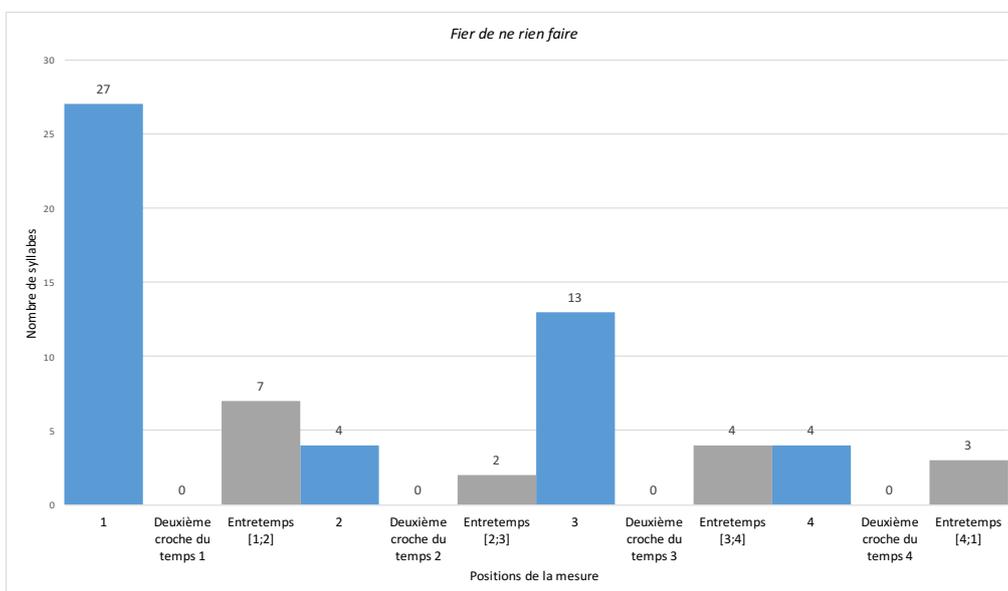
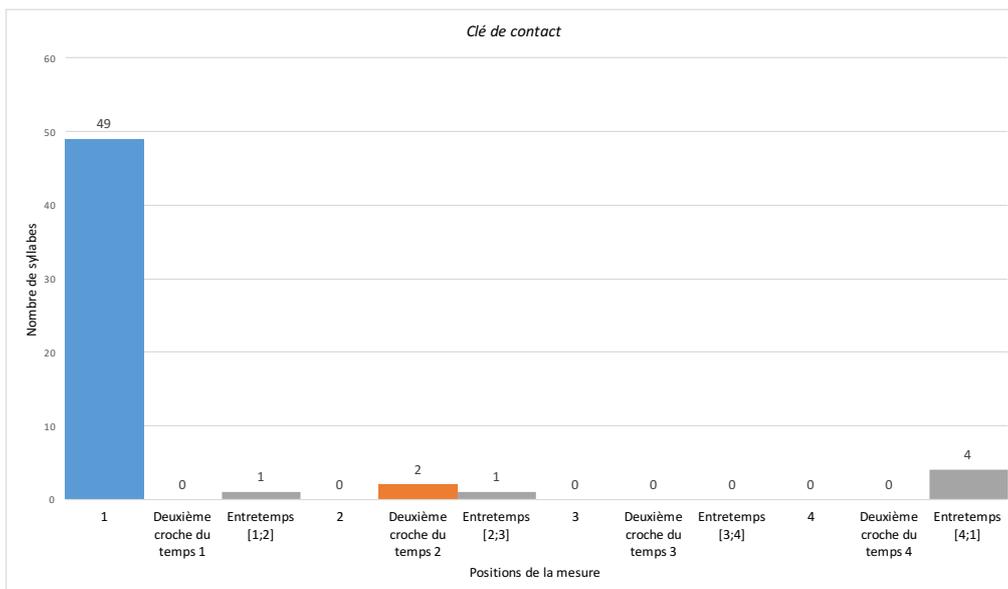
Nous remarquons que les parties faibles des temps sont relativement peu sollicitées contrairement aux temps et aux entretemps. Si nous comparons le nombre d'occurrences pour ces deux positions génériques, nous constatons que les temps sont davantage privilégiés que les entretemps dans tous les morceaux, et que tous les temps et entretemps de la mesure sont concernés excepté dans *Clé de contact* et *Fier de ne rien faire*. En effet, dans ces deux derniers, les temps 1 ou 1 et 3 sont préférablement choisis.

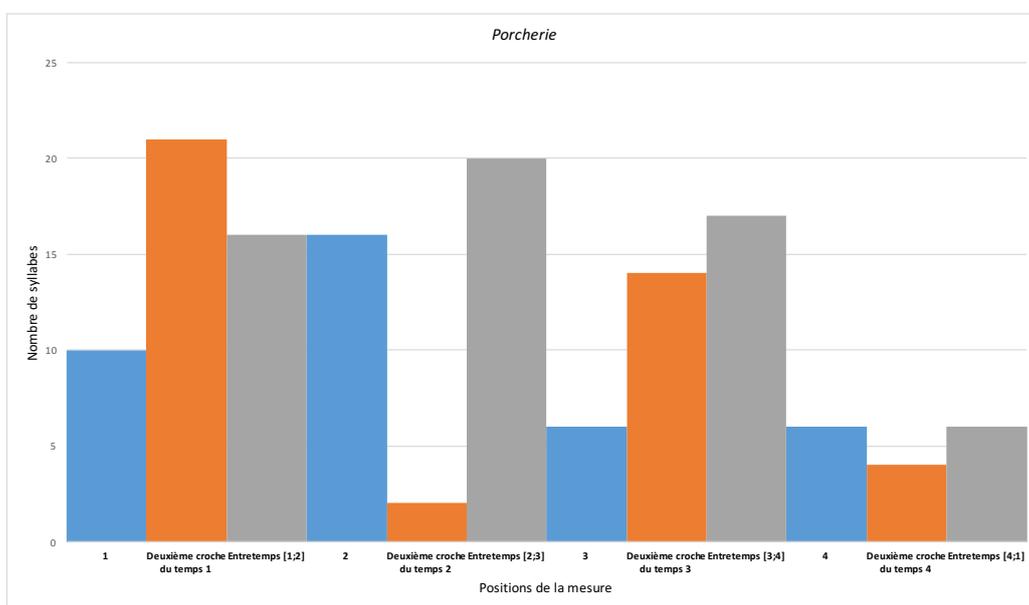
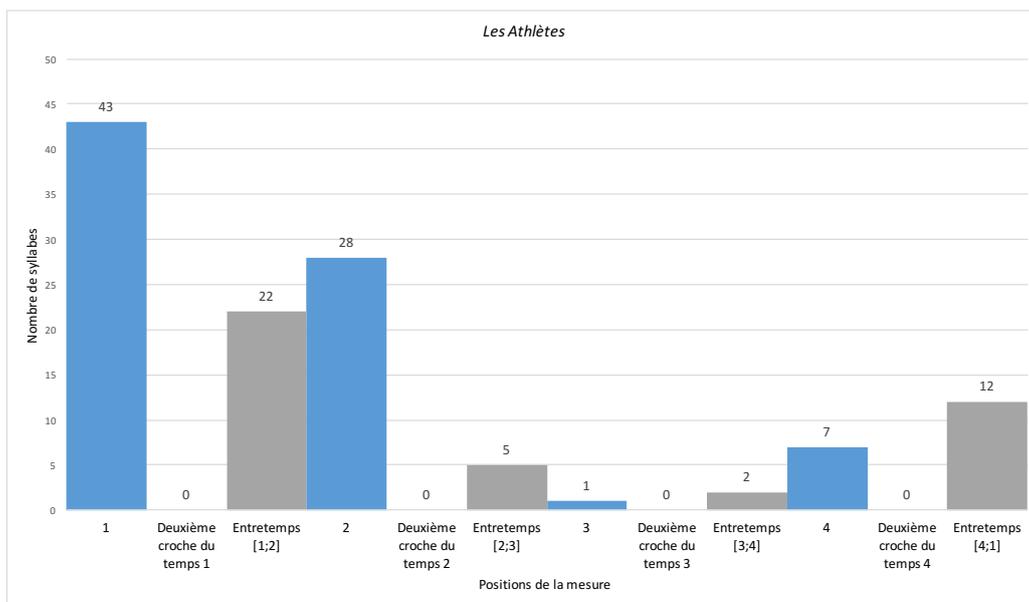
Nous retiendrons alors que les temps sont les positions de la mesure les plus sollicitées, et que les entretemps arrivent en seconde position, impliquant que toute une part des finales de GR évite le cadre métrique musical. Avant d'aborder plus en détail ce type de spécificités, il s'agit de clore notre observation du positionnement des syllabes accentuées.

6.3.3. Les accents d'insistance

L'accent d'insistance concerne les syllabes généralement atones et modifie le rythme attendu d'une phrase. Il met en avant des mots transitifs, des pronoms, des prépositions ou des syllabes de mots autres que les finales non caduques, donnant un relief expressif aux groupes de sens découpés par les accents rythmiques. Le graphique 11 montre le positionnement des accents d'insistance sur la mesure musicale :

Positionnement des accents d'insistance





Graphique 11 : Positionnement des accents d'insistance dans les cinq morceaux punk.

Le positionnement des accents d'insistance ne révèle aucune tendance particulière si ce n'est, une sollicitation plus prononcée dans les quatre premiers graphiques du premier temps de la mesure. Il s'agira d'observer cette redondance positionnelle de plus près durant nos analyses. Nous remarquons aussi que, à nouveau, les deuxièmes croches des temps sont généralement évitées. Seul *Porcherie* fait exception à ce sujet. Cela s'explique par les interventions en voix parlée inhérentes au *live*. Nous retiendrons alors que la tendance dominante est à l'évincement des deuxièmes croches des temps et que le premier temps est davantage sollicité. Enfin, nous considérerons la sollicitation des autres positions de la mesure comme la manifestation prosodique de la sensibilité artistique de chaque artiste du corpus.

6.4. Débit vocal

Comme nous l'avons vu dans la première partie, le débit vocal est calculé selon un repère temporel spécifique à notre objet d'étude : le temps de la mesure. Ainsi, la vitesse d'élocution de chaque punk peut être appréhendée en fonction du cadre métrique musical, évinçant des problèmes de différence de *tempi* entre les morceaux. Le débit est alors exprimé en nombre de syllabes par *beat* et révèle la vitesse d'élocution moyenne à l'œuvre dans chaque morceau. Sa valeur indique une subdivision syllabique moyenne du temps qui équivaut approximativement à une durée musicale de type noire (si la valeur est proche de 1), croche (si la valeur est proche de 2), triolet (si la valeur est proche de 3), double croche (si la valeur est proche de 4), etc. Notons toutefois que la répartition des syllabes au sein d'un temps n'est pas nécessairement régulière. Ainsi, pour une valeur de 4 syllabes par *beat*, le débit moyen n'est pas nécessairement à la double croche. Une ou plusieurs syllabes peuvent être plus longues que les autres et ainsi fausser une telle appréhension des valeurs du débit. Néanmoins, en tant que moyenne, il donne un ordre d'idée de la subdivision moyenne des temps durant la prononciation. Le tableau 16 présente les données du débit vocal pour chaque morceau, la moyenne pour le style, et rappelle les valeurs de *tempi* auxquelles ces données s'appliquent.

Titre des morceaux	Débit (syll/beat)	Tempo
<i>Clé de contact</i>	0,8	222
<i>Fier de ne rien faire</i>	0,9	191
<i>La Bière</i>	1,19	190
<i>Les Athlètes</i>	1,22	235
<i>Porcherie</i>	1,45	165
Moyenne	1,112	200,6

Tableau 16 : Débit vocal exprimé en nombre de syllabes par *beat* et *tempo* exprimé en nombre de battements par minute (punk).

Dans les trois premiers morceaux du tableau, les valeurs laissent supposer un débit oscillant entre la noire et la croche, restant plus proche de la noire². Dans les deux derniers, le débit semble légèrement en deçà de la noire. Notons que *Fier de ne rien faire* et *Clé de contact* présentent aussi les finales de GDS les plus longues de tous le corpus (tableau 11), ce qui influe forcément sur les valeurs globales du débit. En effet, des finales de GDS excessivement prolongées peuvent durer un à deux *beats*, abaissant la moyenne du débit.

² Nous rappelons que ces données sont des moyennes. Elles ne permettent pas d'appréhender les éventuelles variations de débit.

Nous retiendrons alors que le débit vocal du punk français oscille autour de la noire avec une propension à tendre vers la croche. Additionnées aux valeurs du degré de synchronisation entre la voix et les instruments et aux diagrammes de positionnement des syllabes accentuées, ces données décrivent la prosodie musicale du punk français des débuts. Néanmoins, sans analyse et sans interprétation, elles restent une suite de chiffres insignifiants. C'est pourquoi il s'agit à présent de montrer les procédés prosodico-musicaux qu'implique leur corrélation dans la pratique de la musique punk, à commencer par un usage généralisé de la répétition venant structurer et styliser le chant des premiers punks français.

6.5. La répétition : un procédé d'écriture emblématique

Nous avons vu que les finales de GDS tombent généralement aux mêmes endroits de la mesure durant la totalité d'un morceau (excepté dans *Porcherie*) mais aussi que les punks français utilisent généralement la versification et des procédés rimiques pour structurer leurs paroles. Nous allons voir à présent que ces régularités métriques et positionnelles sont corrélées à des figures rythmiques, des mélodies, et une accentuation qui évoluent peu, provoquant un effet de répétition caractéristique de l'écriture des parties vocales dans le punk français des débuts. Nous verrons que ces répétitions sont variées d'une reprise à l'autre, qu'elles peuvent renforcer l'identification de la structure couplet/refrain, ou à l'inverse, plus proches d'un ostinato, s'étendre sur la totalité d'un morceau.

6.5.1. Répétitions rythmico-accentuelles variées : un renfort structurel

Tout d'abord, ces répétitions peuvent concerner le rythme et l'accentuation du chant. Elles mettent en exergue des figures rythmiques et accentuelles très proches pour chaque vers de chaque élément de la structure. Autrement dit, les punks français utilisent généralement la même figure rythmico-accentuelle pour chanter les vers des couplets et une autre pour chanter les vers du refrain. Les différences entre les deux figures (ou plus, dans le cas de plusieurs refrains) permettent de distinguer les couplets et les refrains au même titre que les paroles. Pour illustrer notre propos, nous prendrons l'exemple du morceau *Porcherie*. Dans ce morceau, les vers des couplets sont tous prononcés dans un rythme et une accentuation que nous pouvons résumer par la figure suivante :

Voix

Le monde est une vraie por cherie

Ex. mus. 8 : Bérurier Noir, *Porcherie*, figure rythmico-accentuelle utilisée pour chanter les vers des couplets, texte du premier couplet.

Cette figure n'est jamais exposée rythmiquement exactement comme ci-dessus, variant de manière infime à chaque nouvel octosyllabe. Nous l'idéalisons cependant comme cela, tel un modèle implicite jamais exposé : « Le modèle *implicite* ou *sous-entendu*, est celui qui, à aucun moment, ne se dévoile. Recouvert par ses propres variations, il demeure sous-entendu, au sens premier du terme³. » Ce sont les variations de ce modèle implicite qui créent la sensation de répétition. Par exemple, la prononciation n'est pas aussi synchrone avec les temps et les deuxièmes croches des temps que la partition ci-dessus le montre. En effet, nos quantifications des phrasés transcrivent le premier couplet comme ceci :

Voix

V.

V.

V.

Ex. mus. 9 : Bérurier Noir, *Porcherie*, partie vocale, mes. 21 à 24, premier couplet.

Les durées présentent des variations infinitésimales, produisant chaque fois une figure rythmique proche du modèle implicite mais jamais identique. Cela n'empêche pas lors de l'écoute sa reconnaissance et son assimilation. L'oreille perçoit alors l'enchaînement suivant : la première syllabe est prononcée en levée, les deuxièmes et troisièmes syllabes ont des durées à peu près identiques, de même que les quatrièmes et cinquièmes (à peu près une croche), et les sixièmes et septièmes syllabes sont chaque fois plus courtes, donnant lieu à un débit plus rapide, accélérant la prononciation en fin de vers. Les finales de chaque vers sont plus longues que les autres syllabes et sont généralement prolongées sur le premier temps de la mesure d'après. Cette manière de prononcer tous les vers explique la sollicitation plus importante de la partie faible et de l'entretemps des temps 4 et 1 pour le positionnement des finales de GDS⁴. L'accentuation est parfaitement identique à chaque vers, peu importe la nature des syllabes rendues proéminentes. Elle consiste à appuyer une syllabe sur deux,

³ AROM, Simha, *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale*, Paris, Selaf, 1985, p. 399.

⁴ Voir section 6.3 « Positionnement des syllabes accentuées ».

sachant que la première de chaque vers n'est jamais accentuée. Les variations opérées par rapport au patron de référence sont alors d'ordre rythmique, l'accentuation étant préservée.

C'est également le cas dans le premier refrain de ce morceau que nous résumons par le modèle suivant :

Ex. mus. 10 : Bérurier Noir, *Porcherie*, modèle rythmico-accentuel utilisé pour chanter le premier refrain.

Celui-ci varie là encore de manière infime à chaque occurrence. Nous montrons ci-après la quantification des deux premières fois où il est prononcé :

Ex. mus. 11 : Bérurier Noir, *Porcherie*, partie vocale, mes. 25 à 28, première itération du premier refrain.

De même que pour les couplets, les figures rythmiques diffèrent du modèle, mais l'accentuation ne varie pas. Cela explique la sollicitation par les finales de GDS des deuxièmes croches des temps et des entretemps des temps 2 et 3, et 4 et 1 observée plus tôt⁵. La syllabe [S@] est systématiquement synchronisée avec les temps (2 et 4) alors que le positionnement des syllabes [pOR] et [Ri] varie à chaque nouvelle itération de manière infime.

Le deuxième refrain révèle sans surprise ce même procédé d'écriture. Celui-ci est chanté avec le public à la suite et répété de nombreuses fois successivement (huit fois la première fois et cinq la deuxième fois). Là encore, le rythme varie alors que l'accentuation est identique. Ce refrain peut se résumer au modèle rythmique et accentuel suivant :

Ex. mus. 12 : Bérurier Noir, *Porcherie*, modèle rythmico-accentuel utilisé pour chanter le deuxième refrain.

⁵ *Ibidem*.

Ses deux premières itérations sont quantifiées comme ci-après par le logiciel OpenMusic :

The image shows three staves of musical notation. The top staff is labeled 'Voix' and contains the lyrics: 'la La', 'Z2 jeu', 'nEs nesse', 'a~ Em', 'mERd merde', and 'l@ Le'. The middle staff is labeled 'V.' and contains the lyrics: 'fRo~ front', 'na na', 'sjo tio', 'nal nal', 'la La', 'Z2 jeu', 'nEs nesse', 'a~ Em', 'mERd merde', and 'l@ Le'. The bottom staff is also labeled 'V.' and contains the lyrics: 'fRo~ front', 'na na', 'sjo tio', and 'nal nal'. Above the notes, there are various rhythmic markings including accents (>), slurs, and numerical values (7, 3, 7) indicating durations or groupings.

Ex. mus. 13 : Bérurier Noir, *Porcherie*, partie vocale, mes. 112 à 116, deux premières itérations du deuxième refrain.

L'accentuation est identique à notre patron de même que le rythme de prononciation du troisième GDS de la deuxième itération du refrain (« Le front national »). Les autres GDS présentent des variations agogiques, tout en préservant les spécificités accentuelles du modèle. Cette répétition rythmique et accentuelle explique les sollicitations des entretemps et des deuxième croches des temps 1 et 2, mais aussi du troisième temps⁶.

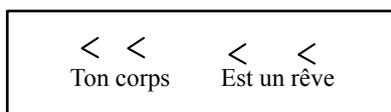
La prosodie musicale du morceau *Porcherie* peut se résumer à la répétition variée de ces trois figures rythmico-accentuelles. Elles appuient, à l'instar du texte et de l'accompagnement instrumental, la distinction et la reconnaissance des trois éléments de la structure : couplet, premier refrain et deuxième refrain. Ce procédé de structuration de la partie vocale s'observe dans tous les morceaux du corpus, hormis dans *Fier de ne rien faire* et *Clé de contact* où le chant des paroles est construit autour d'une seule figure rythmico-accentuelle incessamment répétée selon des variations infimes. Ainsi, ce procédé d'écriture ne renforce pas toujours la structure du morceau, s'établissant comme un trait stylistique dont la présence subsume la seule démarcation des éléments structurels.

6.5.2. Répétitions rythmico-accentuelles simples : une écriture obstinée

Dans *Fier de ne rien faire* et *Clé de contact*, couplets et refrains sont chantés globalement sur une seule et même figure rythmico-accentuelle. Il faut alors compter sur les paroles, la mélodie (ou l'intonation) et l'accompagnement instrumental pour les distinguer. Pour illustrer notre propos, nous prendrons d'abord l'exemple du morceau *Clé de contact* qui se compose, nous l'avons vu, de vers trisyllabiques et dissyllabiques. Ces derniers ne peuvent pas être chantés selon la même figure rythmique. Toutefois, ils préservent une accentuation et un positionnement sur la mesure musicale toujours très proches. Le modèle accentuel de ce morceau consiste en l'accentuation de la première

⁶ *Ibidem*.

et de la dernière syllabe, quelle que soit la place qu'elles occupent dans le mot et le nombre de syllabes du GDS (2 ou 3). Ainsi, l'accentuation des GDS n° 10 et 11, respectivement dissyllabiques et trisyllabiques, se fait comme ceci :

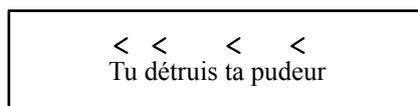


Si deux ou trois vers sont prononcés d'un seul souffle, tel que le GDS n° 19 (« Surveillé plaisir calculé »), le patron accentuel n'est en aucun cas modifié. Les deux syllabes de « plaisir » seront accentuées ainsi que la première et la dernière de « surveillé » et de « calculé », donnant lieu à l'accentuation suivante :



Ici, le chanteur de Métal Urbain ajoute, comme nous l'avons vu plus tôt, un « e » entre « plaisir » et « calculé » qui n'a pas de raison d'être prononcé puisqu'il n'existe pas graphiquement. Nous verrons ensuite que celui-ci est placé rythmiquement au moment où généralement le chanteur respire. Sa prononciation remplace alors une reprise de souffle, servant simplement de transition sonore et de trait phonatoire provocant.

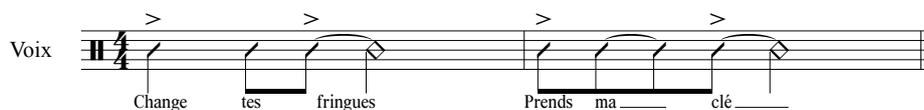
Nous observons également ce procédé avec des syllabes « légitimes⁷ », par exemple, aux GDS n° 51, 52, 58 et 59. Composés de six syllabes, ces derniers sont accentués comme s'il s'agissait d'une succession d'un dissyllabe et d'un trisyllabe, alors qu'il s'agit de deux trisyllabes. Une syllabe est ainsi exclue, la troisième, au même titre que dans la figure précédente, donnant lieu, pour le GDS n° 58, à la figure accentuelle suivante :



La syllabe [tRHi] est atone, laissant place à une accentuation d'insistance des syllabes « tu », « dé » et « ta ». L'effet perçu est cependant le même que s'il s'agissait d'une succession d'un dissyllabe et d'un trisyllabe, excepté qu'une syllabe atone s'immisce entre les deux. Ce procédé met en avant les pronoms « tu » et « ta » mais également les verbes conjugués à l'impératif (« change », « prends », « mouille », « jouis », etc.), accentuant comme nous le verrons dans une prochaine section, l'agressivité du personnage musico-littéraire.

⁷ Dans le sens où elles existent graphiquement, ne correspondent pas à un « e » caduc, et doivent donc être prononcées.

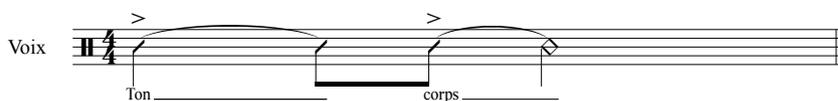
Ces répétitions accentuelles (quoique dévoilant deux patrons) sont renforcées par l'utilisation de figures rythmiques très proches. En effet, pour le chant des trisyllabes, le chanteur utilise aléatoirement les deux modèles rythmico-accentuels présentés ci-après :



Ex. mus. 14 : Métal Urbain, *Clé de contact*, modèles rythmico-accentuels utilisés pour chanter les trisyllabes.

Dans les deux cas, la première et la troisième syllabes tombent au même endroit : sur le premier temps et sur la deuxième croche du deuxième temps. Les figures rythmiques utilisées dévoilent toutes deux une syncope sur la troisième syllabe qui débute sur la deuxième croche du deuxième temps et se poursuit sur le troisième temps. La seule différence réside dans une prononciation plus précoce de la deuxième syllabe (syllabe « ma »), donnant lieu à la succession de deux syncopes. Le positionnement similaire des premières et troisièmes syllabes crée cependant une sensation de répétition renforcée par l'accentuation prosodique identique.

Ces similarités positionnelles s'observent aussi, malgré la différence métrique, lors de la prononciation des dissyllabes. En effet, ces derniers sont chaque fois chantés selon le même modèle rythmico-accentuel :



Ex. mus. 15 : Métal Urbain, *Clé de contact*, modèle rythmico-accentuel utilisé pour chanter les dissyllabes.

La première syllabe est accentuée et tombe sur un premier temps. La deuxième syllabe est également accentuée et tombe sur la deuxième croche du deuxième temps réalisant une syncope, à l'instar de la dernière syllabe lorsqu'il s'agit d'un trisyllabe. La sensation de répétition est ainsi renforcée puisque le positionnement et l'accentuation des syllabes restent identiques, qu'il s'agisse d'un GDS dissyllabique ou trisyllabique. Le rythme utilisé entre la première et la dernière syllabe d'un vers incarne alors le lieu de variation, créant un effet de répétition variée puisque modifiée dans son rythme (paramètre sujet à la variation) mais pas dans son accentuation ou son positionnement (éléments stables). Les premières et dernières syllabes des vers sont chaque fois positionnées approximativement au même endroit, l'une sur le premier temps de la mesure, l'autre sur la deuxième croche ou dans l'entretemps du deuxième temps, créant une sensation de répétition obstinée.

Nous remarquons le même type d'écriture de la partie vocale dans *Fier de ne rien faire* dans lequel un seul modèle rythmique et accentuel est utilisé durant tout le morceau. Nous le présentons ci-après avec les paroles du premier vers du morceau :

Voix

À su cer des poires belle hé lè ne

Ex. mus. 16 : Les Olivensteins, *Fier de ne rien faire*, modèle rythmico-accentuel utilisé pour chanter tous les vers.

Au même titre que dans *Porcherie* ou dans *Clé de contact*, les répétitions du modèle ne se font jamais exactement à l'identique. Elles présentent chaque fois des variantes agogiques qui feront l'objet d'une section prochaine. Nous observons davantage de variations rythmiques en fin de morceau. En effet, le passage en croches de la deuxième mesure peut être évincé au profit d'une seule syllabe d'une durée d'une noire. Nous remarquons également que les deux dernières syllabes du modèle sont parfois remplacées par un silence, permettant au chanteur de respirer et de prolonger son antépénultième syllabe en syncope.

Ainsi, la répétition rythmico-accentuelle est un procédé d'écriture emblématique des parties vocales dans le punk français des débuts. Elle peut concerner tous les vers d'un morceau, couplets et refrains confondus, ou renforcer la structure en usant de modèles différents pour chaque élément. Nous allons voir à présent que la mélodie ou les parcours intonatifs du chant accentuent encore cette sensation de répétition. C'est dans la diversité de construction de ces effets de répétition que réside l'originalité de chaque chanteur punk, mais qu'achève également de se construire, comme nous le verrons ensuite, les personnages musico-littéraires qu'il met en scène.

6.5.3. Répétitions mélodiques ou intonatives

Au-delà du seul rythme, l'effet répétitif se construit aussi grâce à des parcours mélodique ou intonatif inlassablement répétés. Dans *Clé de contact* par exemple, le chant est si approximatif que ce sont les directions intonatives qui vont permettre la distinction des couplets et des refrains. Ces dernières signalent ainsi, au même titre que la mélodie dans une chanson, le retour du refrain ou la prononciation d'un couplet, s'ajoutant à l'accentuation, au positionnement du texte et au rythme pour renforcer la sensation de répétition. Si les notes chantées sont particulièrement difficiles à discerner, l'écoute permet de distinguer des directions intonatives toujours similaires. Nous prendrons pour exemple son refrain que nous résumons à la progression mélodico-intonative suivante :

Voix

Change tes fringues Prends ma clé

V.

Mouille ton corps Jouis ton sexe

Ex. mus. 17 : Métal Urbain, *Clé de contact*, partie vocale, progression mélodico-intonative du refrain.

Les notes figurant sur cette transcription ont été choisies pour leur proximité mélodiques avec les notes signalées, non pour leur exactitude. Cependant, il suffit d'écouter à la suite plusieurs occurrences du refrain pour constater l'extrême similarité de la progression intonative. Les parcours intonatifs toujours similaires participent ainsi, à l'instar de l'accentuation, du rythme et du positionnement des syllabes, à la construction d'un effet de répétition.

Dans *Porcherie*, le procédé d'écriture est proche mais laisse davantage de place à la variation. Les deux premiers vers des couplets sont chantés généralement sur une seule note, un *do*, approximativement juste et mouvant, tendant vers le *si*. Les premières syllabes de GDS semblent parfois chantées sur un *la* (une tierce mineure en dessous) mais la rapidité du débit, l'euphémisation des premières syllabes de mots et/ou de GDS et des attaques syllabiques parfois réalisées en *glissando* empêchent concrètement la validité de cette perception. Au fur et à mesure du morceau, nous observons des variations de plus en plus nombreuses sur les deux derniers vers de chaque couplet. En effet, il arrive au chanteur *lead* de monter quelquefois au *mi* sur le dernier vers des couplets. Cette montée se fait sur davantage de syllabes au fil des couplets. Elle débute à la fin du troisième couplet (GDS n° 25 à 28) au GDS n° 28, sur le groupe de mots « G.I griffent ». Elle est réalisée à nouveau rapidement au dernier octosyllabe du couplet suivant, sur la syllabe [pRi] de « prisonnier derrière ton parloir » (GDS n° 36), puis plus longuement ensuite sur tous les derniers octosyllabes de couplets. L'accumulation de la répétition mélodique accentuelle et rythmique en début de couplet et de cette montée progressive au *mi* accentue progressivement la tension du morceau, donnant aux couplets une dynamique mélodique allant du médium à l'aigu. Le refrain généralement chanté sur ce même *mi* est l'apogée logique de chaque couplet. Dans ce morceau, la mélodie vocale, même si elle apparaît plus proche d'une intonation de voix parlée que d'une voix chantée, dynamise l'écriture rythmique et accentuelle répétitive. Elle est le paramètre acoustique dont les variations participent grandement à l'interprétation. Dans *Clé de contact*, cet espace de variation se situe davantage dans les figures rythmiques utilisées et la longueur des GDS.

6.5.4. Répétitions plus complexes

Les Athlètes dévoile un autre type d'écriture basé sur la répétition. Sa spécificité réside dans la fréquence de la répétition. Nous avons vu que dans les quatre autres morceaux, la répétition pouvait avoir lieu à chaque vers et durant tout le morceau, ou à chaque vers mais selon des formules rythmico-accentuelles et mélodiques différentes selon les éléments de la structure couplet/refrain. Dans *Les Athlètes*, les parties de couplet (quatre parties par couplet) et de refrain (quatre parties également) sont prononcées selon des modèles rythmico-accentuels différents, diversifiant davantage la prosodie musicale du morceau. Néanmoins, chaque couplet et chaque refrain sont chantés rigoureusement de la même manière, avec exactement les mêmes enchaînements de figures rythmiques, accentuelles et mélodiques. La répétition s'exprime davantage à un macro-niveau, touchant les éléments de la structure et non chaque vers. Pour illustrer notre propos, intéressons-nous aux couplets.

Nous avons évoqué dans le quatrième chapitre que chaque couplet de ce morceau se structure en quatre parties⁸. Celles-ci sont identifiables grâce à des parcours mélodiques toujours identiques s'étendant sur une seconde majeure (*si bémol, do*). Le chanteur chante juste, facilitant le relevé mélodique. L'exemple 18 montre la progression caractéristique d'une partie de couplet. Il s'agit là du chant des GDS n° 4, 5 et 6 correspondant à la deuxième partie du premier couplet. Le rythme a été obtenu par quantification et les hauteurs par une écoute attentive :

Ex. mus. 18 : Ludwig Von 88, *Les Athlètes*, partie vocale, mes. 5 (temps 4) à 9 (temps 1, 2 et 3).

Les deux premiers GDS sont prononcés sur un *si bémol* ainsi que la première syllabe du troisième GDS. Toutes les syllabes de la quatrième mesure sont chantées sur un *do*. Le chanteur revient sur *si bémol* dès la mesure suivante. Cette progression mélodique s'applique à toutes les parties de tous les couplets. La montée au *do* est un repère auditif permettant à l'auditeur de distinguer les parties, quatre comme précisé plus tôt. Même si le nombre de GDS d'une partie varie, la troisième

⁸ Voir section 4.8 « Régularité métrique et rimique des textes ».

mesure après le départ en levée sera forcément chantée sur un *do*, et la quatrième mesure sur un *si bémol*. Une partie dure ainsi quatre mesures. La répétition de ce schéma sur toutes les parties de tous les couplets forme une répétition mélodique permettant leur reconnaissance. Notons également que, dans cet extrait, l'accentuation du texte se fait régulièrement sur les temps. Cela correspond à l'accentuation d'une syllabe sur deux pour un débit approximativement à la croche.

Contrairement à ce que nous avons pu observer dans les quatre autres morceaux du corpus, les figures rythmiques diffèrent selon les parties du couplet. En effet, le chanteur peut décider comme dans l'exemple 18 de structurer le chant d'une partie en trois GDS ou de découper le premier GDS en deux unités de souffle, insérant un silence. Cette découpe du texte ne modifie pas pour autant la prononciation du GDS suivant. Nous pouvons observer cela durant la prononciation des troisièmes et quatrièmes parties de chaque couplet. Ainsi, le premier hexasyllabe (« Les athlètes sont gonflés » dans l'exemple précédent) est remplacé par deux dissyllabes (« Ils nagent » et « Et plongent » dans l'exemple suivant) séparés par un silence. Voici le chant de la troisième partie du premier couplet :

Voix

ils nagent Et plongent Comme

V.

Zo ni wEs my lER le za tEt viv ta fo~ nwa
 Joh nny Weiss mu ller Les a thlètes vivent à fond no

V.

je par le gRa~ tER
 yès par le grand air

Ex. mus. 19 : Ludwig Von 88, *Les Athlètes*, partie vocale, mes. 9 à 13.

Les deux premiers GDS sont séparés par un silence mais occupent à eux deux la même durée que le premier GDS de l'exemple précédent. L'accentuation du texte est également préservée malgré le silence qui sépare les deux premiers GDS. En effet, une syllabe sur deux est toujours accentuée. La différence avec l'extrait précédent réside dans le fait que les syllabes accentuées ne tombent pas à chaque fois sur le temps, dévoilant un décalage minime avec le cadre métrique musical caractéristique de la prosodie musicale du punk français des débuts, comme nous le verrons dans la prochaine section. Le troisième GDS est toujours un hexasyllabe dont le départ se fait en levée mais dont le rythme varie quelque peu par rapport à l'exemple précédent. La quatrième mesure de l'extrait, correspondant à la prononciation du quatrième GDS, monte bien au *do*, préservant la répétition mélodique et accentuelle malgré les modifications rythmiques opérées. Ainsi, dans les couplets de

Les Athlètes, le même modèle mélodique est utilisé toutes les quatre mesures, le même modèle rythmique est employé toutes les deux parties et une syllabe sur deux est systématiquement accentuée.

Le refrain, relativement long dans ce morceau, est également fondé sur un système complexe de répétitions. Les mélodies, le rythme et l'accentuation des paroles varient à chaque partie du refrain, de même que le timbre des voix. En effet, celles-ci sont soit traitées différemment – l'une est hurlée dans un mégaphone, l'autre ne reçoit aucun effet –, soit appartiennent à des chanteurs différents (voix *lead*, chœur, etc.). De la même manière que pour les couplets, chaque itération du refrain se déroule exactement à l'identique. Long et changeant, il est cependant difficile à appréhender. Sa longueur et ses spécificités mélodiques, accentuelles, timbrales et rythmiques instaurent une progression excessive, peu courante dans le punk français, brouillant quelque peu l'appréhension de la structure du morceau. Plusieurs écoutes ont été nécessaires pour découvrir ces procédés de répétition, cette dernière étant à nouveau au centre de l'écriture vocale de ce morceau, mais selon des réalisations plus complexes.

La répétition caractérise l'écriture vocale du punk français des débuts, lui donnant un aspect obstiné. Sa présence à tous les niveaux de la composition (instrumentale, vocale, harmonique, rythmique, mélodique, etc.) symbolise une simplicité naïve qui s'inscrit en opposition à la sophistication élitiste de la pop dite progressive des années 1970⁹. Cet aspect de la prosodie musicale du punk, ajouté à la versification régulière des paroles et à la simplicité des rythmes instrumentaux utilisés ont, nous semble-t-il, participé au désintérêt de la musicologie à son égard. En effet, en cumulant simplicité mélodique, rythmique et textuelle, la musique punk se présente aux musicologues comme un matériau pauvre, au regard du répertoire savant d'Europe occidentale ou de la chanson française plus couramment étudiés. Pour autant, nous avons vu que son oralité présente des spécificités qui participent à la création des personnages lexicaux et vocaux en accord avec la philosophie punk (anticonformisme, *do it yourself*, etc.). Nous allons voir à présent que sous son aspect répétitif, la prosodie musicale du punk français présente aussi des subtilités d'interprétation qui vont dans le sens de ses idées.

6.6. *Do it yourself* : l'amateurisme comme trait stylistique

6.6.1. Une synchronisation voix/instrument approximative

Au cours de la section précédente, le lecteur a pu constater la différence entre les modèles rythmico-accentuels et leur prononciation réelle (quantifications OpenMusic des phrasés). Ces différences révèlent un trait stylistique du punk français qui consiste à exécuter les lignes de chant

⁹ Nous pensons aux groupes tels que Yes ou ELP.

approximativement. Nous le voyons par exemple pour la prononciation du deuxième couplet de *La Bière* :

Ex. mus. 20 : Les Garçons bouchers, *La Bière*, partie vocale, mes. 17 à 21 (temps 1). Les cadres rouges désignent des anticipations du temps durant la prononciation des paroles.

Ces variations se manifestent par un décalage temporel infime entre les syllabes des paroles et les temps et deuxième croches des temps. Ainsi, la première syllabe du couplet est décalée du premier temps d'une double croche de septolet, de même que les syllabes [de] et [e] le sont des temps 3 et 4 et que le sont la majorité des syllabes du dernier vers. Ces décalages entre unités musicales et linguistiques ne concernent pas les temps et leurs subdivisions les plus courantes mais des fractions de septolet, de quintolet ou de triple croche. Ils sont si succincts qu'ils semblent relever davantage d'une maladresse que d'un choix ; d'autant plus que les syllabes sujettes à ce décalage sont chaque fois des syllabes accentuées que l'on a l'habitude d'entendre synchronisées avec les temps. Ce phénomène est inhérent à tous les morceaux du corpus et se produit aléatoirement. Un couplet pourra ainsi être chanté et accentué en accord rigoureux avec les temps et deuxième croches des temps, comme c'est le cas du premier couplet de *La Bière*, alors qu'un autre sera chanté avec plus de relâchement, donnant lieu aux variantes agogiques observées ci-dessus. Notons par ailleurs que, dans ce couplet, les décalages observés relèvent tous d'une anticipation du temps, révélant une prononciation précipitée, trop en avance. C'est également le cas dans *Les Athlètes*, *Porcherie* ou encore *Clé de contact*.

Seul le morceau *Fier de ne rien faire* dévoile des placements syllabiques retardés. Nous prendrons pour exemple les deux premiers vers du premier couplet. Le premier expose le modèle rythmico-accentuel utilisé durant la quasi-totalité du morceau et nous constatons que le deuxième présente des variations infimes consistant à retarder la prononciation des syllabes :

Ex. mus. 21 : Les Olivensteins, *Fier de ne rien faire*, partie vocale, mes. 1 à 4. Le cadre rouge désigne des retards par rapport aux temps durant la prononciation des paroles.

L'effet perçu, qu'il s'agisse d'une anticipation ou d'un retard, est un certain amateurisme quant à l'exécution vocale puisque les chanteurs punks apparaissent incapables de placer leurs syllabes sur les temps. Marsu dit à propos du punk français que « c'est un truc, tu cavales après le *tempo* et c'est une forme d'abolement, c'est très rythmique¹⁰. » La rapidité des *tempi* employés et un manque de compétences techniques pourraient en effet expliquer la difficulté des punks à synchroniser leurs syllabes avec les temps de la mesure. « [C]aval[ant] après le *tempo* », il se peut qu'ils aient des difficultés, tel un musicien amateur, à suivre le *tempo*. Pour autant, nous pensons qu'il s'agit d'une démarche volontaire qui participe à mettre en application le slogan *do it yourself* tout en le promouvant. Cet aspect « gauche » de la prononciation rejoint des éléments caractéristiques du phrasé punk tels que la justesse approximative, les attaques et chutes syllabiques réalisées en *glissando*, les vibratos maladroits et le timbre saturé de certaines des voix du corpus. Tous ces traits participent à la construction d'un personnage prosodique anticonformiste, qui se moque de « marcher dans les clous ». Ils marquent un refus de répondre aux attentes d'une société traditionaliste quant à ce que doit être le chant, attentes de justesse, de lyrisme, de maintien des notes et d'exécution rigoureuse du rythme. Les punks manifestent par ces décalages infimes et aléatoires leur anticonformisme et leur indépendance en tant que sujets. Ils mettent en avant leurs imperfections, les transformant en traits stylistiques emblématiques de leur expression musico-littéraire.

6.6.2. Course aux *tempi* : un débit et une accentuation caractéristiques

Dans l'ensemble du corpus punk, nous remarquons que le débit vocal des couplets est relativement régulier. Il correspond généralement à un débit à la croche (plus rarement à la noire)

¹⁰ Interview de Marsu du 20 novembre 2014.

permettant aux syllabes de se positionner tantôt sur les temps, tantôt sur les deuxièmes croches des temps. Les valeurs moyennes de débit précédemment exposées sont donc peu représentatives¹¹, tel que nous le signalions dans la première partie¹². Elles permettent seulement d’appréhender les durées musicales moyennes des syllabes dans un morceau.

Nous avons vu que l’imprécision positionnelle des chanteurs punks fait qu’un débit strictement réalisé à la croche ne peut être opéré avec autant de rigueur. Pour autant, cela donne lieu généralement à l’accentuation d’une syllabe sur deux, quelle que soit la nature de la syllabe (une finale ou une non-finale), la syllabe accentuée étant celle qui tombe sur le temps ou s’en rapproche. Cela s’observe particulièrement bien dans *La Bière* et dans *Porcherie*, comme nous l’avons vu dans la sous-section précédente. Une syllabe sur deux est accentuée, généralement celle qui tombe sur le temps et le débit est proche de la croche. Ainsi, de nombreuses syllabes conçues comme atones dans la parole courante sont accentuées régulièrement, au même titre, voire davantage, que les finales de mot ou de GDS. Dans le premier vers du deuxième couplet de *La Bière* (ex. mus. 20), les syllabes [a], [pRe], et deux fois consécutivement la syllabe [a~], reçoivent un accent d’insistance. Cela confère au chant une dynamique rythmique, qui, corrélée à des *tempi* rapides et des voix saturées transmet à l’auditeur une énergie tout à fait stimulante. Cette énergie se transmet au corps, si l’on en juge par le type de danse privilégié par les amateurs de musique punk (pogo). Ce procédé d’accentuation régulière et sans distinction du type de syllabe produit aussi une sensation de maladresse, de balourdise, d’amateurisme dans le domaine de l’interprétation. En effet, la régularité du débit et l’énergie similaire avec laquelle sont prononcées sans distinction des syllabes censées être atones et des finales de mots en dit long sur la capacité de nuances du chanteur. Par cette manière d’opérer, les punks français font à nouveau de l’amateurisme un trait central de leur stylistique vocale. Amateurs, certes, mais voyez avec quelle énergie !

Dans *Les Athlètes*, nous observons exactement le même procédé à la différence que, parfois, le débit ralentit, passant à la noire, et permet au chanteur d’accentuer toutes les syllabes sans distinction sur chaque temps (ou presque, selon l’approximation du phrasé). C’est le cas du GDS n° 2 « Dans les rues » où chaque syllabe est accentuée, dévoilant deux accents d’insistance (sur « dans » et « les ») et un accent tonique (sur « rues »). Ces ralentissements ont par ailleurs des effets bien particuliers, comme nous le verrons dans la prochaine section.

Dans le cas d’un débit plus proche de la noire, comme dans *Fier de ne rien faire*, l’accentuation d’une syllabe sur deux est malgré tout préservée. Cela donne lieu à une prononciation moins rapide mais les paramètres acoustiques servant à la reconnaissance de l’accent (appuis glottiques pour les

¹¹ Section 6.4 « Débit vocal ».

¹² Sous-section 3.2.1 « Le débit vocal ».

syllabes dont l'attaque est vocalique, montée dans les aigus de l'intonation, etc.) sont davantage activés que dans les autres morceaux. Cette accentuation d'une syllabe sur deux, corrélée à l'approximation du positionnement des syllabes sur les temps et/ou les deuxièmes croches des temps, interpellent l'auditeur. Ce dernier perçoit une course au *tempo* et une accentuation traduisant une volonté d'agir malgré l'absence caractéristique de compétences techniques (mélodies fausses, attaques et chutes en *glissandi*, synchronisation voix/instruments approximative, etc.). Le slogan *do it yourself* prend alors tout son sens. Le punk met en avant son « pouvoir-faire » avant son « savoir-faire ». Il fait de son inexpérience un trait stylistique majeur, tout en mettant tout en œuvre pour transmettre à l'auditeur l'énergie débordante avec laquelle il semble prendre plaisir à le faire.

6.7. Personnages prosodiques et musico-littéraires

Nous l'avons vu, les premiers punks français construisent dans leurs textes et par leurs manières de chanter, des personnages lexicaux et vocaux renseignant l'auditeur sur les traits d'un macro-personnage que nous avons qualifié de musico-littéraire. Ainsi, le contenu des textes et les particularités phonatoires de chaque chanteur nous font découvrir une part de l'identité du punk chantant, ou du moins celle qu'il souhaite nous présenter¹³. Cette étude s'intéressant à ce qui est entendu, c'est-à-dire à ce qui est joué et enregistré sur un support et présenté à nous comme œuvre populaire, nous considérons les textes et les particularités phonatoires de chaque artiste comme des indices du style qui, une fois analysés, nous renseignent davantage sur le personnage musico-littéraire que l'artiste a souhaité mettre en scène. Nous considérons la prosodie musicale comme l'un de ces indices : l'artiste organise, positionne sur la mesure musicale et accentue son texte de manière originale, donnant à entendre son rapport particulier au monde. Ce rapport constitue ce que nous avons nommé le personnage prosodique, dernier élément de la triade des personnages mis en scène par le chanteur. À partir des divers éléments de la prosodie musicale exposés dans les précédentes sections de ce chapitre, nous mettrons en lumière les différentes facettes de ce personnage. Nous déduirons *in fine* les personnages musico-littéraires qu'ils achèvent de construire.

6.7.1. Insolents

Un des premiers traits de caractère construit par la prosodie musicale est l'insolence. Nous avons vu que celle-ci pouvait transparaître dans les spécificités phonatoires de certains chanteurs comme celui des Olivensteins (prononciation de « e » caducs, déformation des voyelles, vibrato approximatif, etc.). L'insolence, synonyme de l'impertinence, s'immisce aussi au sein de la prosodie

¹³ Une part échappe toujours à son contrôle durant la performance. Le chanteur ne choisit pas entièrement son timbre, sa morphologie et ses capacités pulmonaires. Il les optimise simplement selon l'effet stylistique recherché. De même, le parolier ne contrôle pas totalement le contenu de ses textes. Un psychanalyste pourrait déceler la part d'inconscient contenue dans les paroles et ainsi dévoiler les désirs refoulés de l'auteur.

musicale du morceau *via* l'utilisation d'un débit à la noire qui, par sa lenteur, son caractère obstiné et son approximation (positionnement approximatif des syllabes sur les temps), donne à l'auditeur la sensation que le chanteur veut volontairement le provoquer en l'agaçant, en le narguant par un positionnement et une accentuation syllabiques excessivement interprétées. Cela s'observe bien lors du chant du cinquième vers du premier couplet :

Voix

The image shows a musical score for a vocal line in 4/4 time. The melody is written on a single staff with a treble clef. The notes are: quarter note 'u', quarter note 'de', quarter note 'dZa', quarter note 'p@', quarter note 's@', quarter note 'de', quarter note 'mE', quarter note 'n@'. There are accents (>) above the first, third, fifth, and seventh notes. The lyrics are written below the staff, aligned with the notes: 'u de dZa p@ s@ de mE n@' on the top line and 'Où des ja pes se dé mē nent' on the bottom line. The syllables 'de' and 'dZa' are noticeably late relative to the beat lines.

Ex. mus. 22 : Les Olivensteins, *Fier de ne rien faire*, partie vocale, mes. 9.

Les six premières syllabes sont chantées avec le même aplomb que si elles tombaient précisément sur les temps, de même que la dernière syllabe. Or, les syllabes [de] et [dZa] ratent les temps, de même que la finale [n@] qui ne devrait pas être prononcée puisqu'il s'agit d'un « e » caduc. Ce procédé est renforcé par des déformations de voyelles qui donnent soudainement au chanteur punk un timbre nasillard, particulièrement sur le mot « démènent » où il réalise un court vibrato sonnante comme un chevrottement évoquant la folie. L'auditeur constate alors que le chanteur joue cette démenche, et ce afin de justifier le caractère antisocial de ses propos. Il fait ainsi doublement preuve d'insolence, en mimant exagérément les traits phonatoires de la folie, et en défiant les règles de la prosodie traditionnelle (prononciation des « e » caducs, décalage des syllabes accentuées par rapport aux temps, etc.). Ces éléments prosodiques vont dans le sens de l'impertinence du personnage vocal et de l'autodérision du personnage lexical. Les éléments phonatoires, lexicaux et prosodiques des trois personnages réunis forment ainsi un personnage musico-littéraire insolemment paresseux.

6.7.2. Moqueurs et satiriques

Cette insolence transparaît également dans la prosodie musicale de *Les Athlètes* mais sous les traits de la moquerie, et non nécessairement de la provocation comme dans *Fier de ne rien faire*. Ce caractère moqueur est construit par le biais de deux procédés prosodiques. Le premier des deux consiste en des variations aléatoires du débit qui modifient de fait l'accentuation du texte. De cette manière, les Ludwig Von 88 miment la performance des athlètes en utilisant un débit rapide (course au *tempo* avec accentuation d'une syllabe sur deux) ; les propos tenus passent au second plan, puis interrompent subitement la course en révélant, par une accentuation de toutes les syllabes, l'aspect absurde et loufoque du texte. Ce décalage entre la mise en scène d'une course vocale et son interruption brutale crée un paradoxe symbolique entre rapidité et balourdise, entre premier degré et mise en scène comique. Cela s'observe dès les premiers vers du premier couplet :

Ex. mus. 23 : Ludwig Von 88, *Les Athlètes*, partie vocale, mes. 1 à 5 (temps 1, 2 et 3). Les cadres rouges indiquent les ralentissements du débit et la suraccentuation que cela implique.

Le premier GDS et le début du troisième (toute la mesure 4) sont chantés approximativement à la croche et l'accentuation concerne une syllabe sur deux, quelle que soit la nature de la syllabe. Comme nous l'avons vu, cela donne une dynamique au chant, un entrain communicatif. Néanmoins, le ralentissement du débit au deuxième GDS et à la fin du troisième (mesure 5) et l'accentuation consécutive des trois syllabes de ces deux GDS rendent proéminents les groupes de mots « dans les rues » et « chars Panzer ». Ce procédé de mise en exergue du texte par ralentissement et accentuation ridiculise l'aspect « athlétique » du reste de la prononciation. Ainsi, nous retenons aisément le lieu où « Les athlètes courent à poil » et à quel point ils sont « balèzes ».

Un autre procédé prosodique permet au chanteur des Ludwig Von 88 de tourner en dérision les athlètes mais aussi le chant. Celui-ci consiste à découper occasionnellement le texte en plusieurs GDS là où, dans les parties précédentes du couplet, il prononçait des extraits de même taille d'un seul souffle. Nous avons pu observer ce procédé (section consacrée aux répétitions) et constater que ces découpes préservaient l'accentuation et la synchronisation des syllabes avec les temps malgré la perte d'une ou deux syllabes. Ce procédé crée aussi de très courts GDS qui, dans le cadre d'une écriture rigoureusement identique des couplets, deviennent un terrain de jeu pour l'autodérision et l'ironie prosodique. Nous pensons notamment aux deuxième et troisième parties du premier couplet de ce morceau et plus particulièrement aux GDS n° 11 et 12 dans lesquels le chanteur coupe le groupe de mots « forme optimale » en deux GDS de deux syllabes. Cela donne lieu à la prononciation suivante [fORmO] et [ptimal]. La syllabe [mO], initiale du mot « optimale » liée au « m » final de « forme » reçoit ainsi un accent tonique, découpant le mot « optimal » en deux. Pour coller au schéma accentuel, métrique et prosodique qu'ils se sont fixé, les punks découpent leur texte de manière aberrante. Si la métrique syllabique d'un mot ne convient pas, ils ne changent pas de mot et ne contredisent pas le

schéma qu'ils se sont fixés. Le but est humoristique et colle au caractère ironique du personnage vocal.

Ce procédé s'observe également à la fin de chaque refrain, lorsque le chanteur découpe en plusieurs GDS le groupe de mots suivant : « Ils sont l'élite de nos troupeaux ». Le lecteur conviendra que ce groupe de mots pourrait aisément être prononcé d'un seul souffle. Or, le chanteur des Ludwig Von 88 décide de le prononcer ainsi (les « / » délimitent les GDS) : « Ils sont / l'é- / lite de nos troupeaux », donnant lieu aux GDS n° 35, 36 et 37 mais aussi 72, 73 et 74. L'effet comique consiste ici à la fois à privilégier un rythme qui détache les syllabes en les accentuant et les faisant tomber sur les temps, et à la fois à segmenter les GDS de manière à ce qu'ils produisent un autre sens que celui du groupe de mots complet. Ainsi, l'auditeur entend en premier lieu « Ils sont l'é- » qu'il comprend « Ils sont laids ». La suite du chant ne laisse pas de répit, puisqu'on apprend qu'à défaut d'être laids, les athlètes sont « l'élite de nos troupeaux ». La prosodie musicale participe ainsi à la mise en œuvre d'un personnage prosodique moqueur qui, corrélé à l'ironie du personnage lexical, dessine un personnage musico-littéraire satirique.

6.7.3. Agressifs et sans concessions

La prosodie musicale mise en œuvre dans certains morceaux transmet volontairement une certaine agressivité. Nous avons relevé plus haut les modèles rythmico-accentuels incessamment répétés dans le morceau *Clé de contact*. Nous avons vu que ceux-ci donnaient lieu à de nombreuses accentuations d'insistance, particulièrement sur les pronoms personnels et possessifs « tu », « ta », « tes », « ton », mais également à l'accentuation tonique de verbes conjugués à l'impératif tels que « Change », « Prends », « Mouille », « Jouis », etc. L'auditeur est ainsi pris assez brutalement à partie par le chanteur qui d'une part le tutoie intempestivement et d'autre part lui ordonne, par sa prosodie, de faire ce qu'il dit. À cela s'ajoute une voix extrêmement saturée, de longues chutes en *glissando* descendant et des GDS courts martelant sèchement des ordres à l'aide de figures rythmico-accentuelles incessamment répétées. La prosodie musicale de ce morceau construit un personnage prosodique agressif, rejoignant à la fois l'anticonformisme sans concession du personnage lexical (antisexiste) et la violence et l'anarchisme du personnage vocal. Texte, voix et prosodie musicale construisent dans ce contexte un personnage musico-littéraire radical, sans concession puisque présentant ses idées controversées avec agressivité.

6.7.4. Militants et engagés

Dans le morceau *Porcherie*, et fréquemment dans les morceaux des Bérurier Noir, les refrains ont des allures de slogans de manifestation, tandis que le chant des couplets s'apparente à une litanie dénonciatrice. Le *recto tono* et l'emploi d'une figure rythmico-accentuelle toujours identique au sein

des couplets construisent l'aspect litanique, créant un effet d'énumération imperturbable destiné à dénoncer les mauvais agissements de l'Homme. La montée vers le *mi* aigu du premier refrain, sa brièveté, et son chant toujours identique (mélodie, rythme et accentuation) le font apparaître comme un slogan de manifestation. La répétition rythmico-accentuelle, mélodique et positionnelle générale renforce encore davantage cette sensation de slogans et de litanie. On a alors l'impression qu'un imprécateur dénonce (couplets) et qu'une foule répond par un slogan (refrain). Le deuxième refrain n'est finalement qu'une unification de l'imprécateur et du public puisqu'il constitue un nouveau slogan dit unanimement par les deux personnages du dialogue politique. Le but n'est pas alors la richesse de la mélodie, du rythme ou de l'accentuation mais bien l'importance de formuler, de dire, de dénoncer, tel un acte militant. Ajouté à l'engagement anticonformiste et spécifiquement antiraciste du personnage lexical, ce personnage prosodique militant construit un personnage musico-littéraire que nous pourrions qualifier d'engagé. S'opposant dans son texte à des idéologies (quelles qu'elles soient), le punk met en scène une prosodie musicale en mesure de convaincre son auditoire de la nécessité de son opposition. Ce faisant, il met en œuvre un acte politique engagé, invitant le public à penser le « vivre ensemble ».

* * *

Insolents, moqueurs, militants, satiriques, nombreux sont les adjectifs que nous avons employés pour qualifier les personnages prosodiques et musico-littéraires mis en œuvre par les premiers punks français. Ces adjectifs témoignent de la richesse du matériau musico-littéraire de cette forme d'expression, qui, à cause de son apparente simplicité, a longtemps été mise de côté par la musicologie. S'il est vrai que les premiers punks français emploient la structure couplet/refrain, une versification généralement régulière et des schémas rimiques, s'il est vrai que l'étendue mélodique de leurs airs est restreinte et que ces derniers sont construits principalement sur la répétition, ils ont malgré tout, par leur prosodie musicale, su mettre en avant les principaux aspects de leur philosophie. En effet, par l'approximation positionnelle de leurs phrasés, l'accentuation d'une syllabe sur deux et un débit rapide, ils placent leurs incompétences techniques au centre de cette expression, propageant l'idée que l'individu est toujours le mieux placé pour agir (*do it yourself*), pour réaliser ses projets. L'usage généralisé de répétitions rythmico-accentuelles, mélodiques et positionnelles, de mélodies peu évolutives, ou encore le fait qu'ils privilégient la dynamique de leur chant au détriment des règles de la prosodie traditionnelle, renforcent l'idée que chacun est en capacité d'œuvrer, de faire, quel que soit son niveau. Les punks montrent aussi par-là qu'ils sont anticonformistes, refusant de se résoudre à la discrimination arbitraire du déterminisme social. La non-tenue des fins de GDS, la prononciation

des « e » caducs, la déformation des voyelles ou encore le placement rythmique approximatif des lignes de chant confortent cette opposition aux règles imposées par la société, représentée par la prosodie traditionnelle et le chant sous toutes ses formes que les punks français n'ont de cesse de bafouer. La prosodie musicale du punk français des débuts symbolise alors une opposition à un élitisme traditionnaliste, faisant des punks français des artisans d'un art brut, innovant par sa simplicité et non par sa complexité.

TROISIÈME PARTIE

LE RAP FRANÇAIS

CHAPITRE 7

DES *SOUND SYSTEM* JAMAÏCAINS AU *FUNKY ZULU BEAT* : GENÈSE HISTORIQUE ET CARACTÉRISTIQUES GÉNÉRALES

Le rap français possède des origines musicales et orales multiples. Loin de constituer une annexe à l'analyse de la prosodie musicale, la présentation de l'histoire, de l'*instrumentarium*, des structures et des spécificités rythmiques du rap français des débuts constitue, comme pour le punk français, un préalable indispensable à son appréhension. Il s'agira dans ce chapitre de retracer ses filiations historiques, mais également instrumentales et structurelles tout en introduisant l'idée qu'au même titre que les rappeurs américains, les rappeurs français procèdent d'une « attitude » s'immisçant à tous les niveaux de leurs productions artistiques.

7.1. Naissance des *sound system*

Le rap émerge aux États-Unis dans les années 1970 et dévoile dès son apparition des pratiques technologiques et vocales nouvelles, fruits d'un métissage entre des pratiques orales et musicales afro-caribéennes et afro-américaines. Aussi loin que nous puissions remonter, son histoire débute sur le sol jamaïcain.

Dans les années 1920 et 1940, l'île de la Jamaïque connaît une vague d'émigration massive. Des milliers de Jamaïcains ayant quitté l'île à la suite de l'abolition de l'esclavage¹ rentrent en Jamaïque et rapportent avec eux des vinyles de musiques populaires en vogue aux États-Unis à la fin des années 1940. Ces derniers ont une affection particulière pour le rhythm'n'blues. Né sous le joug ségrégatif – la ségrégation ne sera abolie qu'une vingtaine d'années plus tard aux États-Unis – le rhythm'n'blues est le fruit d'une évolution des pratiques musicales afro-américaines, pratiques auxquelles les Jamaïcains sont sensibles tant elles proviennent des souffrances passées de l'esclavage

¹ La Grande Bretagne vote une loi pour l'abolition progressive de l'esclavage le 28 août 1833. Cette dernière n'entrera en vigueur qu'à partir du 1^{er} août 1834, et dans les faits, l'esclavage ne fut réellement aboli qu'en août 1838. À ce sujet, nous conseillons la lecture de KROUBO DAGNINI, Jérémie, *Vibrations jamaïcaines. L'histoire des musiques populaires jamaïcaines au XX^e siècle*, Rosières-en-Haye, Camion Blanc, 2011, p. 57-58.

et de la ségrégation des Africains, drames historiques communs aux Afro-américains et aux Jamaïcains. La présence des soldats américains sur l'île après la Seconde Guerre mondiale participe également à la diffusion massive de ces musiques sur l'île puisque ces derniers rapportent, au même titre que les Jamaïcains de retour au pays, de nombreux vinyles de rhythm'n'blues, de swing et de be bop. La découverte de ces différents styles musicaux contribue à construire une contre-culture musicale possédant ses propres modes de diffusion et revendiquant l'indépendance de l'île. L'appréciation particulière du rhythm'n'blues par les Jamaïcains donne lieu dès le début des années 1960 à la naissance d'un style de musique populaire jamaïcain venant détrôner le mento² et possédant ses propres modes de diffusion : le ska.

L'avènement du rhythm'n'blues en Jamaïque au milieu des années 1950 associé à l'explosion du phénomène d'urbanisation qui touchait l'île depuis le début des années 1920 contribua au déclin du mento et à la naissance du ska : un courant musical urbain, essentiellement instrumental, et issu principalement d'un mélange de mento, de jazz et de rhythm'n'blues jamaïcain. [...] ce genre musical fut très largement popularisé par les *sound system*, ces véritables discothèques ambulantes caractéristiques de la vie culturelle jamaïcaine nées dans les ghettos de Kingston à la fin des années 1940³.

Le *sound system*⁴ devient dès son apparition le médium indispensable à la popularisation des nouvelles musiques. Il devient l'outil de diffusion en mesure d'évaluer directement le degré d'appréciation d'une musique par la population. Il permet de la faire écouter partout dans l'île. Il se place ainsi au centre de la vie musicale jamaïcaine. Il habitue également les populations à l'écoute d'une musique enregistrée et ainsi à l'émergence d'un musicien d'un genre nouveau, le DJ, que les Jamaïcains nomment *selector*⁵ puisque ce dernier est chargé de sélectionner les vinyles diffusés lors d'une soirée. Cette sélection musicale opérée par le DJ donne progressivement lieu à un ensemble de techniques *machiniques*⁶ nouvelles qui sont à l'origine des premières manifestations du rap.

7.2. Dub et *toasting*, les prémisses du rap

La naissance en Jamaïque de la musique dub (1968) constitue un tournant décisif dans l'émergence du rap. Fruit d'une erreur de manipulation de la part d'un ingénieur du son jamaïcain du

² Historiquement le premier style de musique populaire jamaïcain. Lire à ce sujet l'ouvrage de KROUBO DAGNINI, Jérémie, *Les origines du reggae : retour aux sources*, Paris, L'Harmattan, 2008.

³ KROUBO DAGNINI, Jérémie, *Les origines du reggae...*, p. 30.

⁴ Discothèque mobile permettant de diffuser les musiques populaires en vogue dans tous les quartiers d'une ville.

⁵ Individu qui sélectionne et joue des disques lors d'un *sound system*. Ancêtre du DJ.

⁶ Nous faisons ici référence à ce que Bernard Stiegler nomme le tournant *machinique* de la sensibilité. L'apparition du phonographe ou plus généralement des technologies analogiques d'enregistrement du son donne lieu à une perte de participation au fait esthétique qui engendre une « prolétarianisation » au sens d'une perte de savoir, permettant à une personne d'écouter de la musique sans savoir en faire. L'apparition des technologies numériques au début des années 1980 (et donc dans l'époque qui nous concerne) donnera lieu à un nouveau tournant *machinique* qui ouvre des possibilités de déprolétarianisation de la sensibilité et donne ainsi lieu à de nouvelles pratiques. Nous conseillons au lecteur souhaitant s'informer à ce sujet la lecture des ouvrages de STIEGLER, Bernard, *De la misère symbolique. 2. La catastrophe du sensible*, Paris, Galilée, 2005 ; DONIN, Nicolas, STIEGLER, Bernard, « Le tournant *machinique* de la sensibilité », *Les cahiers de médiologie*, n° 18, 2004, p. 7-17.

nom de Byron Smith, le dub se caractérise par une assise basse-batterie très prédominante de laquelle la voix originellement présente a été ôtée. Cet « heureux » accident n'aurait pu avoir lieu sans les progrès technologiques en terme d'enregistrement sonore que connaît le monde à partir des années 1940. En effet, l'apparition des tables de mixage multipistes permettent aux ingénieurs du son d'enregistrer séparément les sections instrumentales et les voix, facilitant la séparation et la définition des niveaux de chaque instrument dans le mixage. C'est en 1967 qu'un *operator*⁷ nommé Ruddy Redwood diffuse un morceau – connu du public – dont les paroles ont été ôtées. Le public, surpris d'entendre aussi bien la basse et la batterie généralement dissimulées par la voix, accueille avec engouement cette nouvelle musique. Ainsi, de nombreuses « versions » – c'est ainsi que l'on nomme un morceau de dub – de morceaux de *rock steady*, de ska, et de reggae déjà connus et appréciés sont créées en studio et diffusées par les *sound system*, générant une nouvelle écoute, plus instrumentale, de morceaux appartenant déjà au patrimoine jamaïcain.

Les nombreux progrès techniques des années 1960, avec notamment la multiplication des pistes sonores sur les tables d'enregistrement, la création d'effets sonores (réverbération, *delay*, *reverse*, etc.) et l'invention des boîtes à rythme, permettent aux producteurs jamaïcains d'insérer distinctement sur chaque piste de multiples mixages et effets sonores. Ainsi, la basse peut être gonflée, voire saturée, la caisse claire peut recevoir une réverbération, des instruments peuvent être ajoutés, etc. La version devient une œuvre musicale à part entière composée par un nouvel instrumentiste : l'ingénieur du son.

À bien y réfléchir, lorsque le dub apparut, ce fut une réelle révolution dans l'univers jusqu'alors classique de la musique en général, dans le sens où le travail de l'ingénieur du son supplanta celui de l'artiste. En effet, dans le dub, ce n'est plus le chanteur ni le musicien qui se trouvent au cœur du travail [de composition], mais l'ingénieur du son⁸.

Cette nouvelle musique est l'occasion de réaliser de nombreuses expérimentations et notamment l'intégration de sons autres qu'instrumentaux. L'insertion de bruits de la vie quotidienne au sein des versions dub de tubes jamaïcains revisités fut expérimentée entre autres par l'artiste Lee « Scratch » Perry qui « avait pour habitude d'intégrer dans ses versions des sonorités aussi insolites que des bruits de verre cassé, des cris de bébés, des pleurs d'enfants, des klaxons de voiture, des grincements de porte, des extraits de dialogues télévisés ou encore des simulations de meuglements de vache⁹ ». Ces pratiques, qui diffèrent considérablement du travail de Pierre Schaeffer¹⁰, sont

⁷ Propriétaire de *sound system*.

⁸ KROUBO DAGNINI, Jérémie, *Les origines du reggae...*, p. 440.

⁹ *Ibid.*, p. 444.

¹⁰ Les sons insérés aux morceaux ne sont pas utilisés en tant qu'objets concrets mais au contraire, pour leur évocation de l'environnement ou de la réalité matérielle à laquelle ils appartiennent.

également courantes dans le jazz¹¹ et seront ensuite couramment utilisées dans l'ensemble des productions de la musique rap.

Depuis l'apparition des premiers *sound system* à la fin des années 1940, le DJ jamaïcain a pris l'habitude d'improviser la prononciation de paroles sur la pulsation rythmique des vinyles qu'il diffuse afin de meubler la transition entre deux chansons. Cette pratique vocale opérée sur tous les styles de musique jamaïcains donne naissance à un courant spécifique nommé *toasting* dont le premier grand représentant fut Count Matchuky, premier *toaster*¹², qui improvise des paroles pour introduire et conclure les morceaux qu'il diffuse en *sound system*, mais également pour les raisons de transition entre deux vinyles ou chansons que nous venons d'évoquer. Notons également que ce dernier ne limitait pas ses interventions à la parole ; il pouvait également danser, ou s'exprimer dans des langues étrangères.

Count Matchuky se distinguait notamment pour son habileté à faire le spectacle et à endosser plusieurs rôles : celui de danseur, d'ambianceur, de satiriste et de bonimenteur. Lorsqu'il toastait, il pouvait par exemple, selon son humeur, se trémousser, ce qui rendait la foule hystérique, ou délivrer ses textes en plusieurs langues (en anglais standard, en patois, ou même en espagnol), ce qui ne manquait pas d'impressionner l'auditoire¹³.

Cette expression vocale et corporelle sur fond musical, cette propension à impressionner l'auditoire par la prise de parole tout en gérant la sélection musicale qui assure le bon déroulement d'une soirée *sound system* et cette utilisation à des fins musicales nouvelles des dernières innovations technologiques en matière d'enregistrement sonore, constituent, le lecteur l'aura compris, les bases techniques, musicales et culturelles propices à l'émergence du rap.

7.3. Des *block parties* new-yorkaises au New York City Rap Tour

Pour autant, le rap n'émerge pas en Jamaïque, contrairement au ragga sur lequel nous reviendrons ultérieurement ; il émerge aux États-Unis au début des années 1970 par le biais du DJ jamaïcain Kool Herc. Né en 1955, Kool Herc immigré à New York en 1967 en emportant dans son bagage l'ensemble des pratiques technologiques et vocales jamaïcaines. Il organise ainsi durant la décennie 1970 des *sound system* au sein de son quartier de résidence new-yorkais (le Bronx) qui donne lieu aux premières *block parties*¹⁴ de l'histoire de la musique. Celles-ci consistent au même titre que le *sound system* à faire venir au sein d'un lieu urbain une sono grâce à laquelle un DJ diffuse des disques à des fins divertissantes. L'engouement de la population pour ces manifestations grandit

¹¹ BÉTHUNE, Christian, *Le rap une esthétique hors la loi*, Paris, Autrement, 2003, p. 40-43.

¹² Individu prononçant des paroles improvisées sur le rythme de la musique diffusée par le DJ.

¹³ KROUBO DAGNINI, Jérémie, *Les origines du reggae...*, p. 459.

¹⁴ Les *block parties* sont des fêtes de rue consistant en l'investissement populaire d'un quartier à l'aide d'une sono afin de diffuser des vinyles. Le DJ y joue un rôle central.

durant les années 1970 et donne naissance à différentes disciplines artistiques constitutives de la culture hip-hop, dont le rap.

Néanmoins, les racines de l'oralité mise en œuvre au sein du rap ne semblent pas provenir essentiellement de la culture afro-caribéenne mais davantage de la culture afro-américaine qui « reste foncièrement attachée à des modes d'expression orale¹⁵ ». En effet, si la pratique du *toasting* a bien fait le voyage jusqu'aux États-Unis, il semble que les Américains, et plus particulièrement les Afro-américains possèdent déjà des pratiques vocales dans lesquelles le rythme est davantage mis en avant que la mélodie. Nous pensons notamment au *spoken word*, pratique musico-littéraire adoptée par des artistes afro-américains à la fin des années 1960 tels que The Last Poets ou encore Gill Scott Heron. Ces derniers pratiquent, bien avant l'arrivée de DJ Kool Herc et de ses camarades MC¹⁶, une expression vocale entièrement dépourvue de mélodie et privilégiant, sans musique ou sur un fond musical principalement percussif, l'aspect rythmique de la langue au détriment de la mélodie. Les textes y sont également très engagés comme en témoignent les titres *When the revolution comes*¹⁷ et *The revolution will not be televised*¹⁸. L'accompagnement instrumental est très dépouillé, des percussions africaines pour The Last Poets et une section rythmique jazz ou soul accompagnée d'un instrument soliste pour Gill Scott Heron. Ces pratiques orales font aussi écho aux poésies déclamées de poètes de la *Beat Generation* tels que William Burroughs ou Allen Ginsberg.

Le rap s'est également inspiré « [d]es éléments les moins récupérables de la tradition afro-américaine [...]»¹⁹ représentés entre autres par des pratiques orales telles que les *dirty dozens* ou le *boasting*²⁰ où les textes improvisés sont dits au rythme d'une oralité qui privilégie le corps, dans une corporéité vocale et une attitude voulues agonistiques²¹. C'est l'ensemble de ces pratiques, dans lesquelles nous incluons le *toasting*, qui sont à l'origine d'un musée imaginaire de l'oralité qui inspirera directement les premiers MC new-yorkais que sont Coke la Rock et Clark Kent, compagnons-commentateurs des sélections de DJ Kool Herc lors des premières *block parties* new-yorkaises.

Les deux premières années, Kool Herc officie seul, choisissant et commentant lui-même les disques, dans le respect des pratiques jamaïcaines, se concentrant plus spécifiquement sur la diffusion et le commentaire (*toasting*) de disques de reggae et de soul. Néanmoins, les technologies évoluant et le *deejaying* se développant avec l'ensemble des nouvelles pratiques que cela implique, Kool Herc

¹⁵ BÉTHUNE, Christian, *Le rap une esthétique hors la loi*, p. 47.

¹⁶ MC pour *Master of Ceremony* ou *Microphone Controller*. Le MC est le rappeur, il est celui qui rappe. Il se distingue du DJ qui lui, s'occupe de construire le matériau musical à l'aide de machines.

¹⁷ THE LAST POETS, « When the revolution comes », *The Last Poets*, Douglas (D8-003), 1970.

¹⁸ SCOTT-HERON, Gill, « The revolution will not be televised », *Pieces of a man*, Flying Dutchman (FD 10143), 1971.

¹⁹ BÉTHUNE, Christian, *Le rap une esthétique hors la loi*, p. 34.

²⁰ *Ibid.*, p. 98-99.

²¹ *Ibid.*, p. 93-109.

cède peu à peu sa place de commentateur à ses deux amis au profit d'une pratique du *deejaying* plus poussée, ce qui ne manque pas de plaire au public de ces *sound system* new-yorkais. C'est Kool Herc qui est à l'origine du *breakbeat*, pratique de *deejaying* consistant à passer en boucle une séquence rythmique de disque afin de stimuler l'appétit de danse du public. Cette invention est due à une observation et une pratique incessante du *deejaying* durant lesquelles Kool Herc remarquera que le public, et spécifiquement les danseurs, sont plus sensibles aux parties rythmiques des morceaux. Cette observation rejoint celle de l'*operator* Rudy Redwood lorsqu'il découvre l'engouement du public pour la section rythmique des musiques populaires jamaïcaines.

Le rap tel qu'il émerge au début des années 1970 aux États-Unis est plus largement popularisé par le DJ et MC Afrika Bambaataa qui s'inspire directement de la pratique de DJ Kool Herc au cours des *block parties* auxquelles il assiste assidument. C'est Afrika Bambaataa qui étend la sélection de vinyles à la funk naissante, la pop, le rock et toutes musiques populaires de cette époque, alors que Kool Herc se concentre au départ sur la diffusion des musiques populaires jamaïcaines et sur la soul. C'est également lui qui fédèrera les acteurs de ce mouvement culturel naissant sous l'égide de l'Universal Zulu Nation dont le slogan témoigne de l'ambition cathartique proposée aux jeunes des quartiers défavorisés de New York : *Peace Love Unity and having fun*²². Le rap ainsi que les autres disciplines de la culture hip-hop que sont la *breakdance*, le graffiti, le *deejaying*²³ et le *beatboxing*²⁴, deviennent alors un moyen de sortir de la violence des gangs. C'est de cet ensemble d'observations, d'expérimentations, de cet esprit fédérateur et festif qu'émerge le rap à New York au milieu des années 1970.

Le premier succès planétaire d'une chanson rap revient au groupe Sugarhill Gang qui publie en 1979 le titre *Rapper's Delight*²⁵ dans lequel on retrouve d'ores et déjà les grandes caractéristiques du rap des débuts à savoir une expression vocale très saccadée sur une musique aux rythmes et aux sonorités funk. Les succès se multiplieront ensuite avec l'émergence d'artistes tels que Grandmaster Flash, les premières productions d'Afrika Bambaataa, de Grand Wizard Theodore (inventeur discutable du *scratching*²⁶), et au début des années 1980, du groupe engagé Public Enemy. Ces quatre artistes et groupes emblématiques de la fin des années 1970 et début des années 1980 aux États-Unis ne sont qu'une minorité des artistes actifs de cette époque, comme en témoigne le « New York City

²² Paix, amour, unité, et amusez-vous.

²³ Actions musicales opérées par le DJ.

²⁴ Imitation d'instruments (principalement percussifs) à l'aide de l'ensemble de l'appareil vocal.

²⁵ SUGARHILL GANG, « *Rapper's Delight* », *Rapper's Delight*, Sugar Hill Records (SH-542), 1979.

²⁶ Technique consistant à faire varier en rythme la vitesse de lecture d'un disque vinyle avec la main. Le bruit des allers et retours du vinyle sur la tête de lecture crée un son spécifique que les DJs agencent rythmiquement et modifient dans son volume ou par l'ajout d'effets sonores. Plusieurs DJs se disputent la paternité de ce geste instrumental à savoir Grand Wizard Theodore qui aurait interrompu en 1975 un vinyle avec sa main alors que sa mère entrait dans sa chambre ; et Grandmaster Flash qui aurait omis de baisser le son lors d'un changement de disque en direct et constaté l'enthousiasme du public pour cette nouvelle sonorité.

Rap Tour » de 1982 qui réunit Bambaataa, Futura 2000, DST, ou encore le Rock Steady Crew (danseurs) et qui permet au public français de découvrir la culture hip-hop américaine dans toute sa créativité et sa diversité.

7.4. Émergence française du rap

Le rap apparaît donc en France en 1982 avec le New York City Rap Tour qui réunit la majorité des rappeurs étasuniens de l'époque. La plupart des rappeurs français emblématiques des années 1980 et 1990 disent s'y être rendus ou en avoir eu connaissance par un reportage sur la chaîne de télévision TF1. Il apparaît également que le film *Flashdance*, sorti en 1983, fut une révélation pour la plupart d'entre eux puisqu'on y voit une scène²⁷ où le Rock Steady Crew danse sur une musique funk très entraînante, enchaînant des figures désormais cultes de *breakdance* telles que le « flare », la « coupole », le « ninety nine », ou de nombreuses « freezes ». Cette scène aurait marqué les futurs artistes du rap français dont le jeune Solo, MC du groupe Assassin²⁸.

Au même moment, un jeune animateur de la radio 7 du nom de Patrick Duteuil dit Sidney diffuse quotidiennement depuis 1981 de la musique funk et rap américaine, invitant régulièrement des artistes renommés qui donnent lieu aux premières cohues dans les halls de radio²⁹. Devant cet enthousiasme, la directrice des programmes de Radio 7 (Marie-France Brière), puis en 1984 de TF1, confiera à Sidney la première émission télévisuelle de rap au monde, l'émission HIP-HOP grâce à laquelle de jeunes adolescents tels Mathias Cassel alias Rockin Squat, Souleymane Dicko³⁰ alias Solo (MC du futur groupe Assassin), Didier Morville alias Joey Starr, Bruno Lopes alias Kool Shen (MC du futur groupe NTM), découvriront en même temps que des millions de jeunes français cette culture exportée des États-Unis. Notons que la culture hip-hop est par ailleurs davantage présentée par la *breakdance* aux débuts de l'émission, discipline à laquelle les futurs premiers rappeurs français ont de prime abord accroché³¹. Le graffiti est également très apprécié et envahit les murs et les métros parisiens, notamment par le biais du *posse*³² NTM au départ composé de breakeurs³³, de graffeurs³⁴,

²⁷ THE HIPHOPUNIVERSE, « Rock Steady Crew-Flash Dance », *YouTube* [en ligne], https://www.youtube.com/watch?v=RME_Qqaju9w [consulté le 29 décembre 2015].

²⁸ Interview du rappeur Solo, *Down with this* [en ligne], 4 mai 2012, <http://downwiththis.fr/mag/assassin-vu-par-solo/> [consulté le 29 décembre 2015].

²⁹ Propos tenus par Solo dans « Assassin et son histoire vu par Solo », *Down with this* [en ligne], 4 mai 2012, <http://downwiththis.fr/mag/assassin-vu-par-solo/> [consulté le 25 novembre 2012].

³⁰ Souleymane Dicko alias Solo fait partie des PCB (Paris City Breakers) qui interviendront de nombreuses fois dans l'émission.

³¹ De nombreuses interviews de Joey Starr, Kool Shen, Rockin Squat et Solo témoignent de cet engouement premier pour la danse. Nous proposons entre autres la lecture de « Assassin et son histoire vu par Solo », *Down with this* [en ligne], 4 mai 2012, <http://downwiththis.fr/mag/assassin-vu-par-solo/> [consulté le 25 novembre 2012] ; dans lequel le MC Solo explique comment il s'est approprié cette culture.

³² Synonyme de *crew*. Un *posse* est un groupe d'artistes pratiquant toutes les disciplines de la culture hip-hop. Il se compose ainsi de rappeurs mais aussi de graffeurs, de DJ, de *breakdancers*, de *beatboxers*, etc.

³³ Individu pratiquant la *breakdance*.

³⁴ Individu pratiquant le graffiti.

et seulement *in fine*, de rappers. L'engouement pour le rap n'apparaît que quelques années plus tard, avec les *blocks parties* qu'organise d'août à novembre 1986³⁵ le DJ Dee Nasty au terrain vague de la Chapelle. Parmi les événements ayant contribué à la diffusion du rap en France, nous recensons également une émission confiée à DJ Dee Nasty sur Radio Nova intitulée Deenastyle dans laquelle tous les rappers français de l'époque firent un passage. On y retrouve les NTM, Assassin, le Ministère AMER, EJM, Johnygo et Destroy Man, Lionel D qui anime avec Dee Nasty l'émission, et bien d'autres encore.

Dee Nasty est le premier DJ et rappeur français. Il a beaucoup contribué à la diffusion de la culture hip-hop à Paris, culture qu'il a découvert lors d'un voyage à New York à la fin des années 1970. À son retour, Dee Nasty se met à collecter de nombreux vinyles et sort en autoproduction le premier album de rap prononcé en langue française³⁶ : *Paname City Rappin* (1984). On y découvre le morceau éponyme présentant une instrumentation entièrement numérique aux sonorités disco-funk et une voix scandée sur les rythmes syncopés de la musique. On y entend également des bruits de moteur de voiture, des bruits de *scratch*, une description chaotique de Paris et sa banlieue, et une forte revendication de la culture hip-hop. Aucun réseau de diffusion n'existant encore à cette époque, DJ Dee Nasty diffuse sa *mixtape* lors de ses représentations et chez quelques disquaires parisiens. Il prend soin de noter son numéro de téléphone au dos de chaque cassette afin de créer un réseau de personnes partageant son attachement pour cette nouvelle musique. Il est l'un des acteurs incontestables de la scène française naissante et a montré qu'il était possible de pratiquer le *deejaying* en autodidacte et d'adapter cette nouvelle forme d'expression musico-littéraire à la langue française.

Le premier succès commercial de rap français naîtra avec la compilation *Rapattitude* enregistrée clandestinement³⁷ à l'Ircam en 1989 (sortie en 1990). On y retrouve les principaux acteurs de la scène rap et ragga émergente c'est-à-dire pour le rap les NTM, avec le morceau *Je rap*, Assassin avec *La Formule secrète*, Dee Nasty avec *Funk a size*, EJM avec *Élément dangereux*, A.L.A.R.M.E avec *Paris Black Night*, et New Generation MC avec le titre *Toutes les mêmes*. Cette compilation est le fruit d'une collaboration entre le producteur Benny Malapa et deux membres assidus de la scène ragga et rap : Mil et Madj. Elle s'inspire d'une compilation ragga sortie quelques années plus tôt sous

³⁵ HAMMOU, Karim, *Sur un son rap* [en ligne], <http://surunsonrap.hypotheses.org/1436> [consulté le 28 décembre 2015].

³⁶ Nous écartons volontairement le morceau *Chacun fait ce qui lui plaît* de Chagrin d'amour sorti en 1981 dans la mesure où il constitue une expression spontanée d'un groupe de variété brièvement à la mode. Nous considérons toutefois les deux *singles* de la rappeuse américaine Beside que sont *Change de beat* sorti en 1982 et *Odéon* sorti en 1984 puisqu'ils dévoilent au même titre que le premier album de Dee Nasty d'une authentique adhésion à la culture hip-hop naissante. Néanmoins, elle n'a enregistré que des *singles*, nous permettant d'affirmer que *Paname city rappin* est le premier album de rap français de l'histoire.

³⁷ Lire à ce sujet l'article de NOBEL, « Rapattitude : quelle attitude ?! », *Down with this* [en ligne], 5 mai 2012, <http://downwiththis.fr/mag/rapattitude-quelle-attitude/> [consulté le 25 novembre 2015].

le nom de *Assis sur le riddim posé sur la version*. Benny Malapa souhaitait, dans le même esprit, réunir dans une compilation l'ensemble de la scène rap et ragga parisienne.

Enfin, nous ne pouvons parler de l'émergence du rap en France sans citer le groupe marseillais IAM et plus particulièrement l'un de ces MC, Akhenaton, qui dès 1984 fait des allers et retours incessants entre Marseille et New York où habitent des membres de sa famille sicilienne. Akhenaton ne cesse d'enrichir sa culture et sa pratique du rap au cours des années, musique qu'il découvre à douze ans grâce au Sugarhill Gang et dans une émission de radio marseillaise nommée *Starting Black*. Le premier album d'IAM sort en 1991. Il est produit et distribué par le même label que la compil *Rapattitude*, le label Labelle Noire. Les auditeurs y découvrent des textes inspirés des mythologies égyptiennes et rappés avec des voix aux accents méridionaux très prononcés.

Ces premiers morceaux de rap français offrent tous la particularité d'être rappés en langue française et sur de la musique funk. DJ Dee Nasty l'évoque par ailleurs dans le morceau *Paname city rappin* lorsqu'il parle de « *funky zoulou beat* » pour désigner la musique sur laquelle les breakers « dansent comme des fous », de même que Vincent Sermet dans son article sur la musique funk à la radio en Ile-de-France.

En effet, la transition entre funk et rap est rapide étant donné que les premiers raps sont faits avec les faces B (instrumentales) des maxi 45 tours de vinyles de funk. Les deux musiques sont très proches au début de ces années 1980. D'ailleurs, à l'instar de la soul, le rap est influencé et se mélange avec le funk³⁸.

Pour produire ce *beat* spécifique, les DJ français utilisent l'ensemble des instruments et des techniques *machiniques* hérités du rap américain et des pratiques jamaïcaines qui lui précèdent.

7.5. *Instrumentarium et traitement du matériau musical*

Établir l'*instrumentarium* utilisé dans les morceaux de rap français peut s'avérer complexe tant la source des sons entendus ne peut être identifiée avec certitude au vu des procédés technologiques utilisés par les rappers français. Il s'agit par ailleurs de décider si l'appareillage technologique employé doit être considéré comme faisant partie de cet *instrumentarium* ou s'il s'agit de le considérer comme un dispositif de traitement du matériau musical. Pour trancher, nous présenterons les principales machines et instruments privilégiés par les rappers.

Dès le début des années 1980, les rappers utilisent les premières boîtes à rythme de l'histoire telles que la TR 808 (1981 aux États Unis), typique des premiers albums de rap américain comme *Planet Rock*³⁹ d'Afrika Bambaataa, et plus spécifiquement la E-MU SP 12 (1985 aux États-Unis) qui

³⁸ SERMET, Vincent, « Le funk sur les radios d'Ile-de-France (1981-2001) », *Volume !* [En ligne], vol. 1, n° 1, 2002, mis en ligne le 15 mai 2004, <http://volume.revues.org/www.ezp.biu-montpellier.fr/2526> [consulté le 4 janvier 2016], paragraphe 15.

³⁹ BAMBAATAA, Afrika, & The Soul Sonic Force, « Planet Rock », *Planet Rock*, Tommy Boy (TB 823), 1982.

vient révolutionner le genre en tant que première boîte à rythme comportant un *sampler* (pour une capacité d'enregistrement de cinq secondes seulement). La E-MU SP 12 est au départ destinée aux studios afin de faciliter l'enregistrement. Au vu de la généralisation de son emploi par les producteurs de rap américain, E-MU Systems crée en 1987 la E-MU SP 1200 qui est une E-MU SP 12 aux capacités augmentées (notamment la longueur d'enregistrement des *samples* s'étend à 10 secondes). Nous relèverons également la platine Technics SL-1200 créée dès 1972 puis améliorée pour les pratiques de *deejaying* naissantes, donnant lieu à sa version MK2 en 1978. Cette dernière fut et reste très utilisée par les DJ de rap français et de tous pays. C'est à partir de ces quelques outils technologiques que les rappeurs anglo-saxons et français ont collecté et confectionné la totalité du matériau musical utile à leur expression vocale⁴⁰.

Après ce bref tour d'horizon technologique, il s'agit d'exposer les différentes modalités de création de ce matériau dans la mesure où les DJ sollicitent systématiquement des instruments traditionnels qui sont soit enregistrés sur vinyles et collectés selon les goûts et les capacités temporelles d'enregistrement des technologies utilisées, soit joués en studio et superposés aux compositions numériques dans lesquelles sont orchestrés les divers objets sonores.

Le rap français des débuts s'inspire généralement, au même titre que son homologue américain, de la musique funk américaine grâce à laquelle les DJ ou producteurs construisent leurs *samples* et programment leurs propres boucles rythmiques. Loin des pratiques des premiers DJ américains qui utilisaient la technique du « passe-passe⁴¹ » pour construire leurs *breakbeat* (à l'époque où le rap se nommait encore *breakbeat* en tant que discipline de la culture hip-hop parmi le graffiti et la danse⁴²), les premiers rappeurs français repèrent sur des disques de funk les sons de percussions ou d'autres instruments de leur goût (caisse claire, grosse caisse, cymbale charleston, saxophone, basse, etc.), les prélèvent directement sur le vinyle et programment leurs propres boucles rythmiques avec la SP 1200. Grâce à cette dernière, ils enregistrent et programment des boucles d'échantillons (*samples*) d'une dizaine de secondes. Pour exemple, la boucle rythmique présente tout au long du morceau *Qui sème le vent récolte le tempo* provient d'un échantillonnage de l'introduction d'un morceau de Lou Ronaldson intitulé *One Cylinder*⁴³, très certainement enregistré et échantillonné à l'aide d'une SP 1200.

⁴⁰ BLONDEAU, Thomas, « Du funk au rap », *France Culture* [en ligne], émission du 2 octobre 2013, <http://www.franceculture.fr/emission-l-atelier-de-la-creation-du-funk-au-rap-2013-10-02> [consulté le 2 juin 2015].

⁴¹ Technique consistant à recréer une rythmique à partir de plusieurs vinyles en coupant, modulant et répétant des parties rythmiques de morceaux de musique.

⁴² Propos tenus par DJ Dee Nasty dans BLONDEAU, Thomas, « Du funk au rap », *France Culture* [en ligne], émission du 2 octobre 2013, <http://www.franceculture.fr/emission-l-atelier-de-la-creation-du-funk-au-rap-2013-10-02> [consulté le 2 juin 2015].

⁴³ RONALDSON, Lou, « One Cylinder », *Alligator Bogaloo*, Blue Note (BLP 4263), 1967.

Cette attirance pour la musique funk se ressent dans tous les morceaux de notre corpus et se traduit par la présence de rythmes caractéristiques du genre que nous étudierons dans la prochaine section. À ce stade, nous retiendrons que le dispositif instrumental sollicité par les rappeurs français est emprunté au funk et remanié en concert ou lors des enregistrements à l'aide du matériel technologique exposé précédemment. Dans les morceaux de leur choix, ils découpent, échantillonnent et transforment (accélération, réverbération, *delay*, *sustain*, etc.) les instruments suivants :

- la batterie et tous les instruments percussifs de type cloches, claves, djembés, darbouka, etc. ;
- la basse ou la partie basse d'un jeu de clavier ;
- et au choix, des gimmicks de saxophone, de claviers, de guitare, de voix, et de tous instruments mélodiques ou polyphoniques existants⁴⁴.

Il convient de préciser que chacun de ces instruments peut également être produit par un synthétiseur ou par des instrumentistes durant l'enregistrement en studio mais que la source sonore demeure inconnue de l'auditeur.

À ces familles d'instruments (percussions, basse et instruments mélodiques ou harmoniques) s'ajoutent des sons spécifiques, fruit de gestes instrumentaux technologiques réalisés en direct durant l'enregistrement. Avant d'être maniés en direct par les DJ, certains sons proviennent aussi d'une manipulation préalable de leur part⁴⁵. Nous recensons alors :

- les nombreux bruits de *scratching* produits par le DJ ;
- les bruits du monde⁴⁶ enregistrés au préalable et réutilisés en studio ou en direct ;
- les *samples* de toutes sortes (gimmick instrumental, rythmiques, voix, etc.).

Toutes les sources sonores sont susceptibles d'être mises en boucle, interrompues, scratchées, transformées par le DJ qui, à l'aide d'une palette sonore préparée au préalable grâce au matériel précédemment cité, compose une mixture sonore faite de collages. L'un des enjeux principaux de cette opération, qu'il s'agisse d'un enregistrement en studio ou d'une performance de concert,

⁴⁴ Le rap ne se fixe aucune limite à ce sujet.

⁴⁵ Au sujet de ces différents procédés de manipulation du son, nous recommandons la lecture de l'ouvrage de BÉTHUNE, Christian, *Pour une esthétique du rap*, Paris, Klincksieck, 2004 ; et plus spécifiquement de son introduction recensant la quasi-totalité de ces derniers.

⁴⁶ Aucune limite n'est fixée à ce niveau. Les bruits entendus dans le rap dépendent souvent du propos tenu dans les paroles. Les bruits viennent imaginer le texte, l'illustrer. À ce propos, nous recommandons la lecture de la dix-neuvième question « Quelle est la part du bruit » dans l'ouvrage de BÉTHUNE, Christian, *Pour une esthétique du rap*, p. 62-63 et de JACONO, Jean-Marie, « Ce que révèle l'analyse musicale du rap : l'exemple de "Je Danse le Mia" d'IAM », *Volume !* [En ligne], vol. 3, n° 2 (2004), mis en ligne le 15 octobre 2006, <http://volume.revues.org/1951> [consulté le 2 juin 2015].

consiste à perpétuer le *beat*⁴⁷ dans le respect des traditions du *sound system* jamaïcain. Cette mixture sonore est ensuite assemblée en studio ou présentée et orchestrée en direct à l'aide d'une boîte à rythme, d'un *sampler* et de deux platines vinyle reliées à une petite table de mixage centrale permettant d'alterner entre les morceaux. Il semble donc impensable d'écarter ces instruments technologiques du dispositif instrumental tant ils font partie intégrante de la composition et de l'exécution des morceaux de rap. Toutefois, nous considérerons les instruments échantillonnés ou produits par des synthétiseurs comme s'il étaient produits par des instruments traditionnels et simplement restitués. Nous parlerons par exemple de la grosse caisse et de la caisse claire d'une batterie ou des notes de la basse ou d'un saxophone.

À présent que l'*instrumentarium* du rap et ses modalités de traitement ont été exposés, il s'agit d'observer quelle est la part des rythmes funk que restituent les DJ dans leurs compositions musicales en dévoilant les spécificités d'appréhension et d'accentuation de la mesure.

7.6. Spécificités rythmiques de la musique funk

Les DJ des premiers raps français affectionnent particulièrement la musique funk qu'ils *samplent*, découpent et recomposent comme ils le souhaitent. Ils puisent ainsi dans un répertoire éclectique de funk duquel ils prélèvent généralement les mêmes instruments, ceux qui produisent l'assise rythmique à savoir la basse électrique (ou plus rarement la contrebasse) et la batterie (ou tout son numérique la remplaçant). Ils échantillonnent également, ou produisent eux-mêmes par le biais de sons MIDI ou d'instrumentistes, des motifs rythmiques d'instruments harmoniques, et/ou des gimmicks des instruments mélodiques qui s'ajoutent à l'assise. Ils choisissent ainsi des parties de morceaux funks où les instruments sont joués seuls (ou le plus possible) afin de pouvoir les isoler pour les *sampler*. Cette préférence pour la basse et la batterie n'est pas sans rappeler la préférence des *selectors* jamaïcains pour les mêmes instruments lorsqu'ils inventèrent, à la suite d'une erreur de manipulation technique, le dub et progressivement, le *toasting*. Ainsi, les DJ échantillonnent à partir de vinyles de funk des séquences basse-batterie entières ou créent eux-mêmes leurs sons de boîte à rythme en échantillonnant des coups de caisse claire, de grosses caisses ou de tout autre élément de batterie. À partir de ces prélèvements, soit ils restituent la séquence rythmique isolée en superposant de nombreux autres sons (instrumentaux ou généraux) enregistrés ou joués en direct lors de la prestation scénique ou de l'enregistrement en studio, soit ils composent leurs propres rythmes à partir de toutes les composantes de batterie récupérées qu'ils agencent dans un *tempo* rigoureusement régulier (métronomique), auquel ils ajoutent une basse MIDI ou traditionnelle. Quel que soit le

⁴⁷ « Beat : Signifiant littéralement « battement », le terme beat désigne la cellule rythmique de base sur laquelle un morceau se construit. Sur cette cellule initiale – exprimée en bpm (battement par minute) – viendront se greffer de multiples autres constructions rythmiques [...]. », dans BÉTHUNE, Christian, *Pour une esthétique du rap*, p. 157.

processus de composition de l'assise rythmique des premiers raps français, le rythme obtenu est un rythme funk, produit principalement par la batterie (ou l'instrument percussif traditionnel ou numérique qui la remplace), la basse (ou un clavier), et éventuellement un instrument mélodique ou polyphonique jouant un motif rythmique récurrent. Il s'agit alors de mettre en lumière ces assises rythmiques, et ce afin de déceler les spécificités qui donnent un relief particulier aux parties musicales de chaque morceau. Nous pourrions observer ensuite les liens qu'entretiennent les textes prononcés et la musique dans chaque style.

Tout d'abord, les figures rythmiques observées dans l'ensemble du corpus rap s'agencent dans des mesures binaires à quatre temps de type 4/4. Dans la musique funk, leur exécution peut varier subtilement entre une découpe binaire et ternaire du temps, répondant à une finesse de jeu qui relève du *groove*.

Certes, au niveau de la division naturelle d'un temps, d'une unité rythmique assez large, le Funk reste binaire ; sa régularité en est même souvent décrite comme étant si répétitive et régulière qu'elle en devient *machinique*. Cependant, et suivant un examen plus profond des productions musicales de Funk et notamment celles de Parliament / Funkadelic, une subtilité se révèle à une échelle plus fine. Une seconde forme d'interprétation du rythme apparaît alors, cette fois au niveau de la double croche qui est jouée de façon swinguée. La définition musicologique du terme swing est vaste et intègre de nombreuses considérations quant à l'intention de jeu, l'interaction entre les musiciens, le placement rythmique ou le traitement inégal de la valeur rythmique des notes. D'une définition basique, le swing joue d'une répartition spécifique des accents de la mesure qui procure, par son exécution, la sensation d'un mouvement rythmique balançant, oscillant, souple et vivant. Le swing signifie en fait, tout comme le groove, une appropriation du rythme devant être expérimentée pour prendre tout son sens. Il répond d'un décalage subtil de la seconde croche d'un temps qui se trouve située quelque part – et c'est justement là tout le mystère de sa quantification – entre rythme binaire et ternaire⁴⁸.

Cette subtilité interprétative se retrouve dans la majorité des morceaux de notre corpus. Nous retiendrons qu'elle est intrinsèque à la musique funk lorsque nous analyserons le comportement de la voix face à la métrique musicale.

Afin d'observer de plus près les assises rythmiques sur lesquelles les rappers scandent leurs textes, nous les avons relevées sur partition musicale. Pour plus de clarté et de lisibilité, nous n'avons relevé que la grosse caisse et la caisse claire pour la partie batterie. La grosse caisse correspond à la note la plus basse sur la portée et la caisse claire à la note la plus haute. La basse a été entièrement restituée tant que ses notes étaient suffisamment audibles. Enfin, dans le cas où un instrument mélodique ou harmonique participe à l'assise rythmique de par sa prédominance sonore et rythmique dans le mixage, nous l'avons également relevé. Nous précisons que là encore, le fond sonore peut complexifier le relevé, c'est pourquoi nous avons choisi dans le cas du morceau *Je rap* de ne pas faire figurer l'harmonie des accords joués par la guitare, mais seulement son rythme, élément le plus

⁴⁸ DUPETIT, Guillaume, *Afro futurisme et effet miroir : les contre-récits de Parliament/Funkadelic*, thèse de doctorat, université Paris 8-Vincennes-St-Denis, 2013, p. 184.

important dans le cadre de cette étude. Il convient également de préciser que seules deux mesures seront présentées. Elles correspondent aux jeux instrumentaux les plus présents dans chaque morceau. D'autres agencements que ceux que nous allons exposer peuvent être observés, cependant, la voix n'y est généralement pas présente, c'est pourquoi nous ne les présenterons pas ici. La subtilité interprétative de la mesure à quatre temps ne pouvant être objectivement relevée, nous avons choisi de présenter les figures rythmiques jouées selon une découpe binaire du temps, au même titre que dans le *Real Book* où l'ensemble des morceaux sont exposés de la sorte, laissant au musicien la décision d'interpréter le rythme musical comme il l'entend.

L'exemple 24 présente le relevé de l'assise rythmique des cinq morceaux de rap du corpus :

Iam concept

A. Sx.

Batt.

B. él.

Je rap

Batt.

B. él.

Guit.él. (main droite)

La formule secrète

Batt.

Paname city rappin

Batt.

B. él.

Qui sème le vent récolte le tempo

Batt.

Org.

Ex. mus. 24 : Assises rythmiques des cinq morceaux de rap du corpus.

Tout d'abord, nous remarquons que le premier et le deuxième temps de la mesure sont systématiquement accentués respectivement par la grosse caisse et la caisse claire de la batterie, conformément à l'accentuation des temps de la mesure 4/4 dans la musique funk.

Nous avons souligné que le Funk place le rythme en avant, sans pour autant délaissier l'usage mélodique, il en est de même pour la structuration rythmique des patterns : le Funk place le premier temps comme accentuation majeure [...], sans pour autant oublier les formules d'*afterbeat* issues d'une tradition commune dans les

musiques afro-américaines et qui leur confèrent d'ailleurs l'aspect rebondi d'une mesure qui se bat sur le 2 et le 4⁴⁹.

Le deuxième temps est cependant marqué aléatoirement par les instruments mélodiques ou harmoniques. Dans *Iam concept*, *Je rap* et *Paname city rappin*, la basse évite le deuxième temps alors que dans *Qui sème le vent récolte le tempo*, elle le marque une mesure sur deux. Pour autant, le saxophone d'*Iam concept* joue le deuxième temps de même que la rythmique de guitare dans *Je rap*. Une place secondaire mais importante est alors attribuée au deuxième temps de la mesure puisque ce dernier est marqué sans relâche par la batterie, mais aléatoirement par les autres instruments, contrairement au premier temps qui est un lieu de rendez-vous pour tous les instruments.

Le troisième temps est le temps le moins marqué sur les cinq morceaux. Par exemple, dans *Iam concept* et *La Formule secrète*, il est systématiquement le lieu d'un silence ou du prolongement d'une note jouée une double croche ou une croche avant, alors que dans *Je rap* et *Qui sème le vent récolte le tempo*, il est accentué une fois sur deux par la grosse caisse. Enfin, seul le morceau *Paname city rappin* déroge à cette tendance à l'évitement puisque la grosse caisse et la basse marquent le troisième temps.

Le quatrième temps est marqué par la caisse claire dans tous les morceaux, excepté dans *Je rap* et *Qui sème le vent récolte le tempo* où il est marqué une mesure sur deux. Il subit ainsi, au même titre que le deuxième temps, une accentuation secondaire. Notons que dans *Je rap*, le riff joué par la guitare rythmique l'accroche régulièrement. Globalement, la basse l'évite, hormis dans *Iam concept*. Il est généralement un lieu de repos pour cette dernière.

La deuxième croche du quatrième temps est un possible lieu de relance avant l'accentuation commune du premier temps, tel que nous le voyons pour le riff de guitare dans *Je rap* et pour la dernière note de la ligne de basse dans *Iam concept*. Il constitue une invitation à la reprise du jeu sur le premier temps.

Nous conviendrons que le premier temps est le temps le plus marqué de la mesure, rejoignant la thèse de Guillaume Dupetit à propos de ce qu'il nomme le *One*.

Le premier temps est par excellence le temps fort des musiques de Funk, l'appui fondamental qui procure son impulsion première et une grande part de son dynamisme au *groove*. Le *One* permet d'une part la périodicité par une accentuation du début du cycle, d'autre part la répétitivité des patterns au sein des cycles en eux-mêmes⁵⁰.

Aussi, nous retiendrons que les temps 2 et 4 sont globalement accentués, mais de manière secondaire, selon les patterns rythmiques joués par les instruments mélodiques et harmoniques. Nous retiendrons que la caisse claire est l'instrument qui les marque le plus souvent, laissant les instruments

⁴⁹ DUPETIT, Guillaume, *Afro futurisme et effet miroir...*, p. 243.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 220.

mélodiques et harmoniques jouer rythmiquement avec cette régularité accentuelle. Leurs jeux se caractérisent par des positionnements rigoureusement précis sur l'ensemble des double croches constituant chaque temps : « “[l]e-plus-petit-commun-dénominateur-rythmique” du Funk est la double croche, détachant par-là le Funk des productions Rhythm & Blues, Soul et Rock de cette même époque, et accentuant ainsi l'importance donnée à la fonction rythmique⁵¹. » Les quatre positions d'un temps (première double croche, deuxième double croche, etc.) sont jouées et mises en avant différemment selon les morceaux, créant des lieux denses, des lieux d'attente, des lieux de silence et des lieux de relance (au sens où certains motifs rythmiques en appellent d'autres) dans chaque mesure, venant nuancer la régularité des figures rythmiques jouées par la batterie, amenant l'accentuation commune du premier temps⁵² et mettant en exergue la précision rythmique des jeux instrumentaux.

Lorsque les instruments mélodiques ou harmoniques participent à l'assise rythmique du morceau, ils appuient le premier temps de la mesure venant gonfler le jeu de la basse et de la batterie : dans *I am concept*, le gimmick de saxophone, dans *Je rap*, la rythmique de la guitare, et dans *Qui sème le vent récolte le tempo*, l'orgue. Remarquons qu'ils se placent ensuite sur la mesure selon des patterns rythmiques récurrents tels que la syncopette et la syncope. Ces dernières peuvent même se succéder, comme nous pouvons l'observer dans le jeu de saxophone dans *I am concept* (deuxième temps). Dans ce même morceau, le jeu de basse met en œuvre une syncopette sur le premier temps, puis, évite la première double croche du deuxième temps pour poursuivre son jeu en doubles croches. Il en est de même pour le jeu rythmique de la guitare électrique dans *Je rap* qui utilise des syncopettes, et évite régulièrement le troisième temps, au même titre que la basse dans *I am concept* qui évite les temps 2 et 3. Enfin, l'orgue dans *Qui sème le vent récolte le tempo* évite consciencieusement les temps 3 et 4, puis 2, 3 et 4 de la mesure par un jeu régulier de noires pointées dès le deuxième temps de la première mesure. Ces évitements du temps (évitement simple ou syncope) et ces utilisations récurrentes de la syncopette sont caractéristiques de la musique funk. Ils témoignent d'une précision du jeu rythmique de l'ensemble des instruments qui participe à mettre en relief l'ensemble des *beats* du morceau, avec néanmoins une prédominance plus forte pour le temps 1 et secondaire pour les temps 2 et 4. La mise en avant des temps par le refus volontaire et régulier de l'accentuation d'une partie d'entre eux contraste avec le jeu de batterie relativement régulier quoique possédant lui aussi sa part de surprises. Chaque morceau dévoile ainsi son lot d'enjambements, d'évitements des temps, mettant en évidence une maîtrise du cadre métrique musical et une superposition des figures rythmiques caractéristique de la musique funk.

⁵¹ *Ibid.*, p. 183-184.

⁵² *Ibid.*, p. 230-235.

La conception rythmique de la mesure est alors ouverte au jeu, aux placements surprenants, entre et sur les temps. Le seul vrai repère fixe reste le premier temps que chaque instrument s'attache à marquer. L'espace entre deux temps est un lieu de jeu rythmiquement très précis dans lequel les temps 2 et 4 sont très régulièrement compris. Nous retiendrons ces invariants et ces possibilités de variations lorsque nous observerons le positionnement des accents prosodiques sur la mesure musicale. Nous constaterons ainsi les éventuelles correspondances entre l'accentuation et le rythme des paroles, et l'accentuation et les patterns rythmiques de la musique funk.

7.7. Une structure couplet/refrain revisitée

7.7.1. Structures

Les morceaux de rap du corpus dévoilent une utilisation de la structure couplet/refrain caractéristique de la chanson française dans laquelle s'enchaînent généralement « deux ou trois couplets et deux ou trois refrains détachés⁵³ ». Bien qu'il existe de très nombreuses variations de ce schéma, nous affirmons que l'utilisation que les rappeurs en font n'est en aucun cas traditionnelle, et ce pour plusieurs raisons que nous allons mettre en évidence. De manière générale, les morceaux de rap se composent d'une alternance entre couplets, refrains, et interventions du DJ seul. Il peut également y avoir des passages parlés durant l'intervention du DJ et durant les couplets. Nous appelons « interventions du DJ » toutes les parties uniquement instrumentales d'un morceau dans lesquelles la voix rappée n'intervient pas. Cela implique que nous établissons une distinction entre une voix rappée et une voix parlée, cette dernière étant stylisée par les rappeurs, mais ne se manifestant pas de la même manière que la voix rappée face à la musique, comme nous aurons l'occasion de le constater. Nous relevons également la présence d'introductions caractérisées par une prise de parole rappée ou parlée sur un fond musical moins dense que dans le reste du morceau.

Afin de faciliter la compréhension des structures des cinq morceaux de rap du corpus, nous utiliserons des abréviations pour désigner les différentes parties. Ces abréviations seront séparées par un « / » pour faciliter la lecture des structures. Elles désigneront leurs composantes génériques (couplet, refrain, introduction). Nous utiliserons :

- La lettre majuscule « I » pour désigner une introduction rappée et IP pour une introduction parlée.
- l'abréviation « C » pour désigner les couplets, suivi du nom du MC entre parenthèses (en cas de duo). Dans le cas d'un couplet ou d'un refrain rappé tour à tour par plusieurs rappeurs, nous ferons suivre l'abréviation C de l'abréviation « alt. » pour « alternance ». En

⁵³ JULY Joël, *Esthétique de la chanson française*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 21.

cas de couplets dans lesquels le refrain apparaît, nous ajouterons un « r ». Nous numérotions aussi les couplets selon leur ordre d'apparition dans le morceau afin de pouvoir désigner ensuite précisément des couplets durant nos analyses. Ainsi, dans le cas du troisième couplet d'un morceau de rap chanté par Joey Starr du duo NTM et dans lequel le refrain est itéré (une ou plusieurs fois), nous utiliserons les abréviations suivantes : C3r (Joey Starr).

- la lettre « R » pour désigner les refrains, suivie du nom du MC entre parenthèses (en cas de duo). Lorsqu'il est dit par plusieurs MC, nous signalerons entre parenthèses à la place du nom, l'abréviation « coll. » pour « collectif ». Si plusieurs refrains sont utilisés, nous les numérotions par ordre d'apparition (par exemple R1, ou R2).
- « DJ » pour désigner une intervention du DJ durant plus d'une mesure. Nous utiliserons DJp en cas d'interventions parlées de la part d'un MC durant l'intervention du DJ. Cette dernière abréviation ne désignera pas les voix insérées aux *samples* par le DJ mais les voix des rappers.

Le tableau 17 expose selon cette convention signalétique la structure de chaque morceau :

Titre des morceaux	Structures
<i>Iam concept</i>	I (alt.) / C1 (alt.) / R1 (coll.) / DJ / C2r (alt.) / R2 (coll.) / DJ / C3 (alt.) / DJ / C4r / R3 (coll.)
<i>Je rap</i>	IP (alt.) / R1 (coll.) / DJ / C1r (alt.) / R2 / DJ / C2 (alt.) / R3 (coll.) / DJ / C3r (alt.) / DJ / C4 (alt.) / R4 (coll.) / DJ
<i>La Formule secrète</i>	I (alt.) / C1 (alt.) / R1 (Rockin Squat) / DJp (Rockin Squat) / C2 (Solo) / DJp (alt.) / Cr3 (Solo) / R2 (alt.) / DJp / Cr4 (Rockin Squat) / R3 (Rockin Squat) / DJp (Rockin Squat) / C5 (Solo) / R4 (Solo) / DJp (alt.)
<i>Paname city rappin</i>	R1 / R1 / R2 / C1 / R2 / DJ / C2 / R2 / DJ / C3 / DJ / C4 / R2 / DJ / C5 / R2 / C6 / DJ / R2 / DJ / R1 / DJ / R1 / DJ
<i>Qui sème le vent récolte le tempo</i>	C1 / R1 / R1 / DJ / C2 / R2 / DJ / C3 / R3 / DJ / C4 / R4 / R4 / DJ

Tableau 17 : Structures musico-littéraires des morceaux de rap

Ce tableau met en évidence la complexité des structures musico-littéraires du rap qui dépassent amplement le cadre d'une alternance traditionnelle entre couplets et refrains. Nous remarquons tout d'abord que trois morceaux ont une introduction (*La Formule secrète*, *Iam concept* et *Je rap*) dont une est parlée (*Je rap*) et deux sont rappées. Ces introductions se manifestent musicalement de différentes manières, comme nous allons le voir à présent.

7.7.2. Introductions

Dans *Je rap*, l'introduction se caractérise par une assise basse-batterie épurée sur laquelle Kool Shen et Joey Starr font leur propre « préface » en parlant de manière stylisée : « Okay okay okay Shen, en guise de préface, juste pour leur face, je rappe ». Une fois cette préface parlée terminée, la basse et la batterie s'interrompent, une guitare rythmique utilisant un pattern caractéristique du funk (exposé précédemment) apparaît, seule, durant une mesure, et l'assise basse-batterie ressurgit en même temps que Joey Starr entame la prononciation du premier couplet. La guitare funk s'établit comme l'élément ajouté venant clore l'introduction. Elle reste présente tout au long du morceau et son éventuelle disparition interpelle l'auditeur.

Dans *La Formule secrète*, l'introduction est totalement produite à l'aide de machines, à partir de nombreux effets propres aux technologies d'enregistrement et de restitution du son de la fin des années 1980. On y entend une série de *scratching* transformée à l'aide d'un effet de *wah wah* grossi par une réverbération et un *delay*. Le MC Solo débute la prononciation de l'introduction sur cette seule base instrumentale durant deux mesures. Lorsque Rockin Squat prend le relai (durant huit mesures), une basse accentue tous les premiers temps de la mesure alors qu'un son métallique de cloches MIDI évoquant une minuterie est joué à la double croche, créant un effet de suspense supplémentaire. À la fin des huit mesures, un jeu de batterie très marqué apparaît et la basse amplifie considérablement son jeu (phrasé à la croche continu). Le flot de paroles des deux MC n'est pour autant pas interrompu. L'entrée commune de la basse et de la batterie forme le *beat*⁵⁴ du morceau, signalant la fin de l'introduction.

L'introduction d'*Iam concept* est réalisée dans des conditions proches, excepté que le *beat* est exposé dès les premières mesures du morceau. Il est ensuite interrompu pour laisser place à une voix rappée. La batterie clôt l'introduction en réapparaissant par des roulements de caisse claire. Le *beat* reprend alors et un gimmick de saxophone rythmiquement très précis vient donner un entrain supplémentaire à la partie instrumentale.

Ces introductions placent, dès le début des morceaux, la performance vocale au premier plan puisqu'elles la mettent en exergue au sein d'un dispositif instrumental réduit. Elles montrent aussi que les rappeurs sont en mesure de scander leur texte de manière originale quelle que soit l'instrumentation accompagnante. Elles jouent leur rôle introductif en présentant, dans une densité sonore moindre, une part des instruments qui seront utilisés pour former le *beat* du morceau. Lorsque

⁵⁴ Le *beat* désigne dans cette section la séquence instrumentale formant la base rythmique d'un morceau de rap. Le *beat* est l'équivalent du *riddim* dans les musiques jamaïcaines.

tous les instruments entrent, l'auditeur pressent qu'il va assister à une performance vocale intensément rythmique.

7.7.3. Des refrains courts et intégrés

La structure couplet/refrain utilisée par les rappeurs français se détache de sa forme traditionnelle dans laquelle des couplets de même longueur et des refrains détachés se succèdent régulièrement. Les refrains des premiers raps français sont habituellement très courts (un mot ou une courte expression) et suivis, ou non, d'une longue pause vocale. Lorsqu'ils sont suivis d'une pause vocale, le DJ s'exprime en jouant des multiples procédés (*scratching*, *crossfading*, *sampling*, etc.) à sa disposition. Les rappeurs profitent parfois de ces plages instrumentales pour utiliser la parole spontanée à des fins stylistiques, comme nous le verrons au chapitre 9. La brièveté des refrains est inhérente à la majorité des morceaux de rap de l'époque. Nous présentons ceux des cinq morceaux du corpus ci-après :

- « Devrai-je dire I am » (*Iam concept*) ;
- « Je rap » (*Je rap*) ;
- « Qui sème le vent récolte le *tempo* » (*Qui sème le vent récolte le tempo*) ;
- « La formule secrète » (*La Formule secrète*) ;
- et « Paname city rappin, c'est le paname city rap » ou « Paname Paname grand ville de rêve où tout à Paris n'est pas ce qu'il paraît, tu vas perdre la tête te retrouver vidé si tu ne suis pas le *tempo* de la cité, c'est trop, y a beaucoup trop de gens, c'est trop » qui constituent deux refrains pour le morceau *Paname city rappin*.

Malgré leur brièveté (excepté *Paname city rappin* sur lequel nous allons revenir), les refrains jouent leur rôle au même titre que dans la chanson française, en activant « le retour du même, du connu⁵⁵ », au sein ou en bordure de couplets longs dont « la dilatation serait l'essence⁵⁶ ». Ce lien de parenté avec la chanson française est tout à fait intéressant car si les structures musico-littéraires globales, l'agencement couplet/refrain ou les expressions vocales diffèrent ostensiblement, l'utilisation du refrain comme élément structurant – par sa simple réitération – inscrit le rap dans une lignée chansonnière plutôt surprenante.

Par ailleurs, les refrains des chansons rap s'intègrent généralement aux fins de couplets et sont amenés par le propos tenu préalablement, correspondant à ce que Joël July nomme « refrain-intégré »

⁵⁵ HIRSCHI, Stéphane, *Chanson, l'art de fixer l'air du temps. De Béranger à Mano Solo*, Paris, Les Belles Lettres / Presses Universitaires de Valenciennes, coll. « Cantologie », 2008, p. 43.

⁵⁶ *Ibidem*.

dans la chanson française et qu'il définit ainsi : « Refrain qui propose parfois des transformations d'une occurrence à l'autre et qui vient textuellement, musicalement et typographiquement se souder aux strophes⁵⁷. » En effet, dans les quatre morceaux (*Paname city rappin* étant exclu pour des raisons que nous exposerons ensuite) les refrains sont tous précédés par des phrases permettant, par leur syntaxe et leur sens, d'introduire le refrain qui semble alors faire partie de la fin du couplet. Il est néanmoins fréquent que le refrain soit séparé par un court silence correspondant généralement à la fin d'un GDS. Cela ne permet pas pour autant de le concevoir comme un refrain détaché puisque, comme nous allons le voir, celui-ci conclut sémantiquement les couplets qui lui précèdent.

Bien que ce ne soit pas le cas dans notre corpus, il arrive que les refrains soient prononcés aléatoirement durant les couplets, leur brièveté favorisant ces insertions. Cette manière de procéder reste moins fréquente. Elle s'observe exclusivement chez le rappeur Lionel D dans son premier album *Y a pas d'problème*⁵⁸. Par exemple, dans le morceau *À toi le beur*, le mot « beur » constitue le refrain et apparaît ponctuellement dans différentes phrases au cours des couplets. Sa répétition sous différentes formes n'empêche pas sa reconnaissance et ne lui enlève pas sa fonction de refrain. Il apparaît comme un thème lexical aléatoirement réactivé.

Le refrain intégré étant le plus couramment employé, nous exposons ci-après les phrases précédant leur prononciation dans quatre des morceaux du corpus, le but étant de montrer comment les fins de couplets amènent sémantiquement les refrains.

1/ *Qui sème le vent récolte le tempo* :

- « [...] une vague, un cyclone, que dit la météo ? **Qui sème le vent récolte le tempo** »
- « [...] le rock, la salsa le twist et le reggae, petit à petit sans faire de bruit se sont imposés car **qui sème le vent récolte le tempo** »
- « [...] prêt à frapper sur le *beat* alors mon ami écoute bien cette musique car **qui sème le vent récolte le tempo** »
- « [...] pas d'morales sur ces quelques mots : **qui sème le vent récolte le tempo** »

2/ *La Formule secrète* :

- « [...] je rentre dans ton esprit puis j'en ressort puis j'y reviens, je brûle tes cellules pour moi c'est enfantin, pourquoi ? Car j'ai **la formule secrète** »
- « [...] tous tes efforts n'auront pas été vains, car de cette putain de jouissance tu ne sentiras plus la fin, pourquoi ? Car j'ai **la formule secrète** »

⁵⁷ JULY, Joël, *Esthétique de la chanson française contemporaine*, p. 21.

⁵⁸ LIONEL D, *Y a pas de problème*, Squatt (SQT 466820 2), 1990.

- « [...] en insérant dedans ma toute nouvelle formule, laquelle ? **Ma formule secrète** »
- « [...] et pour ça je n'ai que trois ingrédients le mistral mon micro et **ma formule secrète** »

3/ *Je rap*

- « [...] en guise de préface, juste pour leur face, **je rappe** »
- « [...] virtuose oui j'ose puis pose, je joue roule danse phase, avec les phrases, **je rappe** »
- « [...] de mon parlé, phrasé, okay, je joue roule danse phase, avec les phrases, **je rappe** »
- « Je sens, je sens, je sens, venir enfin, le mot de la fin, **je rappe** »

4/ *Iam concept*

- « [...] égaux en droit des mêmes mais en somme, fait rayonner le diadème de la reine unité, **devrais-je dire I am** »
- « [...] ce prochain thème pose un problème au descendants de Ken, **devrais-je dire I am** »
- « [...] entends ma théorie tu resteras blême au son de ces mots, **devrais-je dire I am** »

Les refrains de ces quatre morceaux sont sémantiquement intégrés aux couplets, tel l'aboutissement d'une thèse argumentée par de longs couplets et se concluant par une courte phrase synthétique. Leur démarcation éventuelle des couplets par des silences de un à trois temps n'importe guère. Les refrains du rap reprennent généralement l'intitulé du morceau (« je rappe » pour *Je rap*, « la formule secrète » pour *La Formule secrète*, etc.) et peuvent être évoqués à d'autres moments qu'uniquement en fin de couplet. En effet, grâce à sa brièveté, le refrain peut être prononcé au sein des couplets, rappelant ponctuellement à l'auditeur la thèse qui est en train d'être argumentée. Comme nous l'avons évoqué, cela peut constituer la signature d'un rappeur, tel Lionel D qui n'intègre de refrains que de cette manière. Les refrains peuvent aussi être répétés plusieurs fois d'affilée comme dans *Paname city rappin* (au début) et *Qui sème le vent récolte le tempo* (après le premier et le quatrième couplet) où ils sont détachés par des silences. Nous verrons que ce détachement est dû à une volonté de préserver un positionnement rythmique et accentuel toujours identique, et ce, en vue de sa reconnaissance, de son identification.

Le morceau *Paname city rappin* se démarque par le fait que l'itération de son refrain au sein du morceau est certes intégrée vocalement à la fin des couplets, mais n'est pas nécessairement liée sémantiquement au propos tenus préalablement. Son contenu textuel constitue davantage une synthèse métaphorique de ce qui est dit dans les couplets qu'une courte phrase synthétique s'intégrant au sens du texte. De plus, nous remarquons la présence de deux refrains dont l'un est davantage utilisé. Le moins utilisé reprend l'intitulé du morceau – comme nous pouvons le remarquer pour les quatre autres morceaux à une exception près (*Iam concept*) – déformant quelque peu ce dernier :

« Paname city rappin, c'est le paname city rap ». Le deuxième refrain, davantage repris, est bien plus long. Par ailleurs, ces deux refrains (issus du premier album de rap français de l'histoire de la musique) sont en réalité le fruit d'une traduction d'un morceau de Grandmaster Flash intitulé *New York New York*⁵⁹ sorti en 1983 et dont le refrain se compose ainsi :

New York New York, big city of dream, and everything in New York ain't always what it seems, you might get fooled if you come from out of town, but I'm down by law and I know my way around, too much, too many people, too much, too much, too many people, too much.

Le début et la fin du refrain sont parfaitement identiques dans les deux langues. Seul le milieu est modifié par DJ Dee Nasty. Nous remarquons que le *beat* y est quasiment le même, si ce n'est que les technologies sonores utilisées par Dee Nasty sont de qualité bien moindre. Enfin, la prononciation de ce refrain est très proche de celle du MC américain. Sa longueur n'est donc pas due à des raisons esthétiques intrinsèques au rap français des débuts, mais plutôt à une adaptation en langue française d'une œuvre de musique populaire américaine, phénomène qui est loin de constituer une première au sein de l'histoire des musiques populaires françaises. Nous pensons notamment aux nombreuses chansons du groupe de rock Les Chaussettes Noires qui durant la fin des années 1950 et la totalité des années 1960 jouèrent des reprises non nécessairement avouées (musique et texte [traduit en français pour l'occasion]) de tubes de soft rock et de rock *mainstream* américains⁶⁰. Ce processus de reprise engage une traduction et une adaptation des textes anglais permettant aux artistes d'utiliser de procédés prosodico-musicaux similaires. Seulement, la langue française ne possédant pas les mêmes propriétés prosodiques que l'anglais, les adaptations sonnent inévitablement pour ce qu'elles sont : des adaptations. La longueur du deuxième refrain de *Paname city rappin* ne procède alors pas d'une création originale de rap en langue française mais de raisons intrinsèques au processus d'adaptation. Nous retiendrons que les refrains des premiers morceaux de rap sont courts, et intégrés au sens et à la prononciation des couplets (en fin ou à l'intérieur), excepté dans le cas singulier que nous venons de mettre en lumière.

7.7.4. Irrégularité des couplets

Les couplets des morceaux de rap ne possèdent généralement pas la même longueur musicale. Par exemple, dans *La Formule secrète*, les couplets s'étendent dans leur ordre d'apparition sur 8, 7, 15, 24, et 15 mesures. Il est alors difficile pour l'auditeur de se construire une image mentale de la structure d'un morceau de rap des débuts. D'autant plus que la prononciation des couplets peut être interrompue par des interventions du DJ et ne pas être nécessairement terminée par un refrain, comme

⁵⁹ GRANDMASTER FLASH, « New York New York », *New York New York*, Sugar Hill Records (SH 457), 1983.

⁶⁰ Par exemple, *Tu parles trop* publié en 1961 qui est une reprise d'une chanson de Joe Jones intitulée *You talk too much* sortie l'année précédente aux États-Unis. LES CHAUSSETTES NOIRES, « Tu parles trop », *Tu parles trop*, Barclay (70369), 1961 ; JONES, Joe, *You talk too much*, Roulette (R-4304), 1960.

dans le deuxième couplet de *La Formule secrète* et les troisièmes couplets de *Paname city rappin* et *Je rap*. Ce procédé donne lieu à un nouveau couplet sans itération séparatrice du refrain. Notons également que la place des couplets n'est pas stable dans la structure globale du morceau. Le morceau peut débiter par une introduction vocale ou par la prononciation d'un refrain. En l'occurrence, rien ne permet à l'auditeur de savoir si le morceau débute par un couplet ou par un refrain.

Dans les duos, les rappeurs se répartissent différemment la prononciation des couplets. Dans *La Formule secrète*, chaque couplet est attribué à un MC alors que dans *Iam concept* et *Je rap*, les couplets sont rappés par alternance. Par ailleurs, les refrains de *La Formule secrète* sont dits par le MC qui rappe le couplet précédent, alors que dans *Je rap* et *Iam concept*, les refrains sont rappés collectivement. Enfin, *La Formule secrète* est le seul morceau où les MC interviennent durant les parties réservées aux DJ.

Les structures du rap des années 1980 dévoilent une utilisation revisitée de la structure couplet/refrain. Ces distinctions s'opèrent au niveau de la longueur, du nombre et de la place des couplets dans le morceau mais également par l'utilisation systématique du refrain intégré qui est, si l'on en croit l'étude de Joël July, moins courante que celle du refrain détaché dans la chanson française. Sa possible itération en cours de couplet, et alternée en fin, fait qu'il n'est en aucun cas fixe, ne permettant pas à l'auditeur de prévoir sa prononciation lors de l'écoute. Les formes musico-littéraires traditionnelles telles que celles de la chanson française ou plus largement de la chanson sont alors utilisées originalement, ne permettant pas à l'auditeur de prévoir la structure du morceau à partir de la prononciation du premier couplet et du premier refrain. L'extrême variation de la durée et de la place des couplets, des refrains et des interventions du DJ, invite l'auditeur à découvrir la performance sans pouvoir l'anticiper d'un point de vue formel.

Ce remaniement de la structure couplet/refrain témoigne, nous le verrons, d'une tendance plus générale des rappeurs français à dépasser le cadre des systèmes traditionnels, les réinventant à leur guise, tout en se fondant sur eux. Cette posture artistique transparaît à tous les niveaux de l'expression française du rap et peut s'expliquer par la mise en œuvre d'une attitude empruntée à l'histoire et la culture afro-américaine.

7.8. *To have an attitude*

Remonter à la période de l'esclavage aux États-Unis peut sembler excessif au regard des siècles qui séparent cette époque dramatique de l'époque tout à fait récente à laquelle émerge la musique rap. Que dire, de plus, des milliers de kilomètres et des nombreuses divergences culturelles qui différencient les deux continents que sont l'Europe et l'Amérique ? Pour autant, nous postulons que plusieurs de ces éléments traumatisants – à l'origine d'une partie des éléments de la culture afro-

américaine – ont fait écho à des problématiques françaises et ont ainsi été adoptés par les rappeurs hexagonaux, et notamment la notion d'*attitude* que Christian Béthune explique en ces termes :

Aux États-Unis, le mot *attitude* – que le *black english* tronque volontiers en *tude* – est l'un des termes clés de la culture hip-hop [...] Pour comprendre ce que connote ce vocable, il faut se reporter à l'univers esclavagiste de la plantation. De la part d'un esclave, prendre une attitude (*to have an attitude*) constitue aux yeux des maîtres une insolence suffisante pour justifier un châtement corporel. [...] Est en l'occurrence considéré comme une « attitude » de la part de l'esclave tout comportement par lequel ce dernier semble manifester une volonté d'apparaître comme sujet. [...] On comprend [...] les raisons pour lesquelles la culture afro-américaine a fait de la mise en scène ostentatoire des « attitudes » un élément décisif de sa symbolique : parade gestuelle et vestimentaire, démesure, vantardise, violence verbale, obscénité, etc., n'ont pas fait leur apparition avec le rap ; ce sont au contraire des éléments moteurs d'une culture séculaire dont le hip-hop n'est que la résurgence⁶¹.

L'analyse sociologique du rap n'est bien souvent qu'un moyen d'infantiliser ses acteurs et d'écarter la question de son analyse musicale, comme le laissait entendre il y a déjà vingt ans la musicologue Tricia Rose en racontant l'anecdote suivante :

Au printemps 1989, j'ai eu un débat animé avec un professeur d'ethnomusicologie à propos de la musique rap et des objectifs de ce projet. Il trouvait mes idées très engagées et décida de me présenter et de décrire mon projet au directeur de son département de musique. À la fin de son résumé, le chef du département se leva et annonça mine de rien, « Bien, vous devriez écrire sur l'impact social du rap et sur l'aspect politique des paroles, parce qu'il n'y a rien dans la musique. » [...] Je suggérai que peut-être la musique était plus compliquée que ce qu'il lui semblait, et que nombre d'approches innovantes du son et du rythme ont été explorées dans la musique rap. Il écoutait mais il semblait fermé à de telles possibilités⁶².

Plus récemment, Christian Béthune affirme qu'« une interprétation strictement sociologique du rap risque, une fois de plus, de résorber la mise en scène stylisée des attitudes élaborées par les rappeurs en expression brute des émotions⁶³ ». Néanmoins, nous devons bien reconnaître que l'analyse sociologique, voire anthropologique, dont découle le concept d'« attitude » s'applique bien, dans le rap français, au type de choix stylistiques pris par les rappeurs français au sein de leur expression musico-littéraire. Béthune relève par ailleurs ce parallèle entre les deux cultures lors de la question n° 13⁶⁴ de son ouvrage sur le rap :

Issus pour une forte proportion d'entre eux de l'immigration – c'est-à-dire de l'ancien empire colonial de la République –, les rappeurs français ont été particulièrement sensibles à cette symbolique de surenchère égotique. Tout aussi discriminatoire, le paternalisme colonial impose à sa manière une stricte répartition

⁶¹ BÉTHUNE, Christian, *Pour une esthétique du rap*, p. 43-44.

⁶² « *In the spring of 1989, I was speaking animatedly with an ethnomusicology professor about rap music and the aims of this project. He found some of my ideas engaging and decided to introduce me and describe my project to the chairman of his music department. At the end of his summary the department head rose from his seat and announced casually, "Well, you must be writing on rap's social impact and political lyrics, because there is nothing to the music." [...] I suggested that perhaps the music was more complicated than it seemed to him, that a number of innovative approaches to sound and rhythm were being explored in rap music. He listened but seemed closed to such possibilities* », ROSE Tricia, *Black Noise. Rap Music and black culture in contemporary America*, Hanover, University Press of New England, 1994, p. 63-64.

⁶³ BÉTHUNE, Christian, *Pour une esthétique du rap*, p. 45.

⁶⁴ *Ibid.*, Question n° 13 : « Quel est le sens du mot "attitude" ? », p. 43-45.

des rôles sociaux : il assigne l'autochtone subjugué à un statut de minorité juridique et le confine à une existence de sujet infantilisé qui passe par des rituels de soumission⁶⁵.

Les rituels de soumission évoqués ci-dessus par Béthune font partie du quotidien des rappers que les instances dirigeantes de notre société placent, pour leur seule origine géographique (qu'il s'agisse de leur lieu d'habitation au sein de la ville ou de leurs origines lointaines), en « position d'exclus⁶⁶ », subissant quotidiennement les affres d'une discrimination qui s'étend du délit de faciès à la discrimination à l'embauche. Cette discrimination quotidienne – commune aux afro-américains contemporains et aux jeunes français issus des quartiers difficiles quoique différant dans ses manifestations – « renforce la tendance de mise en valeur du sujet⁶⁷ », et ainsi la propension des rappers français à développer une « attitude » à l'égard des institutions qui les soumettent à leur joug ségrégatif ou discriminatoire.

Ainsi, nous postulons que la mise en œuvre d'une « attitude » observée dans toutes les disciplines de la culture hip-hop américaine se caractérise à tous les niveaux du rap français : littéraire (paroles), prosodique (prononciation des paroles) et prosodico-musical (relations qu'entretiennent la voix et les instruments). Mais ne nous y trompons pas, cette « attitude » s'inscrit dans un contrôle physique des émotions contribuant à l'élaboration stylistique : « Toute attitude est déjà, pour le sujet qui l'emprunte, une maîtrise de l'intériorité par le style⁶⁸. » Le lecteur l'aura compris, il ne s'agit pas de considérer le rap comme une expression brute émergeant spontanément face à des rituels de soumission, mais bien de considérer que, conscients de la condition que la société souhaite leur imposer, les rappers ont adopté et développé une « attitude » en mesure de contester, voire de défier l'autorité des institutions.

Le concept d'attitude fait écho au concept aristotélicien d'éthos, appartenant à l'inséparable triade éthos, logos, pathos, et se définissant, pour les rhétoriciens antiques, comme « l'image de soi que le locuteur construit dans son discours pour exercer une influence sur son allocutaire⁶⁹. » Bien plus récemment, Dominique Maingueneau l'a repris et réélaboré, considérant que « l'énonciateur doit légitimer son dire⁷⁰ » et qu'ainsi, « dans son discours, il s'octroie une position institutionnelle et marque son rapport à un savoir⁷¹ ». Maingueneau étend le concept au corps du locuteur qu'il considère, au même titre que le discours, en mesure de nous renseigner davantage sur la position institutionnelle prise par celui qui le prononce.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 44.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 45.

⁶⁹ CHARAUDEAU, Patrick, MAINGUENEAU, Dominique, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002, p. 238.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ *Ibidem*.

Mais il ne se manifeste pas seulement comme un rôle et un statut, il se laisse aussi appréhender comme *une voix et un corps*. Aussi, l'éthos se traduit-il dans le ton, qui se rapporte aussi bien à l'écrit qu'au parlé, et qui s'appuie sur une « double figure de l'énonciateur, celle d'un *caractère et d'une corporalité*⁷² ».

Pour autant, la notion de « ton » semble insuffisante pour répondre à notre désir de décrire les attitudes littéraire, prosodique et prosodico-musicale prises par les rappeurs. En effet, le ton désigne dans son acception vocale la qualité d'une voix selon son timbre, sa hauteur et son intensité, paramètres acoustiques que nous n'étudierons pas. La notion de ton étant loin de prendre en compte l'ensemble des éléments auxquels nous souhaiterions l'appliquer, nous préférerons utiliser le vocable « attitude » pour désigner les comportements littéraire, prosodique et prosodico-musical spécifiques des rappeurs, d'autant plus que ce vocable appartient d'ores et déjà à la tradition culturelle du hip-hop comme en témoigne le nom d'un groupe de rap américain, le désormais mythique NWA (*Niggaz Wit Attitudes*⁷³).

*¶ * *

Issu d'une tradition orale et musicale afro-américaine et afro-caribéenne, le rap emprunte en France comme aux États-Unis ses modes de productions, son dispositif instrumental et ses structures à de multiples environnements artistiques tels que le studio d'enregistrement et ses technologies de pointe, les musiques populaires qui lui sont contemporaines et les nouveaux jeux instrumentaux qu'elles proposent, et les structures musico-littéraires avec lesquelles il coexiste, telles que la structure couplet-refrain empruntée à la chanson française. L'appropriation par les rappeurs français d'un tel florilège culturel se traduit par la construction d'une attitude spécifique, fruit d'un contrôle physique des émotions, qui contribue à élaborer le style. Issue de considérations sociologiques voire anthropologiques, la notion d'attitude inhérente à la culture afro-américaine semble avoir trouvé une résonance outre-Atlantique, contribuant à thématiser les analyses à venir.

⁷² *Ibid.*, p. 239.

⁷³ « Noirs avec une attitude » en *jive talk*.

CHAPITRE 8

L'ORALITÉ RAP

Les textes prononcés par les rappeurs français ont fait l'objet de nombreuses études littéraires, et quelquefois même, de tentatives d'insertion dans le champ de la recherche poétique¹. Pour autant, les textes de rap sont écrits pour être dits, quelles que soient les influences musicales ou littéraires assumées par les rappeurs ou ressenties par les analystes. Ils doivent ainsi être abordés comme tels. C'est pourquoi nous nous attacherons dans ce chapitre à révéler les spécificités vocales et textuelles du rap français des débuts à partir de la réalité sonore des enregistrements.

8.1. Transcription et métrique des textes : inutilité et inadaptabilité de la versification

Les textes de rap sont rédigés exclusivement pour leur mise en voix sur une mesure à quatre temps. Il apparaît donc important de révéler leur aspect formel en fonction de leur prononciation réelle. Dans ce contexte, toute approche se rapportant au texte poétique sera écartée dans la mesure où ce dernier est soumis à des règles de versification et d'accentuation inhérentes à une tradition écrite. Destiné à être lu, et éventuellement dit, le texte poétique met en œuvre des procédés d'écriture qui diffèrent de ceux du rap, ces derniers étant soumis à d'autres contraintes que celles de l'écriture : des contraintes musicales. Ainsi, la métrique syllabique et l'accentuation qu'imposerait, par exemple, la composition d'un sonnet, n'agissent pas ici. C'est la régularité métronomique des temps de la mesure qui va servir de cadre à la prononciation du texte, donnant lieu à des accentuations et des jeux rythmiques et sonores spécifiques. La musique influe, comme nous le verrons, sur l'accentuation des paroles, créant des motifs rythmiques particuliers et affectant la métrique syllabique des GR, des PA et des

¹ ROSSI, Daniela, « Le vers dans le rap français », *Cahiers du Centre d'études métriques*, n° 6, 2012, p. 115-143.

GDS. L'agencement des paroles sur la musique et l'accentuation des paroles dépendent ainsi de facteurs oraux et musicaux, en aucun cas écrits. En considération de cet aspect, nous conviendrons, à l'instar de Daniela Rossi, que « [l]a métrique du rap est [...] exclusivement accentuelle² ».

Cependant, il semble vain de chercher à déceler, comme elle le propose, une quelconque versification du texte de rap, dans la mesure où la régularité métrique, rythmique et rimique du texte poétique, et la plupart du temps du texte de chanson française (à de nombreuses exceptions près³), n'est pas l'effet recherché ici, bien au contraire. C'est l'extrême mouvance de ces trois paramètres (métrique, rythmique et rimique) qui va constituer pour le rappeur un panel de choix de prononciation considérable, lui permettant, au-delà de ses seules spécificités timbrales, de construire son *flow*. C'est pourquoi nous exposerons la métrique des textes prononcés en fonction des groupes syllabiques formés par leur accentuation effective, et non selon des présupposés inhérents à la versification poétique.

Pour faciliter l'analyse, nous présentons le contenu des paroles sur la page selon les conventions définies au début de ce travail dans la section « Sigles, abréviations et conventions ». Dans le cas de duo, les voix des rappeurs seront distinguées par une alternance entre une police normale et une police en italique. Nous signalons au début des textes à quels rappeurs sont attribuées les polices italique et normale.

² *Ibid.*, p.115.

³ Lire à ce sujet RUDENT, Catherine, « La “chanson à rime” », dans BONNET, Gilles [dir.], *La chanson populittéraire. Texte, musique et performance*, Paris, Kimé, 2013, p. 115-134 ; CHABOT-CANET, Céline, *Interprétation, phrasé et rhétorique vocale dans la chanson française depuis 1950 : expliciter l'indicible de la voix*, thèse de doctorat, université Lyon II-Louis Lumière, 2013 ; HIRSCHI, Stéphane, *Chanson, l'art de fixer l'air du temps. De Béranger à Mano Solo*, Paris, Les Belles Lettres / Presses Universitaires de Valenciennes, coll. « Cantologie », 2008 ; JOUBREL, Bruno, « Approches des principaux procédés prosodiques dans la chanson francophone », *Musurgia*, vol. 9, n° 2, 2002, p. 59-70.

Iam concept

Shuriken : police normale, Akhenaton : police en italique.

1. **En** force
2. Asiatic
3. **Attaquant** aux rimes / déclarant / la nouvelle / ère **de panique**
4. **Tu** restes **statique** / mais lis / et **réalise** / ainsi
5. Crie / au monde / bien **ceci** que **je** suis **I am**
6. *Imperial / asiatic men*
7. *Nouvelle forme / qui revient / soudain*
8. *Tu traces / mais relax / max / jamais je ne taxe / mais place / ma voix / sur wax / autour d'un axe*
9. Efface / sur le fax / et chasse / les traces
10. Disant / que t'es un as / sur le twenty four / tracks
11. **Shuriken** / Akhénaton / et Khéops
12. Ont poussé la limite / jusqu'ou
13. **Jusqu'**au max
14. *I comme imperial indivisible et immuable*
15. *Impulsif / et inchangeable*
16. *Comme l'empire / chinois*
17. *Et les dynasties de haute et basse Égypte / et le dieu / d'Akhanjakti*
18. **Aton Almighty**
19. **A** comme asiatic / première lettre / de l'alphabet / pour **la** terre / mère Afrique
20. **Milieu** du tao / je frappe / dans le pao / n'essaie / pas de lutter / ou tu **resteras** K.O.
21. **M** tous tes frères
22. **M** tel que men / signifie homme
23. *Égaux en droits / les mêmes / et en somme / fait rayonner / le diadème / de la reine / unité / hein*
24. Devrais-je dire / I am
25. Et **une** fois encore / le soleil / renaît
26. Derrière / le temple d'or / de Buddha / le vénéré
27. I am
28. Régi / par les lois / de l'univers
29. Appuyés par **Chang-ti** / dans **leurs** prières
30. *Inonde / de lumière / d'or / le double pays terre entière / du seigneur / Re-hor-Akhti / Aton / vivant*
31. **Qui** es-tu
32. *Bien posé / je suis / par état / de fait*
33. I am
34. De peuples / éloignés / géographiquement
35. *Au savoir / rapproché / théologiquement*
36. Mais éternellement / en mouvement / soulignant
37. *Le désir / d'évoluer / scientifiquement*
38. **I.A.M**
39. **Plus** qu'un crew
40. En fait / logé
41. *Au rang / de leader / du savoir*
42. Et c'est
43. Avec un peu / de logique / déduction / mathématique
44. *Inutile / de lutter / devant les poètes de l'alliance / afro-asiatique*
45. Car le **brother** Shuriken / vient / **d'Afrique**
46. **Enseignant** / la balistique
47. *De ses mots au micro / en solo / duo le chaos / je dis / go aussitôt / vient le flot / percutant les sots*
48. Et autres / idiots
49. Faisant / l'apologie / de crimes / des vols / des viols / et tous délits
50. *Ce prochain thème / pose un problème*
51. Yeah
52. *Aux descendants de Ken*
53. Devrais-je dire / I am
54. **Que** l'univers / en soit témoin / **S.H.U.R.I.K.E.N.**
55. *Raw*
56. Enflamme / la scène
57. *Car A.K.H.E. / commença live / des quartiers nord*
58. De **Marseille**
59. *Jusqu'à Brooklyn New York*
60. Le lord / s'accorde / au **hip-hop** / pas à la mode
61. **D.J.** / Khéops / transformé **comme** un code / en **période** / déforme / les disques / les mixe / les fixe / sur **vingt-quatre** pistes / **yo** stoppe / la musique
62. *Ramène le rythme*
63. **Okay**
64. *La mélodie*
65. Ah han
66. **L'histoire** / est à revoir / ainsi / voici **l'explication**
67. *Et l'argumentation*
68. *De la fondation / de la civilisation des nations*
69. **Depuis** Akkad / Elam / depuis Sumer
70. Un **humain** / sur terre / a / **tant** et **tant** marché / sur les mains / le ventre / le cul / la tête / les pieds / cet homme / est l'homme noir / **exploité** / déraciné
71. *Voilà / pourquoi I am*
72. **D'ivoire** ou d'ébène
73. *Les hommes / ont pour / origine / en fait / la même*
74. *Et il est temps / de reconnaître*
75. Yeah
76. *Que l'histoire / actuelle / est fausse et malhonnête*
77. Afin / de maintenir / asservir / assouvir
78. La soif / de pouvoir / de l'occident / à l'avenir / contenir
79. Les colonies / dans l'ignorance / l'Europe
80. A instauré / l'esclavage / par l'absence
81. **De** vérités / historiques / connaissances / imprégnées / de culture / indigène / en présence

82. *Récusant / l'hypothèse / profonde / que certains / pays noirs / ont civilisé / le monde*
83. **Intervient**
84. **En** ces termes / sentinelle / universelle
85. **D'une main ferme**
86. **Sucker**
87. *Entends / ma théorie / tu resteras / blême / au son de ces mots*
88. Devrais-je dire / **I** am

Je rap

Joey Starr : police normale, Kool Shen : police en italique.

1. Okay okay okay Shen
2. *En guise / de préface*
3. **Juste** pour leur face
4. **Je rap**
5. *Évitant / toute erreur / j'attaque / avec saveur / fouettant l'auditeur*
6. Le touchant / en **plein** cœur / je gonfle / l'argument / le structure / largement
7. Je rap
8. Expliquant / à chacun / que ce domaine / est le mien
9. **Car** je vais / et viens / sur les aléas du tempo / oui sans **aucun** accroc
10. Normal / pour un pro
11. *Sur ce je m'introduis*
12. *Frôlant l'exploit / de par ma voix / mon rap t'assomme / mes rimes / te donnent / la cadence*
13. *Pour entrer dans la danse*
14. *Sans **pour** autant te sentir étouffé / par ma prestance*
15. *Ni par ma **prestation** / car je fais **un** carton / écoute mon lyrics*
16. *Enregistre **la** leçon*
17. *Ça semble clair / limpide / facile / à faire*
18. *Mais tout est étudié*
19. *Chaque parole est **dosée** / **pesée***
20. *Pour renforcer / rehausser / la qualité / de mon phrasé / n'est-ce pas / Joey*
21. Sans problème / Shen / je reprends
22. Adaptant / l'élément / contrôlant / dominant / la prose / elle brille
23. Débridant / son degré / arrachant / chaque effet / la dégustant / tel un met
24. Ma bouche gronde
25. Virtuose / oui j'ose / puis pose
26. Je joue / roule danse phase
27. Avec les phrases
28. **Je rap**
29. Relancé / par le flow / j'instaure / la prose
30. *Prose / **symphonie** de rimes*
31. Rehaussant / avec prestance / la **qualité** des mots / oui des mots / qui orchestre / **ma** musique
32. J'avance **invariablement** / expliquant / à chacun / que mon délire / est le rap

33. Le rap / **mon** élixir
34. Yo
35. **Alors** admire
36. *Jugeant chaque terme*
37. *Accessible / à tous / à tous moments / par ma voix / mon rap devient / puissant / il est présent / il te prend / il t'enlace*
38. *D.J.S. / me suit*
39. *Je te surclasse / et fait monter / l'adrénaline / scratche / pour rendre / vivant mon hymne / **okay S***
40. **Suprême**
41. **Foudroyant** / **complètement** l'harmonie / de par mon style / je rap / face façonne / la phrase / caressant / dotant / sculptant / les mots
42. *Je maîtrise / que dis-je / j'excelle*
43. *Je contrôle ce domaine à un point tel / que les mots / les phrases / les sons / les rimes*
44. Yo
45. *Semblent être **les** victimes / de mon touché*
46. *De ma pensée / de mes idées / de mon parlé / phrasé / okay*
47. *Je joue / roule danse phase / avec les phrases*
48. **Je rap**
49. Comme si / ou encore / comme ça / juste pour l'éclat / je rap
50. *Je rap / processus / enclenché / **il** scratche*
51. **Caressant** / la **prouesse** / décuplant / mon exploit / car en lui / j'ai la foi
52. S
53. **Détonateur** / S
54. La **prouesse** / **est** maîtresse
55. **Effaçant** / **toute** limite / à faire / bouger / **ton** corps
56. Donc bouge / plus fort
57. Full / is my game
58. *Kool / is my name / et de là / je te renvoie / le S / le H / le E / le N*
59. Kool
60. *Pour que **tu** comprennes*
61. Que J / et **j'introduis**
62. **Oh mon** omniprésence / **E** et ça y est / je viens
63. **Puissant** / arrogant / **pour** toi / **pour** lui
64. Pourquoi
65. *Parce que **l'argument** / **est** puissant / donc **je** détrône / **détracteurs** / **imitateurs** / **usurpateurs** / **toujours** preneurs / de mon savoir / et **de** ma gloire*
66. *Oui **Joey** / Starr*
67. Non non non non Shen / dans la lancée
68. **Donnant** / **donnant** / **donnant** / **donnant** / **donnant** / le ton
69. Je sens / je sens / venir / enfin
70. Le mot de la fin
71. **Je rap**

La formule secrète

Rockin Squat : police normale, Solo : police en italique.

1. **Meurtrier** à souhait / au cœur / d'assassin
2. C'est / encore lui / et pour vous / il revient
3. **Oui** je suis le mec / que l'on appelle / Rockin Squat
4. **Ma** poésie fuse / et mes rimes / matraquent
5. Le **métaphysicien** / de l'écriture / est en action
6. De **Paris** dix-huitième / je t'envoie **cette** nouvelle potion
7. Donc rentre / dans cette **rythmique** des plus / poétique
8. **Ton** corps s'enflamme / sur chaque base / de ce beat
9. **Mets-toi** à l'aise / et soit prêt / à bouger
10. **L'impérial** est / là pour te faire danser
11. *D'accord*
12. Le **plus** hardcore / de **toute** la partie nord
13. Passe / et repasse
14. **Puis** s'évapore
15. **Donc** écoute le
16. **Prête** attention
17. **Absorbe** cette leçon bois / cette potion
18. Tu **ferais** mieux de prendre / mes paroles / au sérieux
19. Car quand je prends / la parole
20. Ça n'est plus / un jeu
21. Je rentre / dans ton esprit / puis j'en ressors / puis j'y reviens
22. Je brûle / tes cellules / pour moi / c'est enfantin
23. Pourquoi
24. Car j'ai la **formule** / secrète
25. Hé yo yo yo
26. **Chimique** était ma **potion** / **funky** / solo mec
27. Car je détiens la **formule** / secrète
28. Du style / qui se reflète
29. **Funky funky Rockin Squat** / style
30. **Intelligence**
31. *Chercher / à tout connaître / et ne **jamais** rien savoir / est le favori passe-temps / des gens qui savent / parler le vent*
32. *Et cette **énergie***
33. **Gaspillée** / **sans** compter / au détriment / d'un sens de l'**observation**
34. *Silencieux / mais aiguisé*
35. *Me laisse / penser / que **beaucoup** d'entre vous / sont **encore** / à la recherche / de la **formule secrète***
36. Yo yo cherche / cherche la formule secrète
37. Cherche
38. **Prisonnier** du **tempo** / les mots / jaillissent en **cadence** / **plus** j'en dis / et plus mon analyse avance
39. Et **qui** dit analyse / dit recherche / dit travail
40. **Persévérance** / sur le chemin / des connaissances / mais en l'absence
41. **D'obstination** / d'un savoir-faire / à l'épreuve / de **toute** situation / la formule / secrète / reste / et **ne** restera / pour toi
42. **Qu'une** illusion
43. *Mais **si** tu prends le vice*
44. De **pousser** ton style / jusqu'à la **suprême** / **frénésie**
45. Le tilt
46. *Le moment / où la musique / les mots*
47. *S'entrechoquent / se croisent*
48. *Là où **quand** j'écris ces phrases*
49. *Je puise / l'extase*
50. **Tous** tes efforts / n'auront pas / été vains
51. Car **de** cette **putain** / de jouissance / tu ne sentiras plus la fin
52. Pourquoi
53. **Ha ha**
54. *Car j'ai la **formule** / secrète*
55. Hé yo Clyde
56. **Clairement**
57. Pour que ton **esprit** enregistre
58. Je **reprends** la parole / et fait couler / mon registre
59. Le beat / va vite / je décapite / l'élite / pour cette raison
60. Ma poésie / est interdit / de sortie de **mon** quartier
61. Car j'ai déjà / tué / **par** mes rimes / les cinquante / connards du top / stop
62. Dites-moi
63. Je vis / à quelle époque
64. Car **quand** j'allume la **radio** sur n'importe / quelle fréquence
65. Je **n'entends** jamais / quelque chose / qui balance
66. Toujours / des come-backs / de vieilles stars / fatiguées
67. Elles n'ont pas / évolué
68. Ou **même** progressé
69. Donc suis / ma voix mon **garçon** pour cette **nouvelle** dimension
70. Du haut / de la **capitale** / je donne / une leçon
71. Gratuite
72. **Oui** tu as compris / aujourd'hui **je** t'invite
73. A prendre une claque
74. Magistrale
75. Ceci / est simplement / un aperçu / de mon freestyle / vocal
76. **S.Q.U.A.T** se **compose** de cinq lettres
77. Pour une / et une seule
78. Formule secrète
79. **Rockin Squat** attaque / du style / sur ce beat **funky** / **ma** poésie **t'instruit** et **je** prends ton esprit
80. Puis **une** à une
81. J'imbibe **tes** cellules / ton esprit brûle
82. Puis j'augmente **le** volume / en insérant / dedans

83. Ma **toute** nouvelle / formule
84. Laquelle
85. Ma **formule** secrète
86. Yo
87. J'ai la **formule** secrète / du style / qui se reflète
88. Je crois / que celle-là / était bien **funky** yo
89. **Une** seule formule
90. Pour **toute** une planète
91. Mon **succès** je fête / pendant que **tu** bats en retraite / car mon **alchimie**
92. S'avérait **trop** puissante
93. J'empoigne / le micro
94. Et je le plante / dans mes veines
95. Puis je monte / sur scène / et là je commence
96. Je démontre / ma science
97. Car le nord / attaque / une fois de plus / en rafale
98. **Pour** faire valoir / sa puissance / musicale
99. **Ouvre** les vannes
100. **Rassemble** / tes pensées
101. **Imagine** / ce que j'ai pu / maîtriser / grâce à **ma** volonté / prête à **tout** ébranler / je suis un **battant**
102. J'économise / le temps
103. Le transformant / **en** argent / que je dépense / facilement / au gré des vents
104. Et pour ça
105. Je n'ai que trois / ingrédients / le mistral / mon micro
106. Et ma **formule** secrète
107. Waouw
108. Paix
109. **Amour** boy fly D.
110. **Vincent**
111. **Crazy** boy / in the house
112. **Kool** Shen / **Joey** Starr / **D.J.S.**
113. Yeah au N.T.M. / et le **dix**-huitième
114. **Peace**

Paname city rappin

1. **Paname** / city rappin / c'est le **paname** / city rap
2. **Paname** / city rappin
3. C'est le **paname** / city rap
4. Paname / **Paname** / grand ville / de rêve / où **tout** à **Paris** / n'est pas / ce qu'il paraît
5. Tu vas / perdre la tête / te retrouver largué / si tu **ne** suis pas / le tempo / de la cité / c'est trop
6. Il y a **beaucoup** trop de gens / c'est trop
7. C'est trop
8. Il y a **beaucoup** trop de gens / c'est trop
9. Paname / city / c'est là / **où** je vis / et je peux / te dire / que je ne connais pas / l'ennui
10. Qu'il manque / seulement / du soleil **dans** ma vie / que je connais bien / les galères / et **les** soucis
11. Paname / city / faut pas / **te** tromper / faut surtout / pas croire / que c'est le **paradis**
12. Tu vas / perdre la tête / te retrouver largué / si tu **ne** suis pas / le tempo / de la cité
13. Le tempo / ici / il est vraiment / **speedy** / bien sûr **beaucoup** moins / **qu'à** New York / City
14. Mais ici / aussi / c'est vraiment **très funky** / **funky situation**
15. C'est **notre** vie
16. Au coin / des rues / il y a des **frenchies** zoulous / et sur le **funky** zoulou beat / on danse comme / des fous
17. Il y a de quoi / s'éclater / dans cette grande / cité / **la** grisaille / est colorée / la merde / oubliée
18. Paname / **Paname** / grand ville / de rêve / où tout / **à Paris** / n'est pas / ce qu'il paraît
19. Tu vas / perdre la tête / te retrouver largué / si tu **ne** suis pas / le tempo / de la cité / c'est trop
20. Il y a **beaucoup** trop de gens / c'est trop
21. C'est trop
22. Il y a **beaucoup** trop de gens / c'est trop
23. Depuis / qu'il y a le **hip**-hop il y a la paix / dans ma cité / il y a **presque** plus de bastons / il y en avait marre / de se fritter / maintenant / ce qui est important / c'est de savoir / danser / de tourner **sur** la tête / d'être le **meilleur** à breaker
24. C'est la **seule** manière / de sortir **de** sa cage
25. De maîtriser / sa rage
26. Oublier / le chômage / trouver la paix / dans la musique / même si elle est / synthétique / c'est notre seul / soutien
27. Dans ce monde / atomique
28. Tu n'as plus / d'horizon / et tu perds / tes illusions / car autour / de toi / tu ne vois / que du béton
29. Tu te sens / enfermé
30. Et tu veux / t'échapper / ce que tu as / besoin / c'est ta **liberté** / ta **liberté** / de pouvoir / **t'exprimer** / et **aussi** celle / de ne plus / te faire **agresser** papier / papier / **contrôle** / d'identité
31. Pour ton look / d'immigré / ta façon / de penser
32. Paname / **Paname** / grand ville / de rêve / où tout / **à Paris** / n'est pas / ce qu'il paraît
33. Tu vas / perdre la tête / te retrouver largué / si tu **ne** suis pas / le tempo / de la cité / c'est trop
34. Il y a **beaucoup** trop de gens / c'est trop / **ah ah ah**
35. C'est trop
36. Il y a **beaucoup** trop de gens / c'est trop
37. Dans **mon** quartier / il y a de quoi / flipper / ici / ça sent la zone / **à** plein nez
38. Il y a des dealers partout
39. **Dans** la rue / celui qui est / déjà largué / **il**

- n'en peut plus**
40. Te-shi / pseudo / tout ce **que** tu veux / te shooter / dans la rue / ici **tu** le peux
 41. Un keum / qui me dit / je suis en train / de zoner / je n'arrive / vraiment plus / à assurer
 42. De galère / en galère / c'est vraiment / re-du / je suis à côté / de mes pompes / **et j'en** sors / plus
 43. Le speed / la poudre
 44. Et **les** galères / si je ne fais / pas gaffe / je vais direct / en enfer / ce dont j'ai / besoin / c'est de **décompresser**
 45. Et de **quelque** chose / pour ne plus / glander
 46. Heureusement / j'ai ma télé / pour me faire / rêver
 47. J'y vois / ce que la vie
 48. **Devrait** être
 49. Paname / **Paname** / grand ville / de rêve / où **tout** à Paris / n'est pas / ce qu'il paraît
 50. Tu vas / perdre la tête / te retrouver largué / si tu **ne** suis pas / le tempo / de la cité / quand je sors / dehors / je suis **réconforté**
 51. La **réalité** / n'a pas du tout / changé
 52. Et la jungle / urbaine / la foule / de flippés / dans le **métropolitain** / **tous** compressés
 53. Et toutes ces caisses / dans la rue / je ne peux plus / respirer / je crois toujours / qu'un jour / ça va / exploser
 54. Paname / city / c'est là / **où** je vis / et je peux / te dire / que je ne connais pas / l'ennui
 55. Paname / **Paname** / grand ville / de rêve / où **tout** à Paris / n'est pas / ce qu'il paraît
 56. **Paname** / **city rappin** / c'est le **paname** / **city rap**
 57. **Paname** / **city rappin** / c'est le **paname** / **city rap**

Qui sème le vent récolte le tempo

1. Un break / de batterie
2. Coule / sur la **F.M.** / il **se** mêle à mon sang / et fait de moi / un phénomène / étrange
3. La cadence à fleur de peau
4. Cinq / quatre / trois / **deux** un
5. **Tempo**
6. Le vent / se lève / **pour** dire / que mon **karma**
7. Suit / la cadence / qui me mène / au nirvana
8. **Ensorcelé** le pacte / est **scellé**
9. La **beauté** du corps / sans efforts / c'est de **danser** on me traite / de traître / quand je traite / de la défaite / du silence
10. Le **silence** est d'or / mais j'ai **choisi** la cadence
11. Une vague
12. Un **cyclone**
13. **Que** dit la météo
14. **Qui** sème / le vent / récolte / le **tempo**
15. **Qui** sème / le vent / récolte / le **tempo**
16. **Chaque** mot **chaque** phrase / dit / avec **emphase** / fait / de Claude M.C. / le commando / de **la** phrase / le **tempo** est / roi / dans l'arène / musicale

17. Les rênes / sont à moi / torero / lexical / matador
18. Prêt **pour** la mise à mort / après le corps / à corps alors / fait un effort / remue ton corps / plus fort
19. On est d'accord
20. **Pas** de temps mort / mais sache / **pourquoi**
21. Parce que le **tempo** est / roi
22. Le **paramètre** est **paranormal** / **que** dire / **que** dalle / **Claude M.C.** **s'installe** / **ancré**
23. Dans **les** annales exemple
24. Le rock
25. La **salsa** / le twist / et le **reggae**
26. **Petit** à petit / sans faire de bruit / se sont **imposés**
27. Car **qui** sème le vent
28. Récolte / le **tempo**
29. Le **tempo**
30. Au nom du père / du fils / et de Claude / M.C.
31. Solaar / vous invite / dans les rap / parties / car j'suis un **M.C.** d'attaque / sans tic / authentique / **pas** en toc
32. Prêt à frapper / sur le beat pour
33. Le mouvement **hip-hop** / coûte / que coûte / j'écoute / et je goûte
34. Cette **solution** aqueuse / **qui** les rend heureuses / c'est du rap / liquide / fluide / créé / par un druide / un peu speed / **qui** file comme **un** bolide
35. Pour ne pas faire / un bide / du rap / d'attaque / qui frappe / épate / matraque / et patatrac
36. Plus de sang / tu claques / j'suis
37. M.C. des **Carpates** un **M.C.**
38. Véridique / authentique **sans** aucune panique / prêt à frapper / sur le beat / alors / mon ami / écoute / bien **cette** musique
39. Car qui sème / le vent
40. Récolte / le **tempo**
41. Le **pédagogue** en vogue / au nom de code / Solaar **ou** Claude M.C.
42. **Te** propose / d'écouter **ceci** qu'on épelle / les voyelles / dès qu'on sonne / les consonnes
43. La **musique** est bonne
44. Je prends / souvent / le temps / d'aller de **l'avant** / je ne perds / pas **un** instant / car c'est de **l'argent** / l'argent / ne fait pas / le bonheur / fait-il le **malheur**
45. **L'essentiel** est d'être / à la hauteur
46. **Pas** de morale / sur ces quelques / mots
47. **Qui** sème / le vent
48. Récolte / le **tempo**
49. **Qui** sème / le vent / récolte / le **tempo**
50. Le **tempo**
51. Le **tempo**
52. Le **tempo**
53. Le **tempo**

8.2. Attitude des rappers dans leurs paroles

8.2.1. Mise en scène ostentatoire de soi et de ses proches

La mise en valeur du sujet constitue, comme nous l'avons supposé plus tôt, une caractéristique inhérente au rap américain et français qui se traduit d'abord dans les paroles. Ainsi, les rappers usent généralement des pronoms personnels « je » et « tu » et de l'ensemble des pronoms possessifs « mon », « ma », « mes » et « ton », « ta », « tes ». Les pronoms personnels sont employés jusque dans le titre des morceaux, comme c'est le cas pour *Je rap* et *Iam concept* (ici en anglais). Nous les repérons aisément dans les cinq morceaux du corpus avec une fréquence d'utilisation pouvant varier selon les artistes. Cet emploi nous fait associer les propos tenus à la personne qui les dit, en l'occurrence les rappers, et l'utilisation systématique du présent de l'indicatif nous permet de situer l'action *hic et nunc*.

Certains rappers usent plus fréquemment que d'autres de la première personne du singulier tels que les groupes NTM et Assassin dans les morceaux *Je rap* et *La Formule secrète* donnant lieu, par exemple, aux GDS suivants (les syllabes en gras désignent ces emplois) :

- GDS n° 12 dans *Je rap* : « Frôlant l'exploit de par **ma** voix **mon** rap t'assomme **mes** rimes te donnent la cadence »
- GDS n° 3 et 4 dans *La Formule secrète* : « Oui **je** suis le mec que l'on appelle Rockin' Squat » et « **Ma** poésie fuse et **mes** rimes matraquent »

Les deux groupes s'adressent directement à l'auditeur par l'emploi de la deuxième personne du singulier, leur permettant de le tutoyer : « mon rap t'assomme mes rimes te donnent la cadence ». Ainsi, les NTM frôlent « l'exploit de par [leur] voix » et « [leur] rap [nous] assomme » alors que « [leurs] rimes [nous] donnent la cadence ». Selon Rockin Squat, « [sa] poésie fuse et [ses] rimes matraquent ». Rockin Squat s'affiche ensuite (GDS n° 5) comme le métaphysicien de l'écriture en action qui, du dix-huitième arrondissement (GDS n° 6), « [nous] envoie cette nouvelle potion ». Le lecteur remarquera la présence de verbes décrivant les coups assésés lors d'un combat tels que « assommer », « matraquer » qui sont, dans les paroles, attribués à des notions de poésie ou de musique, usage que nous aborderons dans la prochaine sous-section.

Les morceaux *Iam concept*, *Qui sème le vent récolte le tempo* et *Paname city rappin* font davantage varier les pronoms personnels et les types de discours, alternant continuellement la place du locuteur qui est tour à tour le personnage de l'action – par l'utilisation des pronoms « je » et « tu » –, et celui qui décrit, par l'utilisation du clitique « il » ou de formules telles que

« c'est » ou « il y a ». Nous observons bien cela dans les GDS n° 11 à 19 du morceau *Iam concept* où les deux rappers incarnent d'abord leur message à l'auditeur par l'utilisation des pronoms personnels « je » et « tu », alternent avec deux GDS descriptifs, puis réapparaissent en tant que sujet par l'utilisation renouvelée des embrayeurs « je » et « tu ». La partie en gras désigne le passage descriptif de cet extrait et la partie en police normale indique les GDS incarnés :

- 4 Tu restes statique mais lis et réalise ainsi
- 5 Crie au monde bien ceci que je suis Iam
- 6 Imperial Asiatic Men**
- 7 Nouvelle forme qui revient soudain**
- 8 Tu traces mais relax Max jamais je ne taxe mais place ma voix sur wax autour d'un axe

Notons que les rappers peuvent également parler d'eux à la troisième personne, mettant en œuvre une description par laquelle ils dépeignent des personnages vertueux qui ne sont autres qu'eux-mêmes. Ce procédé est bien visible dans le même morceau aux GDS n° 11 à 18 :

- 11 Shuriken Akhenaton et Khéops**
- 12 Ont poussé la limite jusqu'ou**
- 13 Jusqu'au max**
- 14 I comme impérial indivisible et immuable
- 15 Impulsif et inchangeable
- 16 Comme l'empire chinois et les dynasties de haute et basse Égypte et le dieu d'Akhanjakti
- 17 Aton Almighty
- 18 A comme asiatic première lettre de l'alphabet pour la terre mère Afrique

Shuriken et Akhenaton parlent d'eux et de leur DJ (Khéops) à la troisième personne du pluriel, se vantant d'avoir « poussé la limite [...] jusqu'au max ». S'ensuivent cinq GDS descriptifs dépourvus de verbes visant à expliquer les deux premières lettres de l'acronyme IAM. Ce procédé est également bien visible dans *Qui sème le vent récolte le tempo* aux GDS n° 16, 22, 31 et 41 où MC Solaar parle de lui à la troisième personne s'appelant tour à tour « Claude MC » (MC Solaar s'appelle en réalité Claude M'Barali) et « Solaar ». Nous le remarquons également dans *La Formule secrète* au GDS n° 79 : « Rockin Squat attaque du style sur ce *beat* funky ».

Ces jeux pronominaux et formels sont très courants dans le rap français des débuts et varient selon les morceaux. Les rappers d'Assassin et de NTM usent, dans *La Formule secrète* et *Je rap*, plus fréquemment de la première et de la deuxième personnes du singulier, réalisant peu de descriptions, alors qu'IAM et MC Solaar varient bien davantage les formes du discours. Seul Dee Nasty use majoritairement de la forme descriptive, dépeignant dans la totalité du morceau le quotidien d'un jeune de banlieue et son évolution depuis l'apparition en France de la culture hip-hop. Notons toutefois qu'il utilise ponctuellement la première personne du

singulier qui est, de fait, inhérente aux cinq morceaux, et qui appuie la volonté des rappeurs français de se mettre en valeur en tant que sujet.

Un autre élément s'ajoute à ces usages pronominaux, renforçant la mise en valeur du sujet. En effet, les rappeurs prononcent très fréquemment leur nom, celui de leur groupe ou celui de leurs camarades. Dans *Je rap* par exemple, et dès l'introduction, Joey Starr prononce le nom de son camarade Kool Shen par le monosyllabe « Shen » (GDS n° 1). Il réitère ce procédé plusieurs fois durant le morceau (GDS n° 21 et 67). Il peut également l'interpeller par le monosyllabe « Kool » (GDS n° 59). Ce procédé ne va pas que dans un sens. Kool Shen s'adresse aussi à Joey Starr en l'interrogeant en ces termes : « n'est-ce pas Joey ? » (GDS n° 20), ce à quoi Joey Starr répond « sans problème Shen je reprends » (GDS n° 21). Le nom du DJ est également cité ainsi que celui du groupe par les phrases et mots « deejay S me suit » (GDS n° 38), « okay S » (GDS n° 39), « S » (GDS n° 52), « détonateur S » (GDS n° 53) et « Suprême ». Si la référence au DJ est explicite (ce dernier se fait appeler DJ S), la référence au groupe l'est moins. En effet, le groupe NTM se nommait au départ Suprême NTM, ainsi, en prononçant le dissyllabe « Suprême » (le « e » final est ici caduc), le duo de rappeurs fait directement référence à son *crew*. Cette « dédicace » à soi ou à ses proches est présente dans l'ensemble du corpus avec plus ou moins d'importance. Comme nous l'avons vu précédemment, elle apparaît également dans les morceaux *I am concept*, *La Formule secrète* et *Qui sème le vent récolte le tempo* lorsque les rappeurs parlent d'eux à la troisième personne. Seul le morceau *Paname city rappin* ne la dévoile pas, affichant un locuteur s'engageant très peu dans son énoncé. Il ne mentionne à aucun moment son nom ou celui d'autres rappeurs. Cette absence de mise en scène de soi peut s'expliquer par l'ancienneté du morceau (1984) qui ne peut, de fait, contenir toutes les composantes thématiques et musicales telles qu'elles se manifestent durant la seconde moitié des années 1980. Pour autant, les paroles de Dee Nasty sont modestement fidèles au message d'espoir livré par le rappeur américain Afrika Bambaataa. Comme lui, Dee Nasty défend l'idée que la culture hip-hop peut et doit agir comme une catharsis sur les jeunes de banlieue : « Depuis qu'il y a le hip-hop c'est la paix dans ma cité y a presque plus de bastons y en avait marre de se fritter maintenant ce qui est important c'est de savoir danser de tourner sur la tête d'être le meilleur à breaker » (GDS n° 23).

L'utilisation des pronoms personnels et possessifs et la prononciation de leur propre nom ou de celui de leurs camarades participent à une mise en scène ostentatoire du locuteur rappant et de son entourage. Cette mise en scène du sujet rappant contribue à la construction d'une

attitude spécifique à l'égard des institutions, attitude qui se veut contestataire mais également porteuse de propositions alternatives comme nous allons le voir à présent.

8.2.2. Contestation des institutions et propositions alternatives

Les rappeurs français n'ont de cesse de contester fondamentalement les institutions. Ainsi, Rockin Squat « décapite l'élite » (GDS n° 59) et a « déjà tué par [ses] rimes les cinquante connards du top » (GDS n° 69). Il s'oppose ici à l'*entertainment* musical imposé par le top 50, et à la variété française occupant les meilleures places de ce classement. Il conteste également le manque de renouvellement des artistes qu'il qualifie de « vieilles stars fatiguées » (GDS n° 66) n'ayant « pas évolué ni même progressé » (GDS n° 67 et 68). Dans ce dernier cas, il s'attaque à la qualité stylistique de ce type de productions, ajoutant qu'il « n'entend jamais quelque chose qui balance » (GDS n° 65) lorsqu'il « allume la radio sur n'importe quelle fréquence » (GDS n° 64). Il indique par ces propos qu'il se moque du jugement de valeur des sociétés commerciales de production et de diffusion musicale. Il construit ainsi une attitude située hors du cadre institutionnel habituel, avançant que ses productions artistiques surpassent en qualité celles produites et promues par les instances musicales. Les rappeurs formulent ainsi leur rapport à une pratique, à un savoir. Ils se positionnent en tant que sujet.

Ce procédé se retrouve également dans les morceaux *Je rap* et *Qui sème le vent récolte le tempo*. Dans le premier, Joey Starr et Kool Shen « foudro[ient] complètement l'harmonie de par leur style » (GDS n° 41), composant à la place des « symphonie[s] de rimes » (GDS n° 30) leur permettant de « frôl[er] l'exploit de par [leur] voix » (GDS n° 12). Ils « contrôl[ent et] domin[ent] la prose » (GDS n° 22), « la dégustant tel un met » (GDS n° 23). Ils font ici implicitement référence à l'absence de chant qui ne les inquiète guère au vu des compétences littéraires et vocales qu'ils affirment posséder. MC Solaar, pour sa part, avance qu'au même titre que « le rock la salsa le twist et le reggae » (GDS n° 25) qui « petit à petit sans faire de bruit se sont imposés » (GDS n° 26), le rap « s'installe » (GDS n° 22) et s'« ancre dans les annales » (GDS n° 22 et 23).

Cette « attitude » de contestation à l'égard des institutions mais également cette prise de position face à un savoir s'observe dans les autres morceaux du corpus. Selon Shuriken et Akhenaton, par exemple, « l'histoire est à revoir » (GDS n° 66), dans la mesure où elle « est fausse et malhonnête » (GDS n° 76). Ils nous indiquent par ailleurs qu'ils vont nous expliquer leur propos au GDS n° 66 : « ainsi voici l'explication ». Les deux rappeurs s'en prennent directement aux historiens qui constituent et propagent le savoir, accusant « l'Europe [d'avoir]

instauré l'esclavage par l'absence de vérités historiques » (GDS n° 80 et 81), permettant au continent (ici employé à titre métonymique pour désigner les institutions qui écrivent l'histoire) de « récus[er] l'hypothèse profonde que certains pays noirs ont civilisé le monde » (GDS n° 82). Ils prennent une position très tranchée face aux théories communément acceptées à cette époque. Leur attitude est sans concession à l'égard des historiens, position assumée qu'ils invitent à prendre en compte en s'adressant directement à l'auditeur : « Entends ma théorie tu resteras blême au son de ces mots » (GDS n° 87).

Le morceau *Paname city rappin* n'est pas en reste puisque Dee Nasty invite son auditeur à ne « pas [se] tromper » (refrains) quant à son jugement sur la ville de Paris précisant qu'il ne « faut surtout pas croire que c'est le paradis » (refrains). Il évoque en guise d'arguments « le chômage » (GDS n° 26), qu' « ici ça sent la zone à plein nez » (GDS n° 37), demandant sans les citer aux institutions responsables « la liberté de ne plus [se] faire agresser » (GDS n° 30) et de ne plus subir de « contrôle d'identité pour [s]on look d'immigré [s]a façon de penser » (GDS n° 31). Là encore, le rappeur conteste les agissements des autorités de l'État à son égard, tout en signalant qu'il n'est pas dupe. Il se sert de l'expression musico-littéraire qu'est le rap pour dénoncer les abus promotionnels à but touristique et les abus policiers à l'égard d'une population volontairement écartée de la cité. Ainsi, à l'instar de Rockin Squat dans *La Formule secrète*, les rappeurs « décapite[nt] l'élite » (GDS n° 59) et « pour cette raison [leur] poésie est interdit[e] de sortie de [leur] quartier » (GDS n° 59 et 60).

L'attitude des rappeurs se construit donc, dans leurs paroles, en opposition aux institutions de l'État, qu'elles représentent l'art, l'histoire, l'urbanisme ou le social (pour ne citer que ces quelques thèmes), faisant d'eux des dissidents, des dénonciateurs et des francs-parleurs. Mais les rappeurs proposent aussi une alternative à la déconstruction qu'ils opèrent, une alternative culturelle, le hip-hop, grâce à laquelle l'auditeur peut s'instruire sans avoir à compter sur les institutions qui, selon eux, les ont laissé tomber. Ainsi, MC Solaar se dit « pédagogue en vogue » (GDS n° 41), les IAM se disent « logé[s] au rang de leader du savoir » (GDS n° 40 et 41) alors que Rockin Squat affirme que « [sa] poésie [nous] instruit » (GDS n° 79) et Dee Nasty, que « trouver la paix dans la musique même si elle est synthétique » (GDS n° 26), « c'est la seule manière de sortir de sa cage de maîtriser sa rage [d']oublier le chômage » (GDS n° 24, 25 et 26).

À cette contestation et à cette proposition culturelle autre viennent s'ajouter des propos vantards et des attaques verbales qui participent à construire une « attitude » défiante, voire arrogante à l'égard des institutions.

8.2.3. *Boasting* : défier les institutions

« Maintenant ce qui est important c'est de savoir danser de tourner sur la tête d'être le meilleur à breaker » (GDS n° 23). Dee Nasty évoque là un point central de la culture hip-hop : l'esprit de compétition. Il s'agit pour les rappeurs français « d'être le[s] meilleur[s] à breaker », à rapper, à graffer, etc. L'esprit compétitif est en effet au centre de la culture hip-hop. Il s'immisce dans la pratique de chaque discipline du hip-hop français et se manifeste initialement dans la performance physique qu'est la *breakdance* sous la forme de prestations nommées *battles*⁴ (littéralement combat) durant lesquelles les b.boys⁵ s'affrontent tour à tour, se narguant corporellement et s'efforçant de mettre en scène l'« attitude » corporelle la plus originale, la plus technique, et la plus défiante à l'égard de son adversaire. Cette attitude se ressent également dans l'univers du graffiti, manifestation graphique urbaine par laquelle est exprimée l'identité de celui qui peint. Ce dernier revendique également par cet acte son territoire (de par son *blaze*⁶ reconnu par les graffeurs mais également par la police) et ainsi, l'étendue de ce dernier. Sa notoriété dépend de la présence et du nombre de graffitis ou de tags présents dans la ou les villes.

Le rap n'est pas en reste à ce sujet. En effet, cette discipline met également en œuvre des *battles* vocaux dans lesquels les rappeurs s'affrontent verbalement en improvisant à l'aide d'insultes (beaucoup d'atteintes au physique, au *flow*, et à la mère de l'adversaire) qu'ils formulent et disent le plus originalement possible. Ce type d'affrontement passe également par la mise en avant de ses propres capacités physiques, faisant tenir aux rappeurs des propos vantards destinés à montrer, dans les mêmes thématiques que celles sur lesquelles portent les insultes, qu'ils sont meilleurs que leurs adversaires. Cette pratique est nommée *boasting* ou *bragging* aux États-Unis et « n'est pas destinée à être prise au sérieux⁷ ». Elle constitue pour autant une composante essentielle de l'attitude des rappeurs américains reprise par les rappeurs français. Au cours de ces *battles*, des droits de réponse sont octroyés et permettent aux rappeurs de tenter de prendre le dessus verbalement sur les dernières atteintes proférées par l'adversaire. La victoire d'une manche est attribuée à celui qui conjugue durant ses diverses prestations le meilleur *flow*, les insultes les plus originales et donc, l'attitude la plus à même de prendre le

⁴ Combats de *breakdance*. Peut également s'appliquer à toutes les disciplines de la culture hip-hop.

⁵ Synonyme de *breaker*. Danseurs de *breakdance*.

⁶ Signature du graffeur composée de lettres et de chiffres (exemple : Mode 2, AZUR, C4, etc.). Le mot *blaze* provient d'une contraction du mot blason.

⁷ « [...] *black boasting and bragging tends to blur in such instances where bragging itself is not intended to be taken seriously but is part of a promotional effort to stir up interest and excitement about an upcoming event.* » dans KOCHMAN, Thomas, *Black and white styles in conflict*, Chicago, University of Chicago Press, 1981, p. 68.

dessus sur la prestation de son adversaire. Une fois un *battle* gagné, le gagnant affronte, au même titre que dans une compétition sportive, celui ayant gagné parallèlement au même stade de la compétition. L'ensemble des rappeurs français des débuts, et ceux d'aujourd'hui, se sont adonnés à ce type d'improvisation verbale avant même d'avoir réalisé leur première scène. L'impact de cet esprit compétitif – et spécifiquement de ces *battles* – sur les paroles (mais aussi sur l'expression vocale) est considérable. Il se manifeste dans les textes par l'emploi de champs lexicaux et par des *habitus* littéraires peignant des caractères et des comportements constitutifs de l'« attitude » des rappeurs français.

Le rappeur français montre ainsi à son auditeur et à son public qu'il est le meilleur à faire ce qu'il fait, que personne n'est à la hauteur de ses capacités poétiques et vocales. Il profère des propos vantards destinés à déstabiliser psychologiquement l'adversaire, à le défier. Dans cette optique, Shuriken et Akhenaton affirment qu'ils sont des « as sur le *twenty four tracks*⁸ » (GDS n° 10) nous précisant qu'il est « inutile de lutter devant les poètes de l'alliance afro-asiatique » (GDS n° 44), au risque de rester « KO » (GDS n° 20). De même, Rockin Squat et Solo se présentent comme des « métaphysicien[s] de l'écriture [...] en action » (GDS n° 5) dont la « rythmique » est « des plus poétique » (GDS n° 7). Rockin Squat vante même son « intelligence » (GDS n° 30), prétendant tout au long du morceau posséder « la formule secrète du style qui se reflète » (GDS n° 27 et 28). MC Solaar pour sa part prétend tour à tour être « le commando de la phrase » (GDS n° 16), un « torero lexical » (GDS n° 17) et un « pédagogue en vogue au nom de code Solaar ou Claude MC » (GDS n° 41). Il nous invite à « écouter ceci » jugeant que la « musique est bonne » « dès qu'on sonne » (GDS n° 42). Enfin, Joey Starr affirme qu'il va « et vien[t] sur les aléas du *tempo* oui sans aucun accroc normal pour un pro » (GDS n° 9 et 10), ou encore qu'il « foudro[ie] complètement l'harmonie de par [s]on style [et qu'il] rappe face façonne la phrase » (GDS n° 41), propos qui participent à construire une attitude défiante à l'égard de la musique vocale chantée (il foudroie l'harmonie). Nous observons là une défiance à l'égard des institutions françaises (ici représentées par « La » chanson française) qui va au-delà de la contestation et de la proposition alternative.

Aussi, cette vantardise à propos de ce qu'ils sont en train de faire, à savoir rapper, donne à l'auditeur des clés de compréhension quant à l'ambition stylistique recherchée. Ainsi, Kool Shen précise dans *Je rap* que « ça semble clair limpide facile à faire mais [que] tout est étudié chaque parole est dosée pesée pour renforcer rehausser la qualité de [son] phrasé » (GDS n° 17,

⁸ Traduire : les meilleurs du vingt-quatre pistes.

18, 19 et 20). Rockin Squat dans *La Formule secrète* nous signale que « [s]a poésie fuse et [s]es rimes matraquent » (GDS n° 4), nous rappelant qu'il « détient la formule secrète du style qui se reflète » (GDS n° 27 et 28). MC Solaar renseigne également le néophyte, précisant que « chaque mot chaque phrase dit avec emphase fait de Claude MC le commando de la phrase » (GDS n° 16), alors que les rappers du groupe IAM rappellent que leur DJ « déforme les disques les mixe les fixe sur vingt-quatre pistes » (GDS n° 61) et qu'ils « place[nt leur] voix sur wax autour d'un axe » (GDS n° 8). La vantardise mise en œuvre par les premiers rappers leur permet à la fois de se positionner en tant que sujet – ce que la performance vocale vient, comme nous le verrons, renforcer –, mais elle possède aussi un intérêt promotionnel, voire éducatif, ne se résumant pas à un seul but égotique.

8.2.4. Attaquer les institutions

Comme nous l'avons évoqué, les rappers pratiquent des *battles* (littéralement des « combats ») à tous les niveaux de la culture hip-hop, et notamment au sein du rap. Cette pratique se ressent au sein des paroles des premières productions françaises et se manifeste par l'usage de verbes destinés à décrire le combat. Nous recensons dans les cinq morceaux les occurrences suivantes :

- *Je rap* : attaquer, fouetter, assommer, étouffer, contrôler, dominer, arracher, gronder, foudroyer, maîtriser, détronner, etc.
- *La Formule secrète* : matraquer, enflammer, brûler, entrechoquer, décapiter, tuer, attaquer, brûler, maîtriser, ébranler, etc.
- *Qui sème le vent récolte le tempo* : ensorceler, sceller, mettre à mort, frapper, matraquer, claquer, etc.
- *Iam concept* : attaquer, chasser, frapper, lutter, percuter, enflammer, déformer, asservir, etc.
- *Paname city rappin* : fritter, agresser, shooter, exploser.

Ces verbes ont souvent pour sujet des notions poétiques ou musicales permettant de personnifier la performance musico-littéraire en cours. Leurs rimes attaquent, donnent la cadence, leur voix se place, leur *flow* percute les sots, leur rap attaque, frappe, matraque, épate, assomme, leur parole est dosée, pesée, la qualité de leur phrasé est renforcée, rehaussée, leur prose brille, etc. Les rappers assènent des coups, tel un boxeur, tout en se vantant d'avoir de telles capacités. Ils n'utilisent pas leurs poings mais les mots et la voix, leur permettant

d'asséner des « crochets » verbaux aux institutions qui incarnent l'adversaire absent physiquement (contrairement aux *battles*) et symboliquement, absence perçue comme fautive et qu'il leur faut dès lors combattre. Les rappeurs défient en effet « La » musique, « La » littérature et « La » poésie françaises. Nous remarquons également que ces attaques verbales peuvent concerner directement le public. Dans *Je rap* par exemple, les phrases « fouettant l'auditeur le touchant en plein cœur » (GDS n° 5 et 6) et « frôlant l'exploit de par ma voix mon rap t'assomme mes rimes te donnent la cadence » (GDS n° 12) s'adressent directement au public en le nommant (l'auditeur) ou par le tutoiement. La construction littéraire d'un locuteur sûr de lui et combatif le sollicite alors directement, l'incluant à la performance. Il est pris à parti, se devant de considérer le sujet qui porte les attaques.

L'attitude que les rappeurs construisent au sein de leurs textes se caractérise ainsi par une mise en scène ostentatoire de leur propre personne et de leurs proches, leur permettant de s'affirmer en tant que sujet. Nous retiendrons que le sujet rapping conteste fondamentalement l'autorité des institutions quelles qu'elles soient. Il les défie en vantant ses capacités physiques (vocales, poétiques, musicales) et morales, et les attaque par l'utilisation du champ lexical du combat. Il propose également une alternative salutaire, la culture hip-hop et plus couramment le rap. Adoptée dans la danse, mais également dans le graffiti et comme nous venons de le voir dans les textes prononcés, il s'agit de voir si cette attitude s'immisce au sein de l'expression vocale des rappeurs et dans la relation rythmique qu'elle entretient avec la musique instrumentale. Pour cela, nous observerons en premier lieu les spécificités de l'expression vocale mise en œuvre par les rappeurs au cours de leurs performances.

8.3. Proportion de syllabes accentuées par type d'accent

Notre chaîne de traitement nous permet tout d'abord d'appréhender globalement l'accentuation des paroles et de connaître la proportion globale de syllabes accentuées sur l'ensemble de la chaîne de parole et la répartition pour chaque type d'accent. Le tableau 18 présente la proportion de syllabes accentuées, la proportion d'accent tonique de finale de GDS (P) et de finales de GR (B), la part de syllabes recevant l'accent d'insistance dans chaque morceau (A) et les moyennes du style pour chaque type d'accent (A, B et P). L'ensemble de ces données est calculé à partir du nombre total de syllabes prononcées dans chaque morceau :

Titre des morceaux	Pourcentages			
	De syllabes accentuées (A, B, P)	D'accents d'insistance (A)	D'accents toniques (B)	De finales de groupe de souffle (P)
<i>lam concept</i>	42,95%	13,65%	19,57%	9,73%
<i>Je rap</i>	37,32%	8,79%	18,59%	9,94%
<i>La Formule secrète</i>	37,81%	11,13%	15,25%	11,43%
<i>Paname city rappin</i>	41,20%	11,28%	23,71%	6,22%
<i>Qui sème le vent récolte le tempo</i>	40,53%	13,79%	17,94%	8,80%
Moyenne	39,96%	11,73%	19,01%	9,23%

Tableau 18 : Proportion de syllabes accentuées dans la chaîne de parole par type d'accent (rap).

En moyenne, 40 % des syllabes sont accentuées (39,96 %). Ce résultat découle d'une répartition spécifique entre chaque type d'accent. Les accents toniques de finales de GR sont plus nombreux que les finales de GDS avec des moyennes respectives s'élevant à 19,01 % et 9,22 %. Cela implique que les GDS sont majoritairement découpés en plusieurs GR comme nous pouvons le constater sur nos transcriptions des textes. De nombreuses syllabes généralement atones sont également mises en valeur par une proportion importante d'accents d'insistance, impliquant une accentuation singulière du français qu'il conviendra d'observer. Il s'agit avant cela d'interroger nos données quant aux durées syllabiques des syllabes atones et accentuées.

8.4. Durées des syllabes atones et accentuées

8.4.1. Des durées syllabiques comparables à la parole spontanée

Les expressions vocales utilisées dans les trois styles de notre étude et la parole spontanée sont souvent comparées. Cette analogie se fonde sur la carence mélodique des phrasés mais aussi sur l'absence de prolongement des durées syllabiques (généralement opéré dans le cas du chant). Si les parcours intonatifs ne peuvent ici être étudiés et comparés à ceux de la parole spontanée, les durées syllabiques peuvent facilement l'être. Grâce à notre chaîne de traitement, nous pouvons également distinguer les syllabes accentuées des syllabes atones, et chaque type d'accent, et ainsi comparer ces valeurs à celles de la parole courante mises en lumière par les linguistes. Le tableau 19 expose les durées moyennes des syllabes atones et des syllabes

accentuées pour chaque morceau de rap ainsi qu'en dernière ligne, la moyenne du style pour chaque type de syllabe

Titre des morceaux	Durée (en secondes)				
	Syllabes atones	(A)	(B)	(P)	Syllabes accentuées
<i>Iam concept</i>	0,14	0,19	0,21	0,30	0,23
<i>Je rap</i>	0,15	0,18	0,23	0,51	0,31
<i>La Formule secrète</i>	0,17	0,20	0,24	0,40	0,28
<i>Paname city rappin</i>	0,15	0,23	0,25	0,38	0,29
<i>Qui sème le vent récolte le tempo</i>	0,15	0,21	0,23	0,31	0,25
Moyenne	0,15	0,20	0,23	0,38	0,27

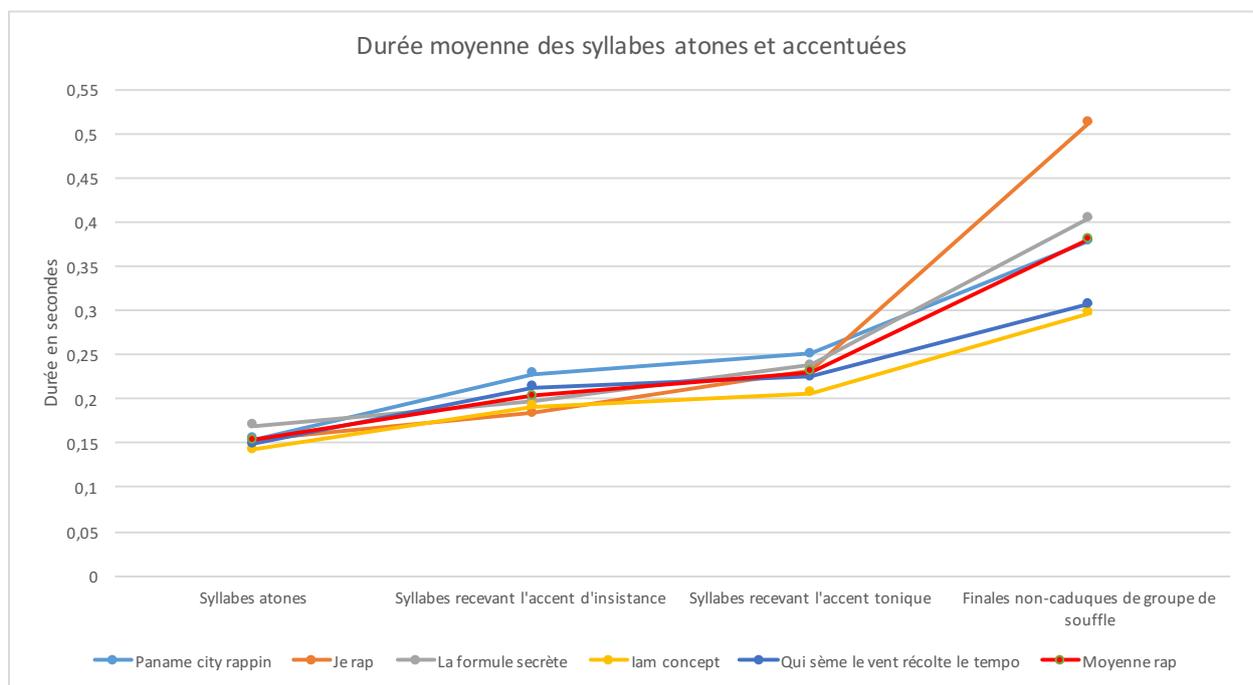
Tableau 19 : Durée moyenne des syllabes atones et accentuées dans le corpus rap.

La durée moyenne des syllabes atones varie entre 0,14 seconde et 0,17 seconde, donnant lieu à une moyenne de 0,15 seconde. En comparaison, dans la parole spontanée du français standard « on constate des durées moyennes variant autour de 15 centisecondes, en position inaccentuée, et environ du double, soit 30 cs, en position accentuée⁹ ». Ainsi, la durée des syllabes atones durant la prononciation d'un rap est exactement la même que celle de la parole spontanée. Par ailleurs, on remarque que la différence du simple au double entre une syllabe atone et une syllabe accentuée varie selon les types d'accent. Toutefois, si nous calculons la durée moyenne de toutes les syllabes accentuées sans distinction, nous obtenons une valeur de 0,27, valeur relativement proche du 0,30 seconde relevé au sein de la parole spontanée par Pierre Léon. Nous retiendrons alors que la durée est bel et bien un aspect acoustique qui permet la reconnaissance de l'accent, au même titre que dans la parole spontanée, à quelques nuances près qu'il s'agit d'exposer. L'accent de finale de GDS est nettement plus long que les syllabes atones. Sa durée varie dans notre corpus du double à plus du triple de la durée moyenne des syllabes atones. Nous remarquons que dans *Iam concept* et *Qui sème le vent récolte le tempo*, la durée des finales de GDS varie de la même manière que dans la parole spontanée, passant du simple au double. Néanmoins, dans les trois autres morceaux, elles sont plus longues, pouvant atteindre plus du triple de la durée des syllabes atones. Nous pouvons notamment observer ce phénomène dans le morceau *Je rap*. Ce prolongement excessif des finales de GDS relève d'un

⁹ LÉON, Pierre, *Phonétisme et prononciations du français*, Paris, Armand Colin, 6^e éd., 2012, p. 137.

trait stylistique qui participe à caractériser le *flow* de chaque rappeur. Le rapport du simple au double ou du simple au triple implique une prononciation plus ou moins étirée des finales de GDS que l'absence de chant ne justifie pas. Il y a donc, selon les rappeurs, un prolongement volontaire de ces finales à des fins stylistiques.

Nous observons que les accents toniques et les accents d'insistance internes aux GDS sont eux aussi globalement plus longs que les syllabes atones, mais à une bien moindre mesure. En effet, l'écart entre les syllabes atones et les accents d'insistance est en moyenne de 0,05 seconde, ce qui est peu. Dans *La Formule secrète* et *Je rap*, cet écart diminue même à 0,03 seconde, ce qui représente un écart de durée qui peut sembler minime mais qui, au regard d'une écoute musicale et d'une visualisation de la chaîne de parole segmentée (Audiosculpt) constitue une variation pouvant s'avérer signifiante. Ces écarts sont alors repérables par le musicologue et lui permettent de distinguer dans la chaîne de parole les accents d'insistance et les accents toniques. Notons également que les accents toniques sont en moyenne plus longs que les accents d'insistance, de 0,03 seconde de plus. Là encore, ces durées varient dans l'ensemble du corpus et témoignent de traits stylistiques propres à chaque artiste, relevant de leur *flow*. Le graphique 12 montre l'étendue de ces variations et la moyenne (en rouge) qui en découle :



Graphique 12 : Durée moyenne des syllabes atones et accentuées pour chaque morceau (rap).

Nous retiendrons que les finales de GDS sont considérablement plus longues que les syllabes atones, de même que les accents toniques de finale de GR et les accents d'insistance, dans une moindre mesure. Nous retiendrons également que la voix rappée possède des durées

de syllabes très proches de la parole spontanée, qu'il s'agisse des syllabes atones ou des syllabes accentuées.

8.4.2. Autres paramètres acoustiques ayant servi à la reconnaissance des syllabes accentuées

Comme cela a déjà été signalé, certains paramètres acoustiques ne peuvent pas être calculés de manière automatique : l'intensité et les parcours intonatifs. Pourtant, leur variation au sein de la chaîne de parole a largement influencé, en sus des variations de durée, le repérage des accents prosodiques. Nous affirmons que les syllabes recevant l'accent d'insistance se caractérisent fréquemment, dans le rap français des débuts, par une montée vers l'aigu et une intensité plus importante, surtout dans le cas d'une synchronisation avec les temps qui, comme nous le verrons, influent sur l'accentuation des syllabes. Enfin, les attaques en coup de glotte des syllabes de type VC ou V ont également permis sa reconnaissance.

Concernant les accents toniques, les variations de la fréquence fondamentale s'accordent généralement à la prosodie linguistique utilisée. Ainsi, dans le cas d'une phrase interrogative, l'intonation de la syllabe subit un mouvement ascendant tandis que dans le cas d'un propos exclamatif ou affirmatif, la fréquence fondamentale a tendance à monter rapidement puis à descendre dans les graves, ou seulement à réaliser un mouvement descendant corrélé à une chute de l'intensité. Afin de percevoir l'étendue des parcours intonatifs, nous nous sommes attelé durant cette étude à relever l'étendue vocale des rappers en localisant dans les morceaux les intonations les plus graves et les plus aiguës. Le degré de variation est bien plus important que ce à quoi nous nous attendions, s'étendant d'une sixte majeure (Kool Shen) à une onzième juste (Solo). Les fluctuations de l'intonation sont ainsi bien plus importantes que dans le punk français, dévoilant une forte intention d'expressivité.

8.5. Débit des groupes syllabiques fluctuant

La succession des syllabes atones et accentuées et leur agencement dans la chaîne de parole construisent des groupes syllabiques qui peuvent être observés dans leur débit, renseignant l'analyste sur leurs éventuelles variations en longueur durant la performance vocale. Nous aborderons tout d'abord les GDS puisqu'ils constituent la plus grande unité de prononciation du discours. Ces derniers varient considérablement en longueur durant la prononciation d'un morceau de rap. Cette absence de régularité – généralement inhérente au texte poétique ou à la chanson française – rappelle les fluctuations métriques de la parole spontanée, confirmant que la prononciation des paroles est soumise à d'autres impératifs que

ceux de la versification poétique et appuyant l'intérêt de partir de leur réalisation sonore pour les analyser.

Pour nous faire une idée de l'étendue de ces variations, le tableau 20 expose le nombre moyen de syllabes par GDS et l'étendue des valeurs par rapport à la moyenne (écart type) :

Titre des morceaux	Nombre de syllabes	
	Débit des GDS	Écart type
<i>Iam concept</i>	10,15	7,34
<i>Je rap</i>	9,77	7,55
<i>La Formule secrète</i>	8,74	5,94
<i>Paname city rappin</i>	16,64	10,65
<i>Qui sème le vent récolte le tempo</i>	11,35	9,3

Tableau 20 : Débit moyen des GDS en nombre de syllabes par GDS (rap).

On remarque que les trois morceaux joués par des duos de rappeurs présentent les moyennes les plus basses (*La Formule secrète*, *Iam concept* et *Je rap*), indiquant que les GDS y sont plus courts que dans les morceaux rappés en solitaire. Cela pourrait s'expliquer par l'alternance de la prise de parole impossible dans le cas d'un morceau rappé en solo, permettant aux rappeurs d'un duo de se laisser fréquemment la parole et ainsi d'écourter la longueur des GDS. Notons toutefois que les écarts types restent très élevés dans l'ensemble des morceaux, ce qui implique au même titre que dans les morceaux rappés en solitaire une grande variabilité métrique. Nous conviendrons alors qu'il n'existe aucun mètre spécifique au rap français des débuts puisque le nombre moyen de syllabes par GDS s'étend de 8,74 syllabes au double, 16,64, pour des écarts types très importants s'étendant de 5,94 à 10,65. Nous identifierons plus tard les raisons d'une telle variabilité.

Nous observerons également les GR puisqu'ils structurent l'intérieur des GDS en les découpant en groupes de sens servant directement la compréhension du discours. Nous rappelons que ces derniers sont délimités par la présence d'un accent tonique. Dans l'ensemble du corpus, ils possèdent une métrique bien plus régulière, comme le montre le tableau 21 :

Titre des morceaux	Nombre de syllabes	
	Débit des GR	Écart type
<i>lam concept</i>	3,41	1,64
<i>Je rap</i>	3,4	1,88
<i>La Formule secrète</i>	3,76	1,83
<i>Paname city rappin</i>	3,34	1,32
<i>Qui sème le vent récolte le tempo</i>	3,73	1,72

Tableau 21 : Débit des GR en nombre de syllabes par GR (rap).

Un accent tonique touche en moyenne une syllabe sur 3,5, impliquant la découpe du texte en des GR courts pouvant toutefois varier en longueur de plus ou moins une ou deux syllabes. Au vue de la longueur des GDS, cela implique une prononciation segmentée en de multiples groupes de sens.

Enfin, il s'agit d'observer la métrique des PA. Nous rappelons que ces derniers sont délimités par la présence des accents quels qu'ils soient. Le tableau 22 expose leurs métriques syllabiques moyennes dans chaque morceau :

Titre des morceaux	Nombre de syllabes	
	Débit des PA	Écart type
<i>lam concept</i>	2,32	1,14
<i>Je rap</i>	2,57	1,39
<i>La Formule secrète</i>	2,65	1,18
<i>Paname city rappin</i>	2,42	1,05
<i>Qui sème le vent récolte le tempo</i>	2,46	1,16

Tableau 22 : Débit des PA en nombre de syllabes par PA (rap).

Un accent d'insistance ou un accent tonique touche une syllabe toutes les 2,5 syllabes, une de moins que pour les GR. Cette valeur peut varier en moyenne de 1,25 syllabes. La

présence de nombreux accents d'insistance dans la chaîne de parole rappée (environ un quart de toutes les syllabes accentuées comme nous l'avons vu précédemment) enrichit la prononciation des GR et plus largement des GDS, impliquant une prononciation du texte usant de procédés rythmiques et prosodiques spécifiques au vue de l'augmentation de durée inhérente aux syllabes accentuées.

Le débit des groupes syllabiques est sujet à des variations considérables (au niveau des GDS) et à des fluctuations bien moindres (au niveau des GR et des PA) caractéristiques de la voix rappée des débuts. Au même titre que dans la parole spontanée, les GDS sont hétérométriques et découpés régulièrement en GR par l'accent tonique afin de former des groupes de sens favorisant la compréhension du discours. La présence de nombreux accents d'insistance placés ailleurs qu'uniquement sur la syllabe initiale des mots détonne cependant avec la parole spontanée, de même que certains ajustements métriques consistant à prononcer aléatoirement les « e » caducs, comme nous allons le voir à présent.

8.6. Ajustements métriques : traitement du « e » caduc

Nous constatons en effet que les rappers prononcent de manière aléatoire les « e » désignés caducs par la prosodie traditionnelle, et ce pour des raisons principalement métriques. Nous rappelons que les « e » caducs sont élidés lorsqu'ils tombent en finale d'un mot (ou n'importe où ailleurs) et sont précédés d'une seule consonne. Néanmoins, lorsqu'ils tombent ailleurs qu'en finale et qu'ils sont précédés de deux consonnes, ils sont couramment prononcés¹⁰. Les rappers appliquent généralement ces « règles » mais il leur arrive également de ne pas les respecter, comme nous pouvons l'observer par exemple dans le morceau *Iam concept* lors de la prononciation des groupes de mots suivants (les syllabes soulignées signalent les « e » caducs prononcés) :

La nouvelle ère de panique [lanuvElER@d@panik]

Tu restes statique [tyREst@statik]

Comme l'empire chinois [kOm@la~piRSinwa]

Ces transcriptions textuelles et phonétiques comportent toutes un « e » caduc pourtant prononcé. Daniela Rossi explique ce fait par la provenance des deux rappers :

Si on regarde le *textsetting* proposé dans cet article, on remarque que le schwa est plus souvent prononcé chez IAM, vraisemblablement parce que les

¹⁰ LÉON, Pierre, *Phonétisme et prononciations du français...*, p. 225.

deux rappers sont de Marseille alors que KJ, originaire de la Guadeloupe, a grandi à Orly, en banlieue parisienne¹¹.

Pourtant, cette caractéristique se retrouve également dans les morceaux de rap scandés par des artistes parisiens tels que MC Solaar dans *Qui sème le vent récolte le tempo* :

- Un phénomène étrange [9~fenomEn@etRa~Z] ;
- Qui me mène au nirvana [kim@mEn@oniRvana] ;
- On me traite de traître quand je traite de la défaite du silence [o~m@tREt@d@tREtR@ka~Z@tREt@d@ladefEt@dysila~s] ;
- Récolte le tempo [RekOlt@l@te~po] ;
- Etc.

DJ Dee Nasty dans *Paname city rappin* :

- Tu vas perdre la tête [tyvapERdR@latEt] ;
- C'est notre vie [senOtR@vi] ;
- Ils dansent comme des fous [ilda~s@cOmdefu] ;
- Dans cette grande cité [da~sEt@gRa~d@site] ;
- Etc.

Joey Starr et Kool Shen dans *Je rap* :

- Je gonfle l'argument [Z@go~fl@laRgyma~] ;
- Ça semble clair [sasa~bl@klER] ;
- Etc.

Et Rockin Squat et Solo dans *La Formule secrète* :

- Donc rentre dans cette rythmique [do~kra~tR@da~sEtRitmik] ;
- Ouvre les vannes [uvR@levan] ;
- Etc.

La prononciation éventuelle du « e » muet ne dépend en aucun cas des origines géographiques des rappers puisque ce phénomène s'observe sur l'ensemble des morceaux du corpus. Il convient de préciser que nous avons écarté de cette exemplification les « e » caducs

¹¹ ROSSI, Daniela, « Le vers dans le rap français », p. 117.

de première syllabe de groupe rythmique qui, si l'on en croit Pierre Léon¹², peuvent tout autant être élidés. Pour le groupe de mots « je rappe » par exemple, Joey Starr et Kool Shen pourraient aussi bien dire « j'rap », ce qu'ils choisissent de ne pas faire, tant le pronom personnel « je » revêt, comme nous l'avons vu, une importance qui ne peut donner lieu à aucun amuïssement. Nous avons également écarté de cette démonstration les très nombreux « e » prononcés à l'intérieur des groupes rythmiques alors que ces derniers sont censés être muets lorsqu'ils sont précédés d'une seule consonne prononcée¹³. Dans ces conditions, nous conviendrons que les rappeurs français prononcent quand ils le souhaitent les « e » censés être muets. Mais pour quelles raisons ?

Nous remarquons que chaque fois que les « e » muets sont prononcés, ils ne font pas l'objet d'une accentuation ou d'un appui rythmique particulier. Simplement, ils ajoutent une syllabe à la métrique des groupes syllabiques. Cela permet aux rappeurs de retarder la prononciation des mots qui suivent et, comme nous le verrons dans le prochain chapitre, de faire correspondre la finale du ou des mots suivants avec un temps, de répéter un pattern rythmique opéré précédemment, ou simplement de ne pas perturber un débit régulier composé de syllabes de type CV ou VC. Dans ce dernier cas, le but est de réduire les sonorités consonantiques afin de ne pas complexifier le message oral et de fluidifier la prononciation. La prononciation du « e » voulu caduc s'oppose ainsi aux règles de la prosodie traditionnelle de la parole spontanée, témoignant d'une propension des rappeurs à les défier tout en montrant qu'ils savent les respecter.

Ce double jeu (défier tout en respectant) s'observe dans *Iam concept* lors de la prononciation du groupe de mots : La nouvelle ère de panique [lanuvEIER@d@panik]. Ici, la syllabe [l@] de « nouvelle » est élidée, conformément aux attentes des linguistes français. Pourtant, le [R@] de « ère » est ensuite prononcé. Les rappeurs d'IAM auraient tout aussi bien pu prononcer la finale caduque de « nouvelle » et élider la syllabe caduque de « ère », obtenant le même effet métrique. Seulement, une telle prononciation aurait fait se succéder deux syllabes voisées, donnant lieu à un hiatus qui aurait complexifié la prononciation de ce groupe de mots. Dans ces conditions, les rappeurs ont choisi de prononcer le [R@] de « ère » obtenant une suite de syllabes de type CV/CV/CV/CV/CV/CV/CV/CVC (C = consonne et V = voyelle) qui fluidifie la prononciation.

¹² LÉON, Pierre, *Phonétisme et prononciations du français...*, p. 225.

¹³ *Ibidem*.

De manière générale, nous remarquons que les « e » censés être caducs ne sont pas prononcés, conformément aux règles prosodiques de la langue française, permettant aux rappers de créer de nombreux jeux d'échos sonores sur les syllabes féminines impliquées par l'élision du « e » caduc. Le groupe de mots suivant issu des GDS n° 8, 9 et 10 du morceau *Iam concept* illustre bien notre propos :

- Tu **traces** mais relax **Max** jamais je ne **taxe** mais **place** ma voix sur **wax** autour d'un **axe efface** sur le **fax** et **chasse** les **traces** disant que t'es un **as** sur le twenty four **tracks**.

Les « e » apocopés sont soulignés et les sonorités syllabiques mises en écho sont en gras. Ici, l'élision du « e » permet une mise en écho des sonorités [tRas], [laks], [maks], [taks], [plas], [waks], [naks] (grâce à la liaison opérée entre « un » et « axe »), [fas], [faks], [Sas], [tRas], [nas] (même procédé de liaison que pour « un axe ») et [tRaks], procédé que la prononciation des « e » aurait rendu impossible. Les rappers s'arrangent ainsi avec les règles de la prosodie traditionnelle, les défiant si nécessaire pour ajuster à leur intention stylistique la prononciation de leurs textes. En aucun cas celle du « e » muet n'est un trait prosodique régional. Il constitue une des particularités de la prononciation des paroles dans le rap français des débuts.

8.7. Un devoir de performance : pousser les capacités respiratoires

Les rappers français aiment pousser leur prononciation jusqu'aux limites de leur capacité respiratoire puisque la métrique syllabique d'un GDS peut s'étendre jusqu'à 54 syllabes comme le GDS n° 23 de *Paname city rappin*. Les poumons des rappers ne sont pas soumis au maintien d'un souffle soutenu pour chanter une note donnée, ainsi, leur réserve en air est potentiellement plus importante que celle d'un chanteur. Ceci étant, les rappers choisissent de pousser leurs poumons aux limites de leur possibilité, se faisant un devoir de montrer l'étendue de leur potentiel physique et articulatoire durant la prononciation. Ce procédé performatif permet aux rappers de mettre en avant leurs compétences vocales, traduisant une attitude musicale et vocale consistant à faire de l'expression musico-littéraire un lieu de démonstration de leur capacité physique. Ce comportement s'ajoute à la mise en avant dans les paroles des mêmes attributs. Nous retrouverons cette « attitude » à de nombreux niveaux de la prosodie musicale du rap.

Les plus longs GDS sont observables au sein des solos avec 38 syllabes pour *Qui sème le vent récolte le tempo*, suivi de très près des duos *Je rap* (35 syllabes) et *Iam concept* (36 syllabes). Ces valeurs vont dans le sens de nos observations précédentes sur le débit moyen des

GDS (voir tableau 20), même si l'écart se creuse entre les solos et les duos. Nous retiendrons que les GDS les plus longs sont le fruit d'une mise à mal des contraintes physiologiques des rappeurs relevant d'une « attitude » performative et pouvant varier selon l'effectif sollicité pour prononcer les paroles.

8.8. Ponctuations sonores : la voix de l'autre

Nous remarquons à l'inverse la présence de GDS courts de type monosyllabique et dissyllabique. Les premiers ne sont visibles qu'au sein des duos et correspondent à des interventions vocales relevant d'un champ lexical, d'une catégorie lexicale et d'une intention généralement similaires. Ils sont observés ponctuellement et généralement proférés par le rappeur qui n'a, sur le moment, pas la parole. Ainsi, pendant que l'un rappe, l'autre interrompt subrepticement son camarade pour insérer des monosyllabes dont le sens et/ou la catégorie lexicale diffèrent. Il arrive également que ces derniers soient prononcés par un seul rappeur entre deux couplets, ou entre un couplet et un refrain. Il rompt alors sa propre prononciation afin de mettre en avant un mot. Afin de constater les différents champs lexicaux et catégories lexicales en question, nous exposons ci-après l'ensemble des GDS monosyllabiques repérés dans le corpus :

- *La Formule secrète* : GDS n° 37 [SERS] (« cherche »), n° 86 [jo] (« Yo »), n° 107 [waw] (« Waouw »), n° 108 [pe] (« paix ») et n° 114 [pis] (« peace »).
- *Je rap* : GDS n° 34 [jo] (« Yo »), n° 44 [jo] (« Yo »), n° 52 [Es] (« S »), n° 59 [kul] (« Kool »).
- *Iam concept* : GDS n° 51 [jE] (« Yeah »), n° 55 [wO] (« Raw »), n° 75 [jE] (« Yeah »).

On remarque que tous ces monosyllabes (ou du moins prononcés comme tels) correspondent :

- soit à une interjection (« yo », « waouw », « yeah », « raw ») ;
- soit à un monosyllabe de type nominatif destiné à mettre en avant son propre nom ou celui d'un membre du groupe (« Kool » pour Kool Shen et « S » pour D.J.S.) ;
- soit à un mot portant un message fort de type slogan (« paix », « peace » et « cherche » à propos de la formule secrète).

Nous pouvons étendre ce type de classification à l'ensemble des GDS de deux syllabes (ou du moins prononcés comme tels) puisqu'ils confirment et renseignent encore davantage ces

multiples catégories. Nous écarterons cependant de notre classification les GDS dissyllabiques suivis ou précédés de GDS prononcés par le même rappeur dans la mesure où leur contenu syntaxique participe à la construction des GDS suivants ou précédents. Nous distinguerons ainsi les interventions destinées à ponctuer – et donc réalisées isolément dans le flot de parole ou par un autre rappeur que celui qui prononce le couplet – des coupures opérées volontairement dans la syntaxe d’un groupe de sens par un même rappeur. Nous recensons ainsi :

- *La Formule secrète* : n° 11 [dakOR] (« d’accord »), n° 23 [puRkwa] (« pourquoi »), n° 45 [l@tit] (« le tit »), n° 52 [puRkwa] (« pourquoi »), n° 53 [aa] (« ha ha »), n° 56 [klErma~] (« clairement »), n° 62 [ditmwa] (« dites-moi »), n° 71 [gratHit] (« gratuite »), n° 84 [lakEl] (« laquelle »), n° 110 [ve~sa~] (« Vincent »).
- *Je rap* : n° 4 [Z@Rap] (« je rappe »), n° 7 [Z@Rap] (« je rappe »), n° 28 [Z@Rap] (« je rappe »), n° 40 [sypREm] (« suprême »), n° 48 [Z@Rap] (« je rappe »), n° 64 [puRkwa] (« pourquoi »), n° 71 [Z@Rap] (« je rappe »).
- *Iam concept* : n° 1 [a~fORs] (« en force »), n° 27 [aEm] (« I am »), n° 33 [aEm] (« I am »), n° 42 [ese] (« et c’est »), n° 63 [oke] (« okay »), n° 65 [aa~] (« ah han »), n° 86 [saka] (« sucker »).

Pour les raisons que nous avons exposées, nous évincerons de *La Formule secrète* les GDS n° 56, 62 et 71, dans *Iam concept* les GDS n° 1 et 42 et dans *Je rap* les GDS contenant les refrains (GDS n° 4, 7, 28, 48, 71). Notons par exemple que le GDS n° 56 de *La Formule secrète* (« clairement ») appartient bien au GDS qui lui succède (« pour que ton esprit enregistre ») puisqu’il l’introduit syntaxiquement et sémantiquement. Notons également que les deux GDS sont prononcés par Rockin Squat. Il en est de même pour le n° 62 (« Dites-moi ») qui introduit également le groupe de souffle qui lui succède (« je vis à quelle époque ») et est prononcé par le même rappeur. Cependant, les GDS dissyllabiques restants répondent bien aux critères que nous avons fixés et viennent compléter voire approfondir les catégories mises en lumière. Ils correspondent ainsi :

- à une mise en scène ostentatoire de soi ou à une « dédicace » à des proches ou à des confrères (« I am », « suprême » pour désigner le groupe Suprême NTM, appellation complète donnée au groupe, « Vincent » pour désigner le frère de Rockin Squat Vincent Cassel) ;
- à nouveau à une interjection (« ha ha », « ah han ») ;
- à un adverbe ou à un pronom interrogatif (« pourquoi », « laquelle ») ;

- à une approbation de ce qui est en train d'être dit par l'autre rappeur (« d'accord », « okay ») ;
- à un commentaire immédiat de ce qui est en train d'être dit par l'autre rappeur (« le tilt » pour désigner l'état de « frénésie » annoncé juste avant par Solo et « sucker » pour désigner par l'insulte ceux qui propagent une seule et même version de l'histoire de l'Afrique).

Nous avons vu que la mise en avant de son identité ou de celle de ses amis est une caractéristique qui permet aux rappeurs de s'affirmer en tant que sujets. Ils proclament ainsi leur propre nom, le nom de l'ensemble de leurs camarades ou le nom de leur *posse* dans le but de « représenter » leur territoire artistique mais également géographique. Ce procédé est aussi mis en œuvre dans l'ensemble des paroles du corpus par la pratique du *boasting*, les rappeurs ayant une propension à dire qu'ils sont les meilleurs à faire ce qu'ils font, jouant de métaphores pour vanter leurs compétences vocales mais également inscrire leur pratique dans une histoire de la musique et de l'oralité qui leur est habituellement refusée. La manifestation de ce procédé par des interventions courtes de type monosyllabique ou dissyllabique fait à nouveau écho à une démarche stylistique plus large d'auto-proclamation et d'autolégitimation de leur existence en tant que sujet. Elle rejoint l'exploitation poussée des capacités respiratoires mise en lumière dans la section précédente.

Dans le même sillage, l'utilisation d'interjections signale une approbation et/ou une autosatisfaction quant à l'oralité mise en œuvre, dans la longue lignée d'une pratique vocale propre à l'ensemble des musiques populaires afro-américaines. Nous pouvons en effet entendre, dans les musiques soul, funk, jazz ou rock, les musiciens ou les chanteurs prononcer des formules courtes venant signifier le plaisir partagé ou l'encouragement à réaliser une musique qui « groove ». Nous pensons aux formules telles que « come on », « all right » ou « yeah ». Le rap montre par ce procédé qu'il appartient à cette tradition et que ses acteurs prennent un certain plaisir à exercer leur oralité, et à l'approuver autant que faire se peut durant les morceaux.

Enfin, l'utilisation des pronoms interrogatifs mime une autre pratique caractéristique des musiques populaires afro-américaines qu'est le *call and response*. Cette dernière constitue une « véritable réplique à l'appel lancé, et même une répartie où la surenchère se fait volontiers incitatrice, voire provocante¹⁴ ». L'appel est ici explicite, il pose une question courte à laquelle l'autre rappeur répond. La particularité du rap est que l'appel et la réponse peuvent être opérés

¹⁴ BÉTHUNE, Christian, *Le rap une esthétique hors la loi*, p. 94.

par le même rappeur, ou par deux rappeurs différents, s'incitant et se provoquant mutuellement afin de justifier la poursuite de la performance vocale. Ce procédé agit comme une ponctuation de l'expression nécessaire à la poursuite de la scansion, de la performance.

Ces courtes interventions, en s'insérant dans la ligne rythmique et prosodique du flot de paroles, ponctuent et commentent immédiatement le texte. Elles entrecoupent ainsi des GDS dont la longueur aurait pu être, en cas de prononciation en solitaire, considérablement plus importante. Elles contribuent pourtant à faire perdurer un *continuum* vocal, relançant l'expression vocale par encouragement. Elles participent aussi à la construction symbolique d'un combat oral, au-delà de la portée sémantique du texte, combat dans lequel les interventions de l'un répondent à l'autre, commentent les dires de l'autre ou auto-commentent une intervention personnelle, s'opposent à l'autre, dans une tension performative voulue agonistique¹⁵ et s'invitant à tous les niveaux (oral, corporel, littéraire) de la performance. Cela s'observe aisément lors des performances scéniques des groupes de notre corpus rap¹⁶ et, comme nous l'avons vu précédemment, au sein des paroles par l'utilisation de verbes destinés généralement à décrire le combat. La présence de la voix de l'autre, aussi courtes que soient ses interventions, participe à intégrer le discours du rappeur à une parole collective immédiatement réflexive puisque commentée, contestée et questionnée par « l'autre ».

8.9. Rimes finales et ajouts syntaxiques

Nous observons également que l'envie de faire correspondre les rimes finales de plusieurs GDS peut déterminer le choix d'achever leur prononciation plus tôt ou plus tard, de la même manière que dans un texte poétique ou de chanson. Seulement, nous n'observons aucune correspondance métrique entre les GDS possédant la même rime finale. Par exemple, dans *Iam concept*, les GDS n° 72 à 78 sont tour à tour délimités par les rimes féminines incomplètes [bEn] et [mEm], [nEtR] et [nEt], puis [viR] et [niR], alors qu'ils comportent respectivement 5, 11, 8, 12, 12 et 16 syllabes (nous excluons le n° 75 puisqu'il s'agit d'une interjection monosyllabique destinée à ponctuer le texte) :

72. *D'ivoire ou d'ébène*

73. *Les hommes / ont pour / origine / en fait / la même*

74. *Et il est temps / de reconnaître*

75. *Yeah*

76. *Que l'histoire / actuelle / est fausse et malhonnête*

77. *Afin / de maintenir / asservir / assouvir*

¹⁵ *Ibid.*, p. 93.

¹⁶ Visionner par exemple le *Live au Zénith de Paris* du groupe NTM datant de 1998 : <http://www.dailymotion.com/video/x2isiqw> [consulté le 15 décembre 2015].

78. La soif / de pouvoir / de l'occident / à l'avenir / contenir

La présence de deux « alexandrins » à la suite est fortuite puisqu'ils ne présentent pas la même rime finale. Notons également que les deux derniers (n° 77 et 78) présentent d'autres mots arborant la rime finale en [iR], offrant la possibilité aux rappers d'interrompre plus tôt la prononciation dans un but de correspondance métrique. Ainsi, pour les GDS « Afin de maintenir asservir assouvir » et « La soif de pouvoir de l'Occident à l'avenir contenir », il eût été possible de raccourcir le second en supprimant le mot « contenir » et en amuissant une syllabe au choix, par exemple le [d@] de « de l'Occident » afin que sa finale soit le [niR] de « avenir ». Nous remarquons la présence de ce type de procédé et de ses possibilités de modification dans l'ensemble des autres morceaux. Cela donnerait « La soif de pouvoir d'l'Occident à l'avenir », prononciation tout à fait admise dans le cadre du rap. Pourtant, il n'en a pas été décidé ainsi. Par ailleurs, dans les deux GDS que nous avons tenté de faire correspondre, et dans les deux qui suivent, des compléments de phrase ont été ajoutés afin d'établir un lien syntaxique et sémantique avec le GDS suivant :

- 77 Afin de maintenir asservir assouvir
- 78 La soif de pouvoir de l'Occident à l'avenir contenir
- 79 Les colonies dans l'ignorance l'Europe
- 80 A instauré l'esclavage par l'absence
- 81 De vérités historiques connaissances imprégnées de culture indigène en présence

Ces ajouts permettent aux rappers de créer une intrigue sémantique dont la résolution ne se fait qu'au GDS suivant. Chaque GDS prononcé invite l'auditeur à écouter la suite, afin de compléter le sens inachevé de celui qui vient d'être dit. Cet ajout syntaxique implique des allongements fréquents de principales, de subordonnées, et de tous fragments vocaux se suffisant pourtant sémantiquement à eux seuls. Une surenchère métrique et sémantique est ainsi créée. Ce procédé n'est pour autant pas majoritaire. Les GDS se terminant à la fin d'un groupe de sens sans ajouts syntaxiques sont en effet plus nombreux, même si leur métrique syllabique diffère chaque fois. L'alternance entre ces deux possibilités crée des irrégularités métriques dont les rappers ne se soucient guère. Nous retrouvons les deux procédés dans les GDS n° 32, 33 et 34 de *Qui sème le vent récolte le tempo* :

- 32. Prêt à frapper sur le beat pour
- 33. Le mouvement hip-hop coûte que coûte j'écoute et je goûte
- 34. Cette solution aqueuse qui les rend heureuses c'est du rap liquide fluide créé par un druide un peu speed pour ne pas faire un bide

Les mots soulignés signalent à nouveau le procédé. Le GDS n° 34 se termine à la fin d'un groupe de sens alors que les n° 32 et 33 sont sujets au procédé d'ajout. Nous noterons toutefois que dans cet exemple, la résolution du suspense est plus courte que dans l'exemple précédent.

En effet, la fin du groupe de sens entamé en fin de GDS précédent occupait la majorité du GDS d'après. Or, dans l'exemple ci-dessus, la résolution se fait rapidement en début (« Le mouvement hip-hop ») et laisse place à un nouveau groupe de sens plus long (coûte que coûte j'écoute et je goûte »), interrompu en fin de GDS selon le même procédé.

Ce procédé s'observe dans la quasi-totalité des morceaux du corpus et notamment dans *La Formule secrète* (GDS n° 40, 41, 42 ; 59, 60 ; 77, 78 ; 91, 92, etc.) et *Je rap* (GDS n° 43 et 45, le 44 étant une onomatopée rompant le *continuum* vocal). Seul le rappeur Dee Nasty, dans *Paname city rappin*, ne l'utilise pas, faisant coïncider la fin des GDS rigoureusement avec la fin d'un groupe de sens. Nous pourrions expliquer cette absence par les six années qui séparent ce morceau de l'ensemble des autres productions du corpus. Dee Nasty, en tant que pionnier du rap français est le premier à expérimenter la composition de morceaux de rap en langue française. Ainsi, il pourrait ne pas utiliser des procédés aussi développés que ceux des artistes ayant participé à la compilation *Rapattitude*, fruit déjà de plusieurs années de pratique avec des rappeurs et DJ en cours de professionnalisation. Notons toutefois que ce procédé n'est pas présent chez de nombreux rappeurs des années 1980. Le rappeur Lionel D par exemple dans son morceau *Pour toi le beur*¹⁷ ou le morceau *Égoïste*¹⁸ de Destroy Man et Jhonygo ne dévoilent à l'écoute aucune utilisation de ce procédé d'ajout. Notons également que dans *Je rap*, il n'est repéré qu'une seule fois, entre les GDS n° 43 et 45. Ainsi, le choix appartient aux rappeurs d'utiliser ou non ce procédé.

La grande variabilité métrique des GDS relève avant tout de choix stylistiques. Les rappeurs ne rédigent pas leurs textes selon une versification soumise à des règles métriques, mais, comme nous allons le voir, en fonction de choix accentuels, rythmiques et sonores qui permettent de conférer à leur voix une dimension musicale que l'absence de mélodie pourrait participer à leur confisquer. Le texte constitue ainsi un matériau sonore avec lequel ils composent des phrases musicales plus ou moins longues – que dire d'une œuvre composée uniquement de phrases de même longueur – et jouent avec les sonorités et le rythme de la langue autant qu'avec le rythme musical, comme nous le verrons dans le chapitre prochain. Il ne s'agit donc pas d'itérer des couplets de mêmes pieds (ou proches) dont les finales riment régulièrement entre elles et entrent en correspondance maximale avec les temps forts de la mesure musicale, mais plutôt d'opérer des surprises rythmiques et sonores en positionnant originalement les syllabes de la langue française sur le cadre régulier de la mesure à quatre

¹⁷ LIONEL D, « Pour toi le beur », *Ya pas de problème*, Squatt (SQT 466820 2), 1990.

¹⁸ DESTROY MAN et JHONYGO, « Égoïste », *Égoïste*, Barclay (885762-1), 1987.

temps. La performance vocale ainsi envisagée donne lieu comme nous allons le voir, à des systèmes d'échos sonores complexes qui confèrent aux textes une portée dépassant la dimension signifiante des mots.

8.10. Jouer avec les sonorités et le sens de la langue : dépasser la dimension signifiante des mots

Les rappeurs créent incessamment des systèmes complexes d'échos sonores relevant de l'assonance, de l'allitération, de la paronomase et de l'antanaclase. Julien Barret signale ce fait : « D'une manière générale, le rap recherche la création d'effets sonores. Tous les moyens possibles sont mis à profit, toutes les figures de sons participent à cette quête de récurrences phonétiques¹⁹. » Toutefois, nous nous inscrivons en faux lorsqu'il indique que « [le] développement d'échos sonores tous azimuts, en détrônant la rime, a progressivement miné la régularité métrique qui caractérisait le rap à ses débuts²⁰. » En effet, nous avons pu constater à l'inverse l'irrégularité métrique et rimique du rap français des débuts, et allons voir que le développement d'échos sonores fait dès le début partie de ses caractéristiques stylistiques.

De nombreux passages du morceau *Qui sème le vent récolte le tempo* illustrent bien notre propos. C'est notamment le cas des GDS n° 31 à 38 que nous exposons ici en ôtant la signalisation des accents d'insistance que nous observerons plus tard :

31. Solaar / vous invite / dans les rap / parties / car j'suis un M.C d'attaque / sans tic / authentique / pas en toc
32. Prêt à frapper / sur le beat pour
33. Le mouvement hip-hop / coûte / que coûte / j'écoute / et je goûte
34. Cette solution aqueuse / qui les rend heureuses / c'est du rap / liquide / fluide / créé / par un druide / un peu speed / qui file comme un bolide
35. Pour ne pas faire / un bide / du rap / d'attaque / qui frappe / épate / matraque / et patatrac
36. Plus de sang / tu claques / j'suis
37. MC des Carpates un M.C
38. Véridique / authentique sans aucune panique / prêt à frapper / sur le beat / alors / mon ami / écoute / bien cette musique

Dans cet extrait, la redondance des rimes féminines en [ak], [ap], [at], en [ik], [it], [ip], [id], en [ut], en [9z], la présence dans l'ensemble des GDS des voyelles [i] – généralement moins utilisée dans la parole spontanée²¹ – et [e] participent à diriger l'écoute sur la sonorité des mots plus que sur leur sens. Nous remarquons que les passages de cet extrait où les jeux sur les sonorités sont plus nombreux (par exemple la deuxième moitié des GDS n° 31, 33, 34, 35

¹⁹ BARRET, Julien, *Le rap ou l'artisanat de la rime*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 67.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ « Le [i] représente, chez tous les francophones, un pourcentage de 5,6% de tous les sons utilisés dans le discours » dans LÉON, Pierre, *Précis de phonostylistique : parole et expressivité*, Paris, Armand Colin, 1993, p. 7.

et l'ensemble du GDS n° 38) donnent lieu à de nombreuses accentuations toniques, délimitant davantage de groupes rythmiques. Par exemple, dans le GDS n° 31, le son [tak] de « attaque » fait écho au son [tik] de « sans tic » qui fait lui-même écho aux sons [tik] et [tOk] de « authentique » et « pas en toc ». De même, dans le GDS n° 33, le son [Op] de « hip-hop » trouve une correspondance avec les syllabes accentuées [kut] de « coûte », « que coûte » et « j'écoute », sonorités qui font écho à la dernière syllabe du GDS [gut] de « je goûte ». Ce procédé consistant à accentuer des finales de mots ou de groupes de mots possédant des sonorités similaires ou proches met en valeur les sons de la langue et donne aux mots une fonction musicale (puisque sonore et rythmique) prépondérante. Ici, la mise en valeur des rimes finales se fait à une micro-échelle, à l'intérieur des GDS et non nécessairement à leur fin comme c'est souvent le cas dans la poésie ou la chanson. Ce jeu sur les sonorités de la langue influence fréquemment sur l'accentuation des paroles et la découpe en groupes rythmiques.

Nous observons également que ce procédé peut s'étendre aux syllabes généralement atones, donnant lieu à des sonorités mises en écho par la réalisation d'accents d'insistance. C'est notamment le cas du GDS n° 22 dans *Qui sème le vent récolte le tempo* :

22. Le **param**ètre est **paran**ormal / **que** dire / **que** dalle / **Claude** MC **s'**installe / **ancré**

Les syllabes [pa] de « paramètre » et « paranormal » se font écho, de même que les syllabes [k@] de « que dire » et « que dalle », ce qui n'empêche pas l'accentuation de finales de mots et de groupes de mots afin de créer un jeu de rime interne au GDS. En effet, la rime féminine [al] des mots « paranormal », « dalle » et « s'installe » se superpose aux échos sonores produits par les accents d'insistance sur les syllabes [pa] et [k@]. On observe ce même procédé dans le morceau *Iam concept* au GDS n° 20 :

20 **Milieu** du **tao** / je frappe / dans le **pao** / n'essaie / pas de lutter / ou tu **resteras KO**

Ici, ce sont les syllabes [ta], [pa] et [ka] qui sont mises en avant, mettant en écho le son [a] autant que les finales de mots en [o]. Notons que les mots « tao », « pao » et « K.O » sont dits collectivement, appuyant d'autant plus un procédé de paronomase. Le son [a] résonne également avec d'autres syllabes non accentuées telles que les syllabes [fRa] de « frappe », [pa] de « pas » et [Ra] de « resteras ». Pour autant, nous n'observons aucun habitus dans la mise en écho de ces sonorités dans la mesure où les rimes parfaites, imparfaites, les assonances, les allitérations, les antanaclases et les paronomases ne sont disposées selon aucune régularité. Nous relevons seulement que ces jeux sonores peuvent être opérés en accord avec les syllabes accentuées mais également en désaccord, s'inséminant à tous les niveaux des paroles de chansons rap. Notons que la position des syllabes recevant l'accent tonique et l'accent

d'insistance ne dépend pas uniquement de ces jeux d'écho. En effet, nous verrons dans le prochain chapitre que leur position dans la phrase dépend également de jeux rythmiques avec les *beats* musicaux.

Ces jeux sonores constituent alors une caractéristique essentielle de la composition et de la prononciation d'un texte de rap puisqu'ils donnent lieu à une surenchère sonore toujours surprenante – puisque toujours renouvelée – grâce à laquelle l'auditeur est fréquemment confronté à « une dimension signifiante qui porte au-delà du code sémantique à l'intérieur duquel les mots figurent²² ». Nous remarquons ce fait dans l'ensemble des textes du corpus et dans les paroles de tous les artistes de cette époque : *Traîtres*²³ et *Au-dessus des lois*²⁴ du Ministère AMER, à *Début d'une sale histoire*²⁵ de Destroy Man ou à *Les années 80*²⁶ de Lionel D dans lesquels peuvent être observés des systèmes d'échos syllabiques plus ou moins complexes.



* * *

L'oralité du rap possède de nombreux paramètres analogues à la parole courante : la durée des syllabes, qu'elles soient accentuées ou atones, l'hétérométrie de ses GDS, mais également leur découpe régulière qui favorise la compréhension du discours et s'écarte de la versification habituellement observée dans la chanson. Toutefois, les rappeurs français opèrent des modifications singulières de la structure de l'oralité, prononçant aléatoirement les « e » caducs et accentuant de nombreuses syllabes généralement atones. De même, les nombreux jeux sonores opérés dans le texte ainsi que les ajouts syntaxiques en fin de GDS défient en de nombreux points les usages de la parole spontanée. Ces lieux de défiance du système linguistique témoignent d'une stylisation de la voix inhérente à sa relation à la musique funk. Les textes prononcés affichent cette défiance à l'égard des institutions mais également à l'égard de l'auditeur, l'incluant inexorablement dans la performance. Dans cette tension agonistique verbale, les rappeurs livrent un combat contre un adversaire absent (les institutions). Pour ce faire, ils usent de propos vantards et mettent en avant leur propre personne et leur groupe. Ils

²² BÉTHUNE, Christian, *Pour une esthétique du rap*, p. 81.

²³ MINISTÈRE AMER, « Traîtres », *Traîtres*, Musidisc (108052), 1991.

²⁴ MINISTÈRE AMER, « Début d'une sale histoire », *Traîtres*, Musidisc (108052), 1991.

²⁵ DESTROY MAN, « Début d'une sale histoire », *Nouvelle classe*, Barclay (513 012-2), 1992.

²⁶ LIONEL D, « Les années 80 », *Y a pas d problème*, Squatt (SQT 466820 2), 1990.

s'affirment ainsi en tant que sujet en relation avec un savoir, sujet que la rythmicité de la prononciation va achever de construire.

CHAPITRE 9

PROSODIE MUSICALE DU RAP FRANÇAIS : ENTRE CONCORDANCE ET DÉFIANCE

À présent que les spécificités structurelles, thématiques et orales des premiers morceaux de rap français ont été établies, il convient d'observer comment la voix se comporte face aux positions de la mesure musicale et ainsi d'analyser la prosodie musicale du rap français des débuts. Pour cela, nous exposerons l'ensemble des paramètres que nous permet d'extraire notre chaîne de traitement : le degré de synchronisation entre la voix et les instruments, le débit vocal et le positionnement des syllabes accentuées sur la mesure musicale. À partir de ces observations, nous orienterons nos analyses des partitions et révélerons les caractéristiques de la prosodie musicale du rap français des débuts, c'est-à-dire les patterns rythmiques les plus employés, les relations globales qu'entretiennent les textes prononcés et le cadre métrique musical, et les accentuations spécifiques des paroles qu'implique leur prononciation sur la musique funk.

9.1. Traits prosodiques généraux

9.1.1. Degré de synchronisation global

Dans le rap français des débuts, les syllabes des paroles se synchronisent en moyenne avec 55,13 % des temps et avec 42,30 % des deuxièmes croches des temps, révélant une oralité qui alterne entre un respect rigoureux et un détachement du cadre métrique. Par ailleurs, les valeurs varient assez peu selon les morceaux, s'étendant entre 42,02 % et 62,69 % pour la synchronisation avec les temps et entre 34,01 % et 55,65 % pour la synchronisation avec les deuxièmes croches des temps. Le tableau 23 expose les données de synchronisation pour chaque morceau :

Titre des morceaux	Degré de synchronisation (%)	
	Avec les temps	Avec les deuxièmes croches des temps
<i>lam concept</i>	55,10%	42,41%
<i>Je rap</i>	53,87%	39,73%
<i>La Formule secrète</i>	62,69%	34,01%
<i>Paname city rappin</i>	42,02%	39,72%
<i>Qui sème le vent récolte le tempo</i>	61,99%	55,65%
Moyenne	55,13%	42,30%

Tableau 23 : Degré de synchronisation entre les syllabes des paroles et les temps et deuxièmes croches des temps dans chaque morceau (rap).

Ces valeurs traduisent un comportement global de la voix rappée qui consiste à positionner les syllabes des paroles sur la moitié des temps et sur un peu moins de la moitié des deuxièmes croches des temps. Cela implique des stratégies de marquage et d'évitement qu'il conviendra de révéler.

9.1.2. Degré de synchronisation entre les syllabes accentuées et la mesure

Les accents toniques¹ et les accents d'insistance sont moyennement synchrones avec les temps, leurs valeurs s'élevant respectivement à 56,54 % et 51,24 %. Cela implique que 44 % et 49 % de l'accentuation tonique et d'insistance se fait en dehors des temps. Les deuxièmes croches des temps sont globalement évitées par les deux types d'accents avec, dans le même ordre de présentation, un degré moyen de synchronisation s'élevant à 9,23 % et 5,20 %. Le tableau 24 expose le degré de synchronisation des syllabes accentuées avec les temps et les deuxièmes croches des temps pour chaque morceau :

¹ Il s'agit ici des accents de finale de GR. Les accents de finales de GDS seront abordés ensuite.

Titre des morceaux	Degré de synchronisation (%)			
	Des accents toniques avec les temps	Des accents toniques avec les deuxièmes croches des temps	Des accents d'insistance avec les temps	Des accents d'insistance avec les deuxièmes croches des temps
<i>Iam concept</i>	49,14%	5,71%	41,80%	12,29%
<i>Je rap</i>	59,68%	5,42%	49,18%	21,31%
<i>La Formule secrète</i>	70,39%	1,97%	66,66%	2,70%
<i>Paname city rappin</i>	49,77%	0,88%	38,31%	7,47%
<i>Qui sème le vent récolte le tempo</i>	53,70%	12,03%	60,24%	2,40%
Moyenne	56,54%	5,20%	51,24%	9,23%

Tableau 24 : Degré de synchronisation entre les accents toniques et d'insistance et les temps et deuxièmes croches des temps pour chaque morceau (rap).

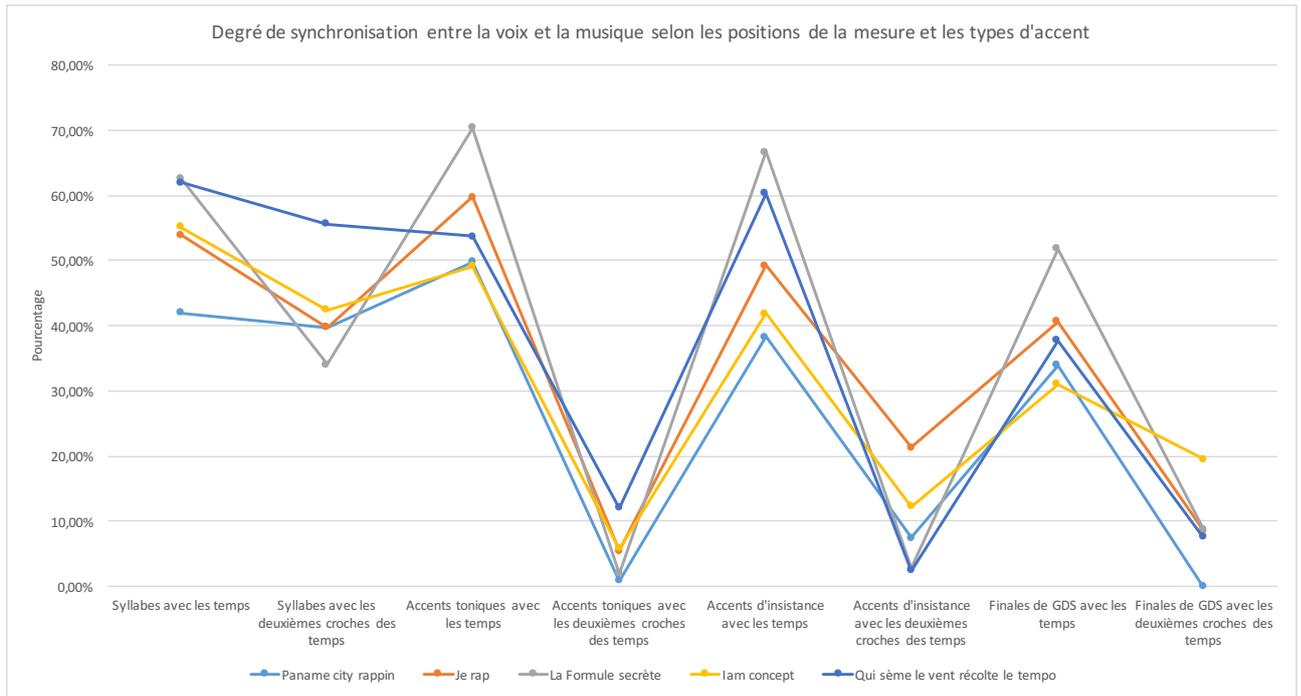
Nous observons dans certains morceaux des écarts importants par rapport à la moyenne, notamment dans *La Formule secrète* à propos de la synchronisation des deux types d'accents avec les temps. De même, la synchronisation des accents d'insistance avec les parties faibles du temps est plus importante dans les morceaux *Je rap* et *Iam concept* alors qu'elle est quasiment inexistante pour les accents toniques avec les temps dans *Paname city rappin*. Enfin, notons que la synchronisation des accents toniques avec les deuxièmes croches des temps dans *Qui sème le vent récolte le tempo* est plus importante que la moyenne. Nous conviendrons que ces variations sont inhérentes au *flow* de chaque rappeur mais qu'elles restent dans des tranches de valeurs proches. Ces écarts traduisent les spécificités stylistiques de chaque rappeur. Ces caractéristiques peuvent être détaillées et servir à caractériser les choix prosodico-musicaux pris par chacun. L'objet de cette étude n'étant pas de révéler le *flow* de chaque rappeur mais d'un style, nous considérerons ces variations et leur lieu d'application comme faisant partie des caractéristiques de la prosodie musicale du rap français des débuts. À partir des valeurs moyennes, nous conviendrons que la moitié des accents toniques et des accents d'insistance tombent ailleurs que sur un temps (approximativement la moitié d'entre eux) et que 90 à 95 % d'entre eux évitent les deuxièmes croches des temps.

Les finales de GDS, porteuses pour la plupart de l'accent tonique (exceptées celles correspondant à un e caduc) tombent en moyenne à 39 % sur les temps et à 8,9 % sur les deuxièmes croches des temps. Cela implique qu'une majorité de finales de GDS tombent dans les entretemps, fait surprenant au regard des règles de la prosodie traditionnelle. Là encore, ces données varient selon les morceaux mais gardent tout de même une certaine régularité, comme en témoigne le tableau 25 :

Titre des morceaux	Degré de synchronisation (%)	
	Des finales de GDS avec les temps	Des finales de GDS avec les deuxièmes croches des temps
<i>Iam concept</i>	31,03%	19,54%
<i>Je rap</i>	40,57%	8,59%
<i>La Formule secrète</i>	51,75%	8,77%
<i>Paname city rappin</i>	33,89%	0,00%
<i>Qui sème le vent récolte le tempo</i>	37,73%	7,54%
Moyenne	38,99%	8,89%

Tableau 25 : Degré de synchronisation entre les finales de GDS et les temps et les deuxièmes croches des temps pour chaque morceau (rap).

La Formule secrète se démarque encore par un degré de synchronisation avec les temps plus élevé que dans les autres morceaux. Nous mettons ce fait en relation avec la synchronisation importante des autres accents avec les temps observée précédemment. De même, les morceaux *Iam concept* et *Paname city rappin* présentent respectivement un degré de synchronisation avec les deuxièmes croches des temps deux fois plus grand que la moyenne pour l'un, et deux fois plus petit pour l'autre. Cela rejoint également nos observations précédentes. En effet, dans *Iam concept*, les accents d'insistance tombaient davantage sur la partie faible des temps que la moyenne, alors que dans *Paname city rappin*, les accents toniques y tombaient très peu (0,88 %). Ces écarts par rapport à la moyenne – que nous avons observés à tous les niveaux stratégiques de la prononciation des paroles – sont à nouveau inhérents au *flow* de chaque rappeur. En sus du timbre vocal et des spécificités d'écriture et de prononciation propres à chaque locuteur, l'accentuation et le positionnement particulier des syllabes accentuées sur la mesure musicale participent à son identification. Les différences entre chaque rappeur sont représentées sur le graphique 13



Graphique 13 : Degré de synchronisation entre les syllabes et les temps et les deuxièmes croches des temps selon les morceaux (rap).

Nous pouvons ici visualiser directement la variabilité du positionnement des syllabes accentuées mais également le comportement global de la voix rappée face à la mesure musicale. Si les variations sont nombreuses, elles restent dans des tranches de valeurs proches permettant la reconnaissance du style.

Nous retiendrons que les accents toniques et d'insistance sont moyennement synchrones avec les temps et très peu avec les deuxièmes croches des temps, que les finales de GDS évitent globalement les temps et la partie faible des temps, et qu'une majorité de syllabes accentuées tombent dans l'entretemps, impliquant des stratégies d'évitement du cadre métrique musical caractéristiques du style.

9.1.3. Influence des *beats* sur l'accentuation des syllabes

Il convient de détailler l'influence des *beats* musicaux sur l'accentuation des paroles. Pour cela, nous interrogeons nos données quant au pourcentage de syllabes tombant sur un temps qui sont accentuées. Nous réalisons le même calcul pour les deuxièmes croches des temps. Le résultat est sans appel dans l'ensemble des morceaux comme le montre le tableau 26 :

Titre des morceaux	Pourcentage	
	Syllabes tombant sur un temps étant accentuées	Syllabes tombant sur la deuxième croche d'un temps étant accentuées
<i>Iam concept</i>	92,13%	30,65%
<i>Je rap</i>	84,37%	22,03%
<i>La Formule secrète</i>	97,16%	11,94%
<i>Paname city rappin</i>	99,42%	6,80%
<i>Qui sème le vent récolte le tempo</i>	93,43%	15,44%
Moyenne	93,30%	17,37%

Tableau 26 : Degré de synchronisation entre les syllabes accentuées et les temps et les deuxièmes croches des temps (rap).

Les *beats* musicaux influent massivement sur l'accentuation des paroles, donnant lieu à une moyenne de 93,30 % de corrélation entre une syllabe tombant sur un *beat* et son accentuation. Ce résultat rejoint partiellement les données exposées par Daniela Rossi dans son article sur la métrique du rap français² dans lequel elle affirme que toute syllabe tombant sur un *beat* est accentuée. Bien que ce ne soit pas le cas, nous ne pouvons nier l'impact des temps musicaux sur les syllabes qui s'y synchronisent.

A contrario, les deuxièmes croches des temps influent peu sur l'accentuation des paroles. En effet, seulement 17,37 % des syllabes tombant dessus sont accentuées. Nous relevons là encore des écarts par rapport à la moyenne en fonction des morceaux. Sans surprise, les valeurs sont plus importantes dans *Je rap* et *Iam concept*, et inférieures dans *Paname city rappin*, rejoignant les correspondances observées précédemment.

Toutefois, les syllabes accentuées se synchronisant avec les temps et les deuxièmes croches des temps ne représentent que 48 % de la totalité des syllabes accentuées. L'accentuation des paroles se fait alors majoritairement dans les entretemps (à 52 %). Nous retiendrons alors que, lorsque les rappeurs choisissent de faire tomber une syllabe sur un temps, cette dernière est accentuée et, à l'inverse, s'ils synchronisent une syllabe avec la deuxième croche d'un temps, celle-ci n'est généralement pas accentuée. Chacun décide ensuite, selon son *flow*, de placer plus ou moins de syllabes accentuées sur les temps. Il s'agit à présent d'observer plus en détail le positionnement des syllabes accentuées sur chaque temps et deuxième croche

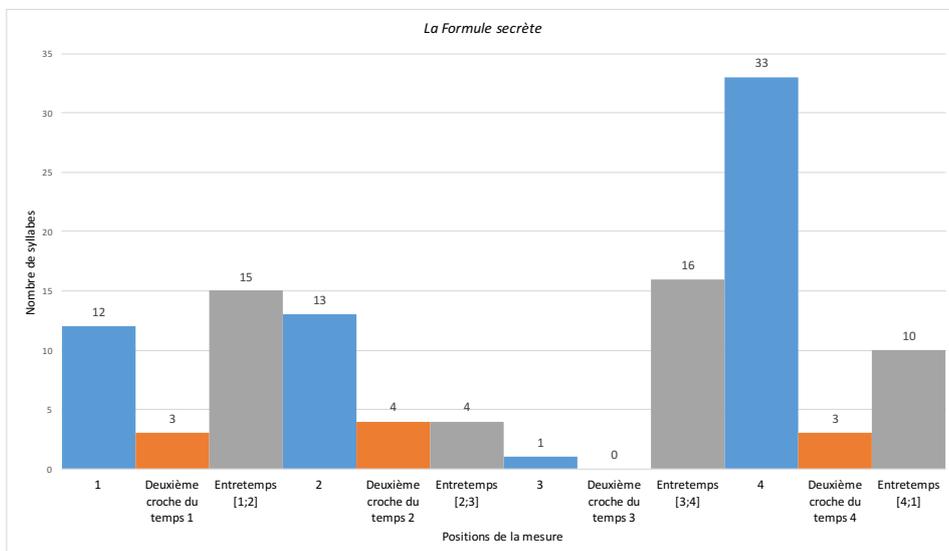
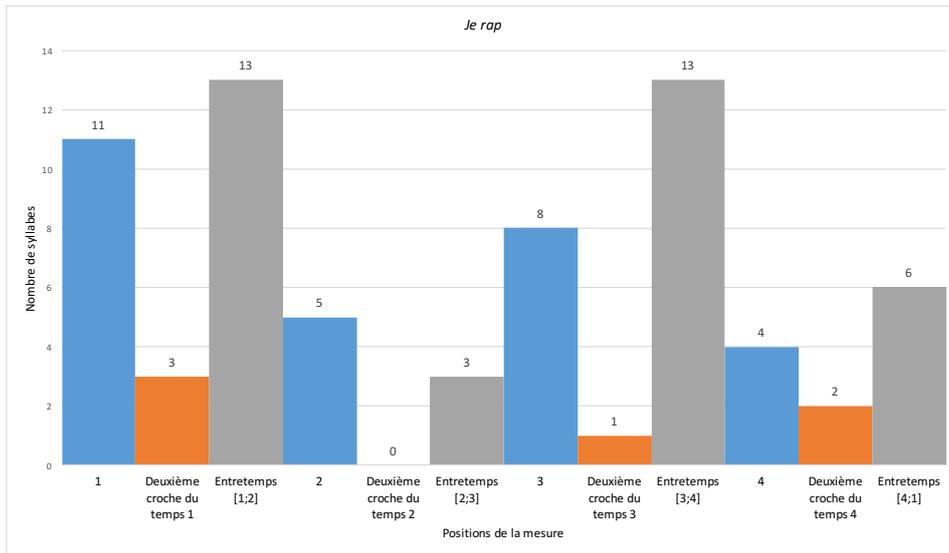
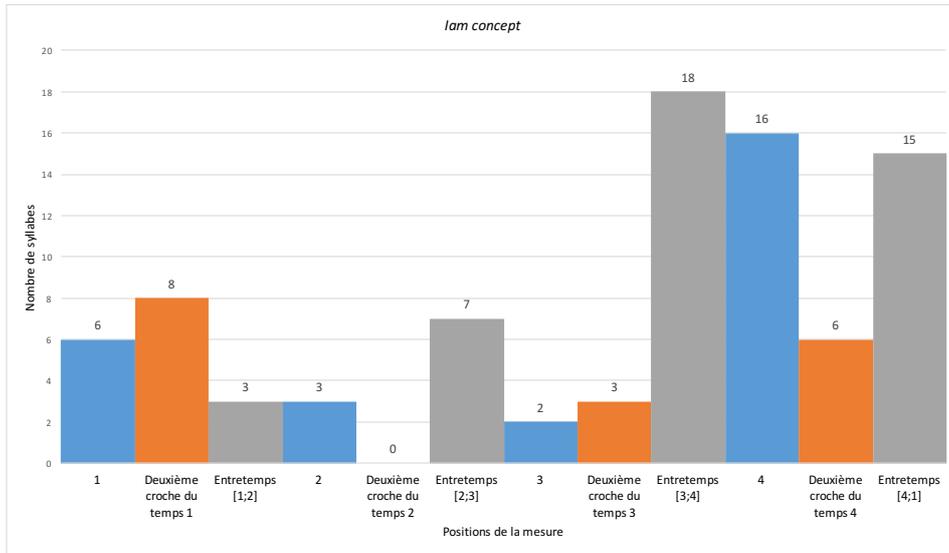
² ROSSI, Daniela, « Le vers dans le rap français », *Cahiers du Centre d'études métriques*, n° 6, 2012, p. 115-143.

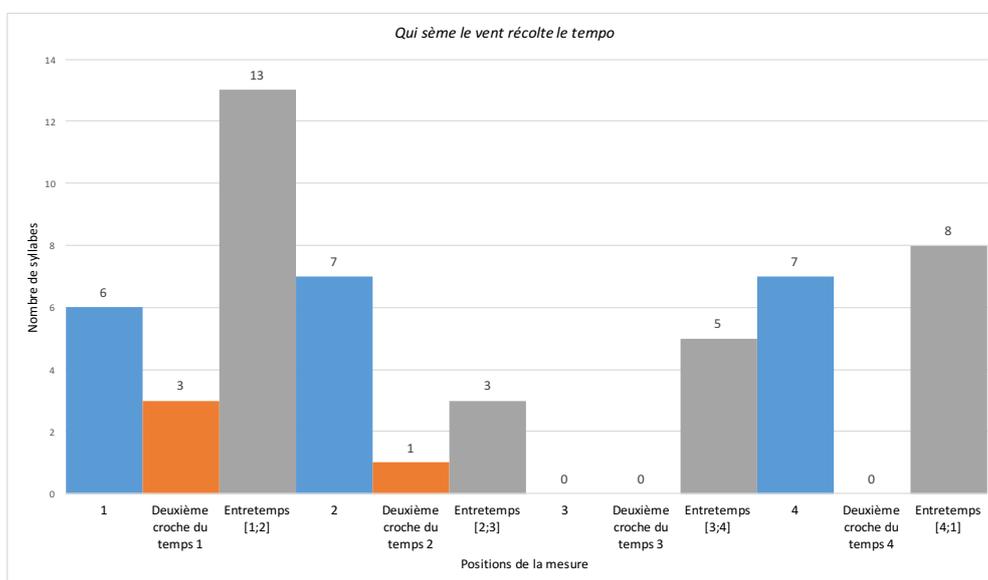
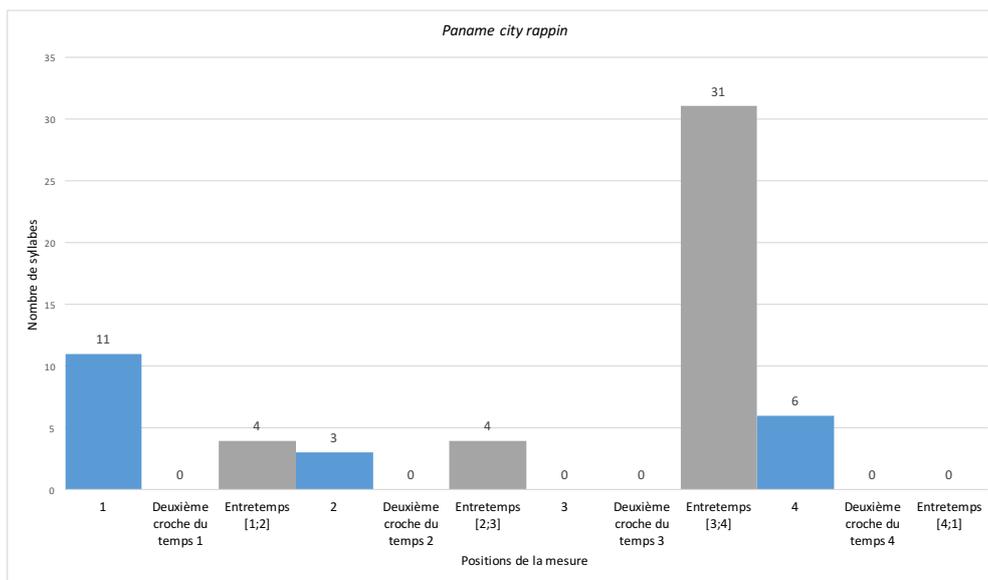
des temps (1, 2, 3 et 4) afin de découvrir s'il existe, dans le rap français des débuts, des lieux privilégiés pour placer les syllabes accentuées.

9.1.4. Absence d'*habitus* positionnel des finales de GDS

Si les temps influent considérablement sur la décision d'accentuer les syllabes des paroles qui s'y synchronisent, nous avons vu qu'ils n'étaient pas conçus dans le rap français des débuts comme des lieux privilégiés de positionnement des syllabes accentuées. Nous le constatons en observant le positionnement des finales de GDS. Ces dernières sont un lieu significatif tant d'un point de vue linguistique que musical puisqu'elles indiquent la fin d'un groupe de sens et la fin d'une phrase vocale. Ces dernières se placent différemment selon les morceaux. Le graphique 14 expose le positionnement des finales de GDS sur la mesure musicale pour chaque morceau :

Positionnement des finales de groupe de souffle





Graphique 14 : Positionnement des finales de GDS sur les temps, les deuxièmes croches des temps et les entretemps (rap).

À première vue, la prosodie musicale du rap se démarque fondamentalement de la prosodie musicale traditionnelle puisque nous ne pouvons observer aucune concordance spécifique entre les finales de groupe de souffle et les positions clés de la mesure inhérentes à la musique funk (temps 1, 2 et 4). Chaque position de la mesure semble sollicitée, avec des variations spécifiques à chaque morceau. En cohérence avec les valeurs du degré de synchronisation précédemment observées, les entretemps sont très sollicités, révélant un positionnement des finales de GDS ailleurs que sur les temps et les deuxièmes croches des temps. Les partitions des phrasés basées sur la réalité sonore des enregistrements nous permettront d'observer plus précisément ce phénomène et ainsi de voir si les finales de GDS se

positionnent sur des subdivisions courantes du temps (double croche, triolet, triple croche, etc.) ou sur des subdivisions plus complexes de type quintolets, septolets, neunolets. Dans ce dernier cas, nous pourrions envisager une analogie entre les manifestations rythmiques fluctuantes de la parole rappée et celles de la parole courante.

Tous les entretemps sont sollicités. Dans *Iam concept*, les plus grandes valeurs sont observées sur les entretemps des temps 3 et 4, et 4 et 1. Dans *Qui sème le vent récolte le tempo* il s'agit des entretemps des temps 1 et 2, et 4 et 1 ; dans *Paname city rappin*, des entretemps des temps 3 et 4 et dans *Je rap*, des entretemps des temps 1 et 2, et 3 et 4.

Nous remarquons que le troisième temps est généralement évité, en cohérence cette fois avec la conception de la mesure à quatre temps propre au funk. Néanmoins, le morceau *Je rap* remet en question cette considération puisque huit de ses finales de groupe de souffle tombent sur le temps 3. Cela pourrait s'expliquer par le jeu syncopé de la batterie dans lequel la grosse caisse marque une fois sur deux le troisième temps mais il n'en est rien. Seules trois finales sur les huit tombant sur le troisième temps coïncident avec le jeu de batterie. Les cinq autres sont observées lorsque le troisième temps n'est pas accentué. Il pourrait s'agir d'un jeu d'alternance dans lequel les finales tombent sur le troisième temps lorsque la batterie ne l'accroche pas, et inversement, mais ce n'est pas le cas. Au vu du peu d'occurrences observées, il semble que les prosodies vocale et musicale du rap soient mues par d'autres impératifs que faire correspondre accents prosodiques et temps forts musicaux. Nous ne pouvons dès lors formuler aucune tendance particulière sans remettre en cause la prosodie d'un ou de plusieurs morceaux.

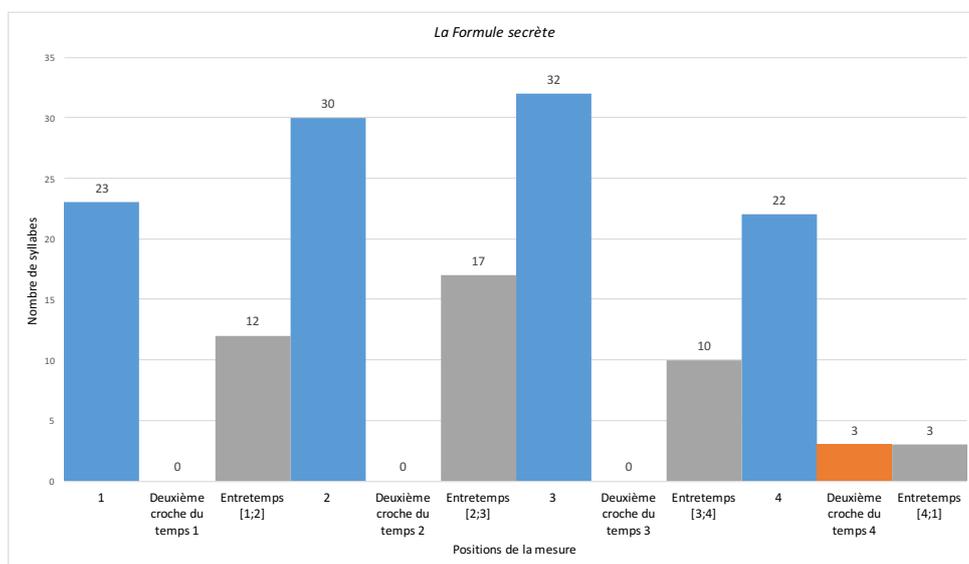
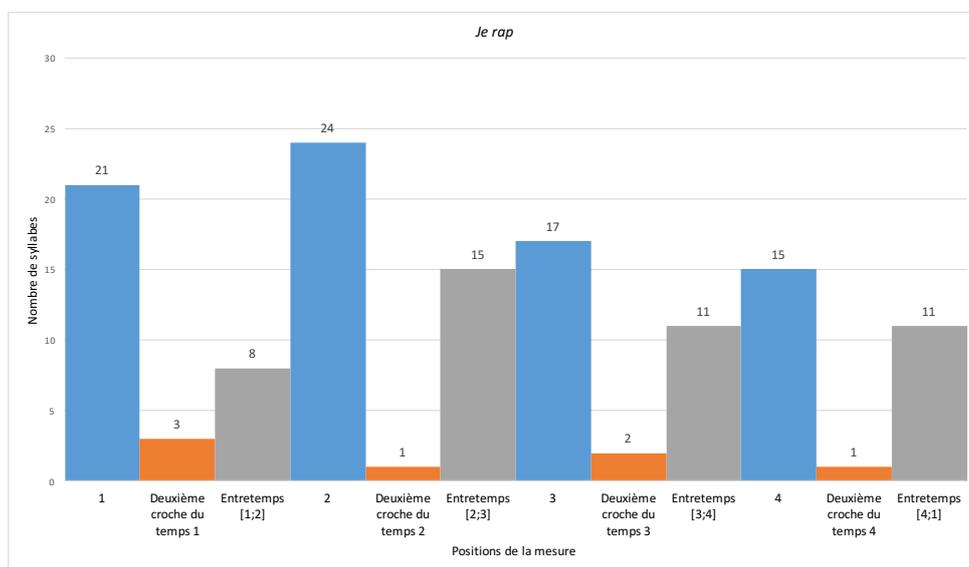
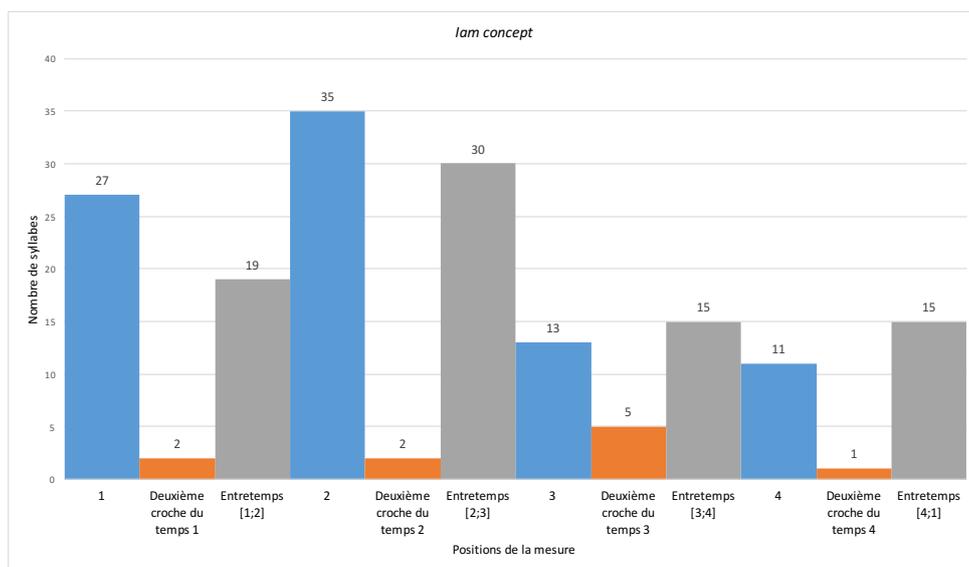
Les GDS sont alors placés aléatoirement sur la mesure, ne répondant pas à la définition traditionnelle de la prosodie dans laquelle les syllabes des paroles se doivent de concorder avec les temps forts de la mesure. La voix rappée diffère de ce fait de l'oralité mise en œuvre, par exemple, au sein de la chanson ou de la mélodie françaises, suscitant des interrogations quant à la structuration rythmique des textes prononcés. Le placement très prononcé des finales de GDS dans les entretemps traduit également une attitude de défiance à l'égard du système musical. Nous allons voir que celle-ci se manifeste dans le positionnement de tous les types d'accents.

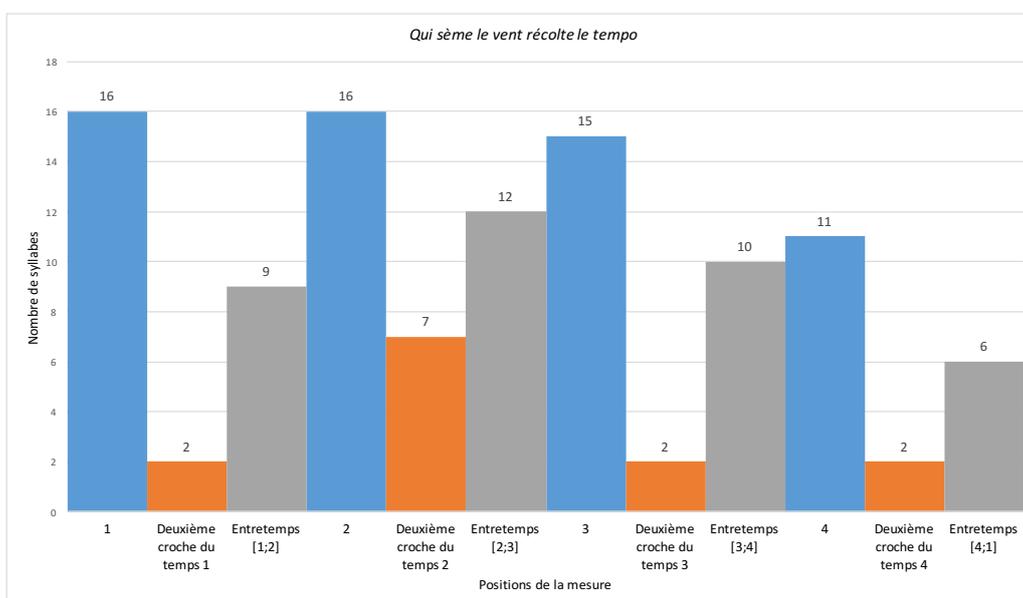
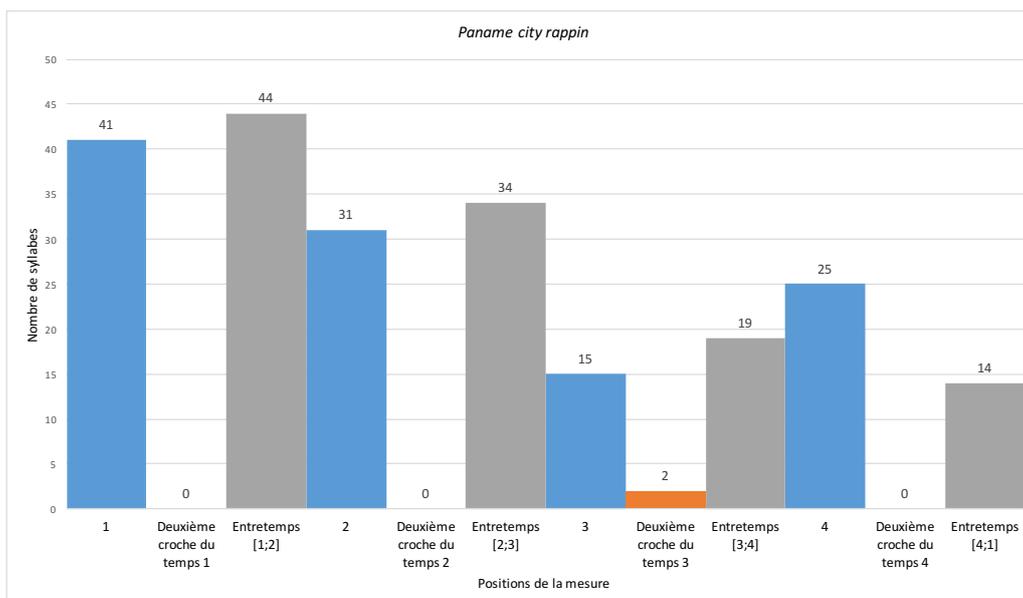
9.1.5. Positionnement des accents rythmiques et d'insistance sur la mesure : entre marquage et évitement des temps

La prononciation des GDS est, comme nous l'avons vu, structurée en interne par la présence d'accents rythmiques et d'accents d'insistance dont nous allons à présent observer les

positionnements. Le graphique 15 expose le placement des accents toniques de finale de GR sur les différentes positions de la mesure :

Positionnement des finales de groupe rythmique





Graphique 15 : Positionnement des finales de GR sur les temps, les deuxièmes croches des temps et les entretemps (rap).

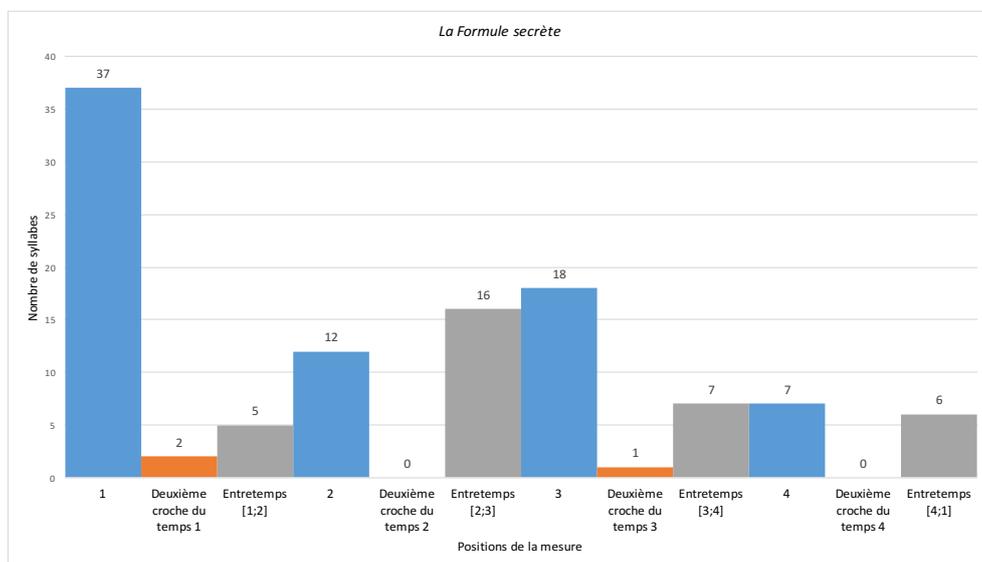
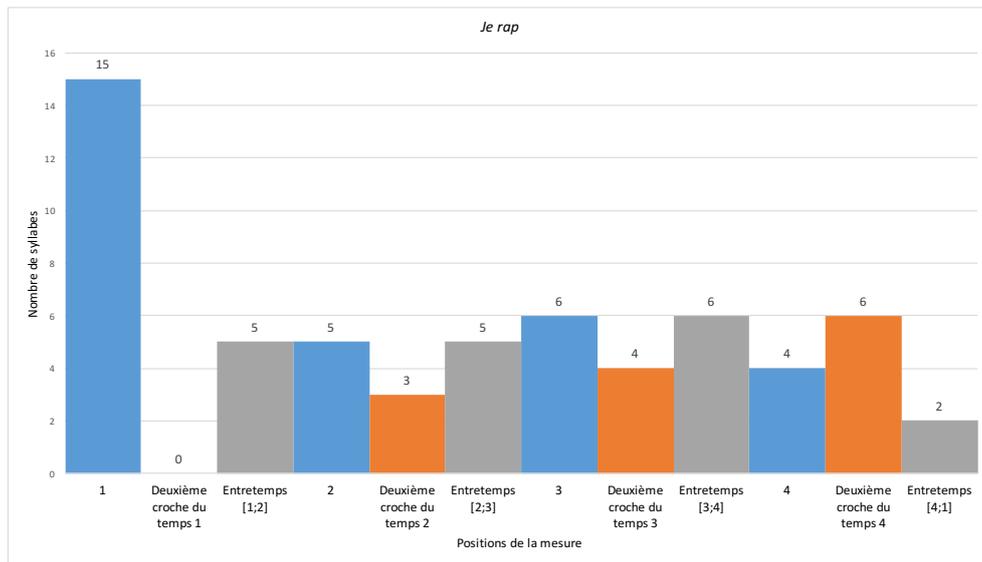
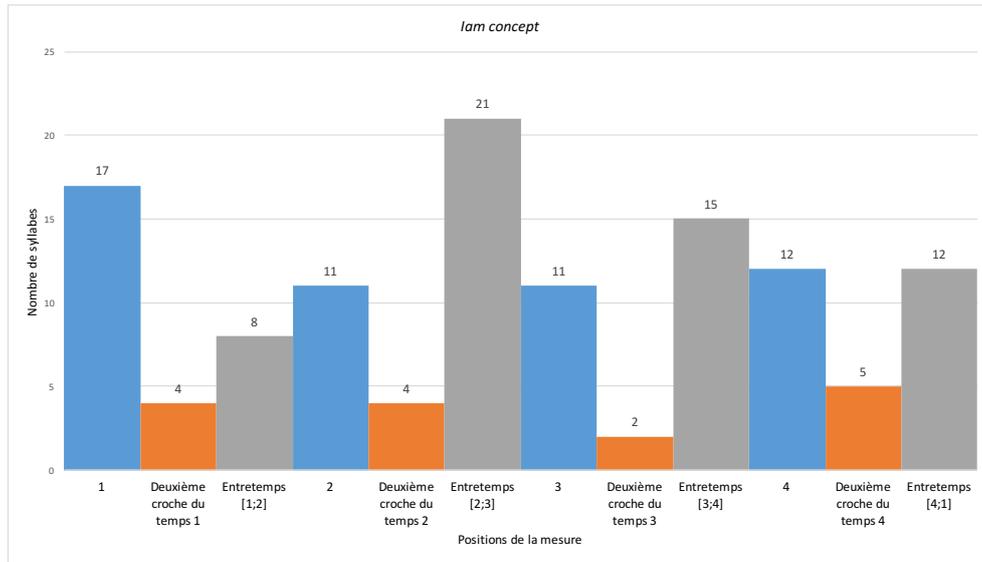
L'ensemble des temps et des entretemps sont sollicités par les accents toniques de finale de GR. À l'instar de ce que nous avons observé pour les GDS, les deuxièmes croches des temps sont quasiment évincées, à l'exception du morceau *Qui sème le vent récolte le tempo*. Le temps 4 est globalement moins choisi que les autres.

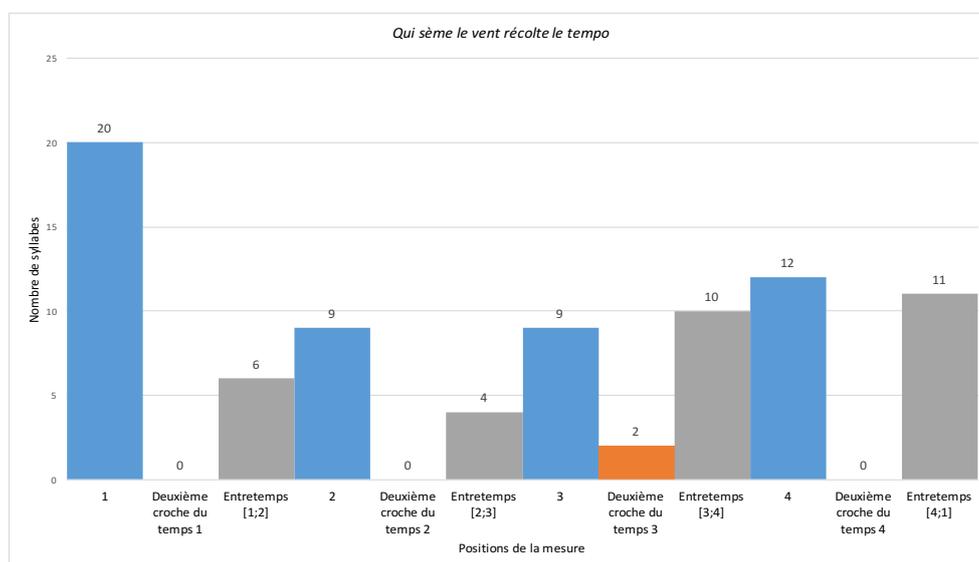
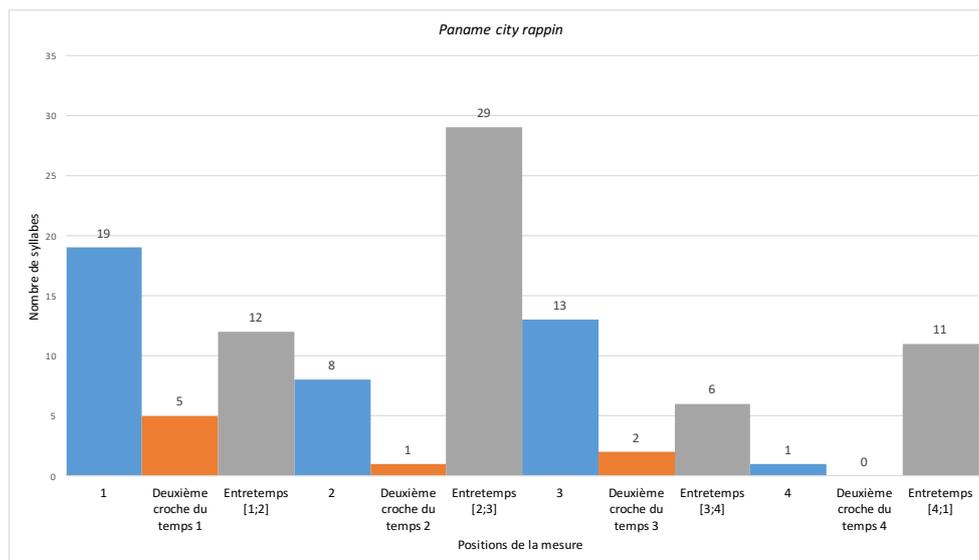
Ces valeurs témoignent à la fois d'une concordance métrique et prosodique entre les syllabes recevant l'accent tonique et la mesure musicale, et d'un évitement volontaire consistant à les placer entre les temps. Cette « attitude » vocale rejoint la défiance des rappers à l'égard

des institutions repérée pour le placement des finales de GDS mais aussi dans les textes. Les rappers montrent par la concordance des syllabes accentuées avec les temps qu'ils maîtrisent le cadre métrique musical et par son évitement, qu'ils sont aptes à le défier. Ils bafouent aussi les conceptions traditionnelles de la prosodie musicale consistant à établir un maximum de concordance entre les syllabes accentuées et les positions fortes de la mesure.

Cette attitude se manifeste plus fortement encore dans le positionnement des accents d'insistance sur la mesure musicale dont le graphique 16 expose les spécificités pour chaque morceau :

Positionnement des accents d'insistance





Graphique 16 : Positionnement des accents d’insistance sur les temps, les deuxièmes croches des temps et les entretemps (rap).

Nous pouvons voir que le temps 1 est préférentiellement sollicité pour le positionnement des accents d’insistance, excepté dans *Iam concept* et dans *Paname city rappin* où il s’agit de l’entretemps placé entre les temps 2 et 3. Rappelons que l’accent d’insistance rend saillante une syllabe préférentiellement atone dans la prosodie traditionnelle afin de la détacher des autres à des fins expressives. Il se place fréquemment sur la première syllabe des GR mais aussi partout ailleurs qu’en finale de mot (deuxième ou troisième syllabe d’un mot de quatre syllabes par exemple). De même, nous rappelons que l’accentuation conventionnelle de la mesure à quatre temps enseignée par les institutions musicales occidentales promeut les temps 1 et 3 de la mesure, et préférentiellement le temps 1. Ce dernier incarne également un temps fort dans la

musique funk (le *One*). Ainsi, le fait que l'accent d'insistance sollicite davantage le premier temps de la mesure dans le rap français des débuts vient corroborer l'idée d'une oralité défiant le cadre métrique imposé par la musique et les règles de la prosodie traditionnelle de la langue française. La présence de cette attitude à tous les niveaux de la prononciation des paroles ne relève pas du hasard et implique des stratégies prosodiques caractéristiques du rap français des débuts.

Entre marquage et évitement des temps, la prosodie musicale du rap se caractérise par une attitude de défiance à l'égard des systèmes linguistiques et musicaux. Elle se manifeste par des accentuations inhabituelles de la langue (accents d'insistance), lui conférant des sonorités et une portée sémantique originale, mais aussi par un positionnement des syllabes accentuées sur la musique et des données de synchronisation spécifiques révélant une oralité aux fonctionnalités rythmiques prédominantes destinée à « foudroy[er] complètement [le jeu d']harmonie » (GDS n° 41) habituellement à l'œuvre au sein des musiques vocales populaires françaises. Il s'agira alors d'exposer les différents procédés musicaux et linguistiques utilisés pour produire ces différentes spécificités ; l'enjeu étant de percevoir comment « se joue le travail du style [chez les rappeurs], c'est-à-dire le contrôle esthétique [de leurs] émotions³ ».

9.1.6. Rôle de la prosodie musicale dans la construction du refrain

Lorsque les refrains apparaissent ponctuellement au sein des couplets comme chez Lionel D, seuls les mots permettent sa reconnaissance. Néanmoins, dans le cas où ils sont intégrés à la fin des couplets, comme c'est le cas dans tous les morceaux de notre corpus, les refrains se construisent et se démarquent des couplets par un positionnement réitéré des syllabes face aux temps de la mesure, une accentuation prosodique similaire, et la présence de silences vocaux importants à la suite de leur prononciation (la prononciation du refrain est généralement suivie d'une intervention du DJ).

Nous observons cette spécificité dans les cinq morceaux, avec quelques possibilités de variations que nous allons exposer. Par exemple, les deux premiers refrains ainsi que le dernier du morceau *Qui sème le vent récolte le tempo* se manifestent à l'identique, comme en témoigne la quantification du premier exposée ci-après :

³ BÉTHUNE, Christian, *Pour une esthétique du rap*, Paris, Klincksieck, 2004, p. 45.

Voix

te o ki sEm l@ va~ Re kOl t@ l@ te~ po
 té o Qui sème le vent ré col te le tem po

V.

ki sEm l@ va~ Re kOl t@ l@ te~ po
 Qui sème le vent ré col te le tem po

Ex. mus. 25 : MC Solaar, *Qui sème le vent récolte le tempo*, partie vocale, mes. 13 à 16.

Les syllabes [ki], [va~], [kOl], [te~] et [po] sont accentuées. Elles se positionnent respectivement sur le temps 2, sur le temps 3, dans l'entretemps du troisième temps, dans l'entretemps du quatrième temps, et dans l'entretemps du temps 1. Les syllabes [kOl] et [te~] sont prononcées en syncope. Entre les deux itérations, les durées des syllabes changent mais les lieux de rendez-vous sont préservés.

Toutefois, les troisième et quatrième refrains ne préservent pas le même positionnement sur la mesure, excepté pour le groupe de mots « récolte le tempo » qui devient un GDS puisque désormais séparé du groupe « Qui sème le vent ». L'exemple musical 26 présente la quantification de ce passage :

Voix

po ze kaR ki sEm l@ va~ Re kOl t@ l@ te~
 po sés Car qui sème le vent Ré col te le tem

V.

po po l@ te~
 po po Le tem

Ex. mus. 26 : MC Solaar, *Qui sème le vent récolte le tempo*, partie vocale, mes. 29 à 34.

Une pause est marquée entre la syllabe [va~] et la syllabe [Re] et une syllabe a été ajoutée au premier GDS, la syllabe [kaR]. Pour autant, les syllabes [ki] et [va~] tombent toujours sur des temps, mais au lieu de se positionner sur les deuxième et troisième, elles se placent sur les temps 1 et 2, permettant d'étendre la prononciation du refrain sur davantage de temps. Ce procédé ne modifie pas pour autant l'accentuation et la synchronisation des syllabes avec les

temps. Nous remarquons également que le groupe de mots « le tempo » est prononcé une deuxième fois selon la même accentuation et exactement au même endroit de la mesure, constituant une extension possible du refrain mettant en avant le vocable « tempo » dans un rythme qui l'évite pourtant.

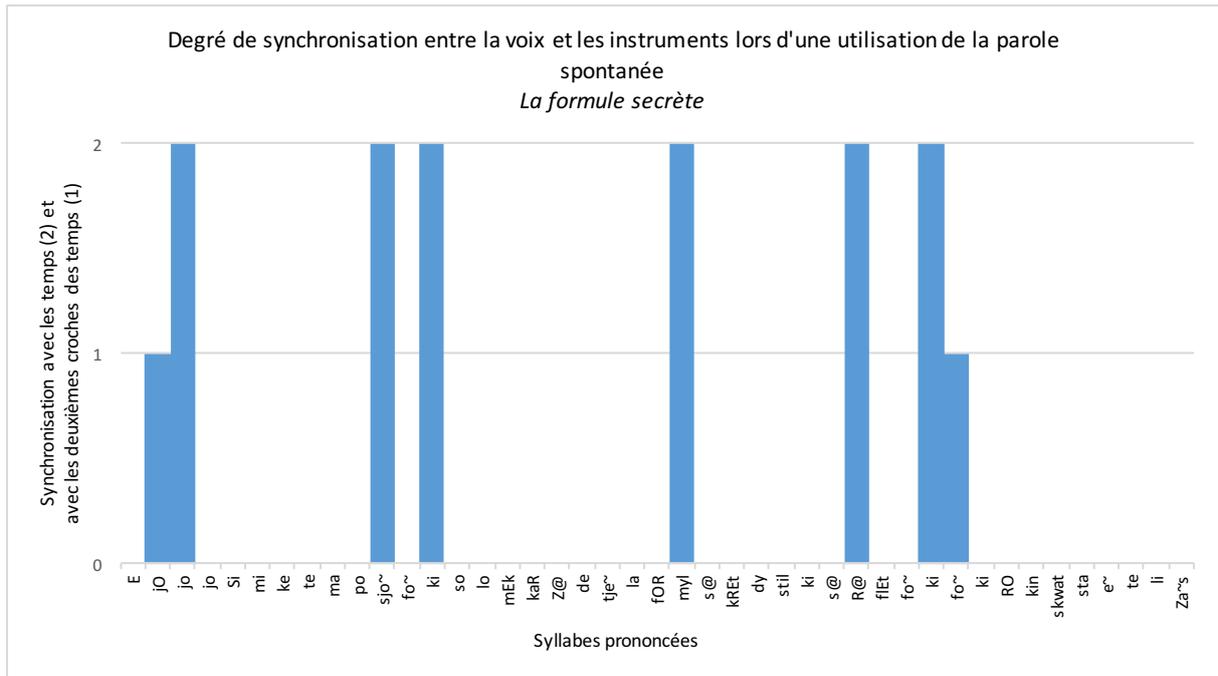
Ce type de variations est également observable dans *Je rap*, *La Formule secrète*, *Paname city rappin* et *Iam concept* et participe à enrichir les refrains tout en favorisant sa reconnaissance au sein du morceau. Certains morceaux choisissent une prononciation toujours identique tandis que d'autres s'attachent à construire des variations par insertion de pauses tout en préservant l'accentuation et la synchronisation particulière des syllabes avec le cadre métrique musical. La prosodie musicale joue alors un rôle fondamental dans la construction du refrain, venant pallier l'absence de mélodie vocale inhérente à l'oralité mise en œuvre dans le rap. Nous retrouvons ce procédé d'écriture dans la plupart des morceaux de rap français de cette époque tels que *Le droit chemin*⁴ de Ministère AMER ou *Élément dangereux*⁵ d'EJM où le refrain est davantage sujet à des variations lexicales et rythmiques mais préserve une accentuation toujours similaire.

9.1.7. Présences de la voix parlée

Un autre trait prosodique de l'oralité rap consiste à utiliser parfois d'une voix parlée stylisée, se démarquant de la voix rappée. Dans l'ensemble du corpus, deux morceaux dévoilent ces utilisations ponctuelles. Elles se repèrent aisément par leur détachement du cadre métrique musical et par les figures rythmiques de leur prononciation. Nous prendrons pour exemple une intervention du rappeur Rockin Squat suite à la prononciation du premier couplet de *La Formule secrète* (GDS n° 25 à 30). Le graphique 20 montre le degré de synchronisation entre la voix et les instruments durant cette intervention. Si aucune barre n'est activée, cela signifie que la syllabe n'est synchronisée ni avec un temps ni avec la deuxième croche d'un temps. Si une barre monte au 1, cela signifie que la syllabe est synchronisée avec la deuxième croche d'un temps. Enfin, si une barre monte au 2, cela signifie que la syllabe est synchronisée avec un temps :

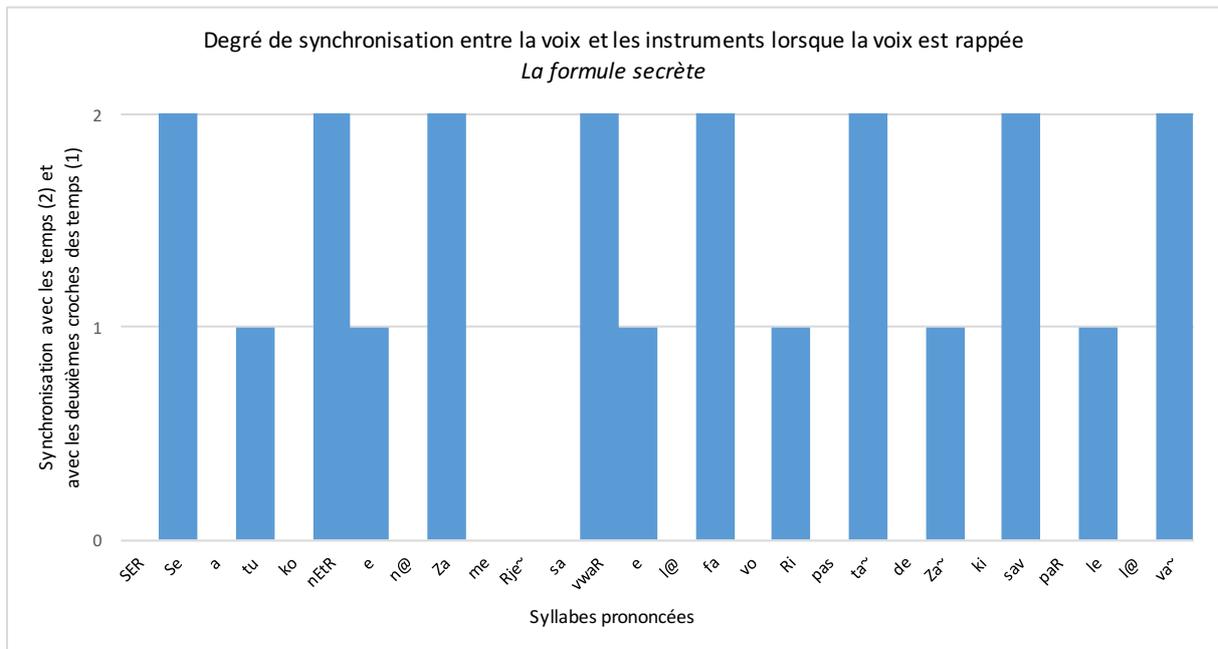
⁴ MINISTÈRE AMER, « Le droit chemin », *Traîtres*, Musidisc (108052), 1991.

⁵ EJM, « Élément dangereux », *Rapattitude*, Labelle Noire (30767), 1990.



Graphique 17 : Synchronisation entre les syllabes et les temps et les deuxièmes croches des temps lors de la prononciation des GDS n° 25 à 30 (voix parlée) dans *La Formule secrète*.

Nous constatons que peu de syllabes se synchronisent avec les temps, et bien moins encore aux deuxièmes croches des temps. En comparaison, le graphique 21 montre le degré de synchronisation entre la voix et les instruments durant la prononciation du GDS rappé suivant cette intervention :



Graphique 18 : Synchronisation entre les syllabes et les temps et les deuxièmes croches des temps lors de la prononciation du GDS n° 31 (voix rappée) dans *La Formule secrète*.

La voix rappée se synchronise bien davantage avec le cadre métrique musical nous permettant d'affirmer que, malgré la proximité, voire la similarité des durées syllabiques moyennes dans les deux expressions, la voix parlée diffère de la voix rappée, par le positionnement de ses syllabes sur la mesure musicale, révélant l'utilisation de rythmes oraux, et non nécessairement musicaux. Ainsi, pour les groupes de souffle « Chimique était ma potion funky Solo mec » et « Car je détiens la formule secrète du style qui se reflète », nous obtenons la quantification exposée ci-après :

The image shows a musical score for voice and three vocal lines (V.). The voice part is in 4/4 time and features lyrics: "Si mi ke te ma po sjo~ fo~ / Chi mique é tait ma po tion fun". The three vocal lines (V.) have lyrics: "ki so lo mEk kaR Z@ de tje~ / ky So lo mec Car je dé tiens", "la for myl s@ kREt dy stil / la for mule se crète Du style", and "ki s@ R@ flEt / qui se re flète". The score includes various rhythmic markings such as accents (>), slurs, and numerical groupings (7, 6, 3) indicating complex rhythmic patterns.

Ex. mus. 27 : Assassin, *La Formule secrète*, partie vocale, mes. 22 à 25.

Nous remarquons que la plupart des syllabes évitent le temps : [Si], [te], [lo], [kaR], [tie~], [s@] et [stil]. Hormis les syllabes [sjo~], [fo~] et [R@] prononcées en croches, les durées syllabiques sont principalement pointées ou comprises au sein de divisions du temps de type septolets, sextolets et triolets. La complexité de ces rythmes dénote avec les rythmes de la voix rappée. En effet, même s'ils ne sont pas de toute simplicité, nous verrons qu'ils se manifestent en relation étroite avec la musique funk, permettant la mise en lumière de patterns rythmiques caractéristiques. Ici, la voix se meut rythmiquement plus librement, empêchant cette identification. Pourtant, les rappeurs font correspondre quelques syllabes avec les temps et les deuxièmes croches des temps, et cela ne peut pas être uniquement le fruit du hasard. Nous observons ce même phénomène lors d'une intervention parlée dans le morceau *Je rap* :

Ex. mus. 28 : NTM, *Je rap*, partie vocale, mes. 1 à 5.

Nous remarquons les mêmes complexités rythmiques que dans *La formule secrète* mais aussi des parties rigoureusement synchronisées avec le cadre métrique musical et parlées en croche. Le groupe de mots « En guise de préface » et la syllabe [Rap] de « Je rappe » sont en effet prononcés en concordance avec les temps et les deuxièmes croches des temps, nous permettant d'affirmer qu'il s'agit d'une parole voulue stylisée, et non d'une simple insertion de la parole spontanée. Les intonations très prononcées lors de ces interventions nous incitent à poursuivre dans cette direction puisqu'elles varient davantage que dans la parole courante, constituant un discours voulu emphatique et non complètement spontané. Par ailleurs, l'accentuation des paroles est moins fréquente dans les passages rythmiques complexes – seules les finales de GDS sont accentuées – que dans les passages synchrones avec le cadre métrique où l'on dénombre davantage de groupes rythmiques. Par exemple, pour le groupe de souffle « Okay okay okay Shen », seule la finale [SEn] est accentuée. Il en est de même pour le GDS « Juste pour leur face » où la syllabe initiale du groupe, la syllabe [Zys], est accentuée – conformément aux observations des linguistes quant à la manifestation de l'accent d'insistance sur la syllabe initiale de groupe – ainsi que la finale [fas].

Les passages dévoilant des figures rythmiques complexes correspondent davantage aux manifestations de la voix parlée que les passages synchrones avec le cadre métrique qui subissent, conformément aux observations des sections précédentes, l'influence majeure des

beats. Ces jeux d'oscillation des syllabes autour des temps, mais également de variation de la fréquence d'accentuation et de l'intonation, participent à intégrer aux morceaux de rap une parole stylisée se démarquant de la voix rappée. Rapper ne consiste alors pas à parler, même si les rappers sont en mesure de styliser les deux.

Cet emploi permet aux rappers, au même titre que la voix rappée, de vanter leurs compétences vocales, l'un (Rockin Squat) affirmant qu'il détient « la formule secrète » en mesure de faire « style » et l'autre (Joey Starr) disant qu'il n'en est qu'à la « préface » de la performance vocale qui va suivre, en l'occurrence, une performance rappée (« Je rappe »). Ces propos vantards servent, nous l'avons montré plus haut, à défier l'adversaire durant les *battles* et imprègnent au-delà de ces pratiques, les performances des rappers. Nous pensons en effet que l'alternance entre la voix parlée stylisée et la voix rappée participe à mettre en scène un *battle* oral entre le rappeur et ceux que les NTM nomment « leur face ». Elle crée alors un contraste plaçant les rappers tantôt en acteurs de la performance (voix rappée) – de par l'engagement rythmique et accentuel et l'utilisation des pronoms personnels et possessifs –, tantôt en retrait momentané (voix parlée stylisée) pour instaurer une phase de repos dans le combat oral mené. L'utilisation de figures rythmiques très peu synchrones avec le cadre métrique musical, mais suffisamment pour exprimer un contrôle relevant du style, viennent constituer ce repos. Les rappers en profitent alors pour narguer leur adversaire, pour le défier, montrant qu'ils sont toujours dans le combat et affirmant qu'ils vont le battre. Ces emplois d'une voix parlée stylisée participent à construire une attitude symbolique de défiance que nous retrouvons, jusqu'ici, à tous les niveaux de la prosodie musicale du rap français.

9.1.8. Régularité du débit moyen

Certains morceaux sont rappés par plusieurs artistes et donc par plusieurs voix que nous avons choisi de considérer ensemble, sans distinction, pour le calcul du débit vocal. Par exemple, dans *Je rap* de NTM, les MC Joey Starr et Kool Shen s'expriment tour à tour. Pour autant, le débit en nombre de syllabes par *beat* a été calculé comme s'il s'agissait d'une seule et même voix, le but étant de percevoir s'il existe dans le fait de rapper une subdivision spécifique du temps de la mesure. Le tableau 27 expose les valeurs moyennes de débit exprimées en nombre de syllabes par *beat* ainsi que l'écart type aux moyennes :

Titre des morceaux	Débit en syllabes par <i>beat</i>	Écart type
<i>Iam concept</i>	2,76	0,81
<i>Je rap</i>	2,3	1,07
<i>La Formule secrète</i>	2,52	1,03
<i>Paname city rappin</i>	2,56	0,88
<i>Qui sème le vent récolte le tempo</i>	2,72	1,02
Moyenne	2,57	0,96

Tableau 27 : Débit vocal exprimé en nombre de syllabes par *beat* (rap).

Nous observons des valeurs relativement proches s'étendant de 2,3 à 2,76 syllabes par *beat* avec des écarts types entre 0,81 et 1,07, confirmant qu'il existe dans le rap français des débuts une vitesse d'élocution moyenne variant peu. Cela implique une division moyenne des temps toujours similaire, quelle que soit la vitesse du *tempo*. Cette moyenne s'élève à 2,57 syllabes par *beat*, ce qui pourrait correspondre, dans le cas d'une prononciation régulière des syllabes, à un débit vocal situé entre la croche et le triolet. Les écarts types nous signalent également que cette découpe peut varier approximativement de la croche pointée ($2,57 - 1,07 = 1,50$) à la double croche pointée ($2,57 + 1,07 = 3,64$) voire à la double croche. Il y aurait donc possiblement une alternance entre une découpe binaire et une découpe ternaire du temps de la mesure 4/4, faisant écho au *groove* relatif à l'exécution spécifique de l'assise rythmique dans la musique funk⁶.

C'est effectivement le cas dans l'ensemble des morceaux. Si la mesure est incontestablement binaire, la prononciation des paroles ne cesse d'alterner entre une découpe binaire et une découpe ternaire du temps. Ce fait s'observe au sein de chaque morceau, comme nous allons le voir à présent.

⁶ DUPETIT, Guillaume, *Afro futurisme et effet miroir : les contre-récits de Parliament/Funkadélic*, thèse de doctorat, université Paris 8-Vincennes-St-Denis, 2013, p. 184.

9.2. Concordances

9.2.1. Maîtriser la cadence

Les couplets sont le lieu d'une innovation rythmique constante où le rappeur s'affirme en tant que sujet par ses prouesses rythmiques. Il est relativement rare d'entendre des GDS prononcés consécutivement selon un rythme et une accentuation identiques. De même, il est rare d'entendre deux GDS positionnés de manière similaire sur la mesure. Les syllabes des paroles sont placées chaque fois différemment, brouillant le rôle de chaque temps au sein de la mesure à quatre temps. L'auditeur est ainsi porté par la performance rythmique de la prononciation, découvrant d'un GDS à l'autre une absence de récurrence du positionnement des syllabes des paroles.

Malgré cette instabilité métrique et rythmique, il est des moments où le rappeur fait correspondre les syllabes avec tous les temps de la mesure, prononçant son texte dans un débit régulier, utilisant une prosodie musicale proche de celle observée majoritairement dans la chanson française⁷. La régularité du débit alterne cependant entre une découpe binaire et ternaire des temps, avec tantôt des doubles croches, tantôt des triolets. Nous observons ces procédés, par exemple, dans un passage de *Qui sème le vent récolte le tempo* :

Ex. mus. 29 : MC Solaar, *Qui sème le vent récolte le tempo*, partie vocale, mes. 20 à 22.

La première mesure est prononcée en triolets (GDS n° 17), hormis les syllabes positionnées sur et durant le troisième temps. Les GR de ce GDS sont les suivants : Les rènes / sont à moi / torero / lexical / matador ; leurs finales se placent toutes sur les temps alors que le

⁷ JOUBREL, Bruno, « Approches des principaux procédés prosodiques dans la chanson francophone », *Musurgia*, vol. 9, n° 2, 2002, pp. 59-70.

GDS se clôture par une synchronisation de sa finale avec le premier temps de la mesure d'après. Le suivant est prononcé quasiment exclusivement en doubles croches et les finales de GR se synchronisent à nouveau avec les temps de la mesure. Toutefois, la syllabe [puR] évite le temps ainsi que la finale [fOR] qui tombe sur la dernière double croche du quatrième temps. Nous nous intéresserons à ces évitements du temps dans la prochaine section. La concordance entre finales de GR et temps de la mesure est ici corrélée à la régularité du débit vocal. Mais nous observons également cette concordance maximale entre les syllabes accentuées et les temps de la mesure lors d'un débit irrégulier, dévoilant des durées syllabiques inégales. L'exemple musical 30 présente la quantification d'un passage de *Je rap* illustrant notre propos :

The image shows four staves of music for a rap passage. Each staff is labeled 'Voix' or 'V.' and contains a vocal line with lyrics underneath. Above the notes, there are rhythmic markings: accents (>), slurs, and numbers (7, 6, 3) indicating groupings or durations. The lyrics are:

Voix: a A dap dap ta~ tant le l'é le ma~ ment ko~ tRO la~ do mi

V.: na~ nant la pROz prose El elle bRij brille

V.: de Dé bRi bri da~ dans so~ son d@ de gRe gré a a Ra rra Sa~ chant Sa~ chaque ke

V.: fe ffet la la de dé gys ys ta~ tant tEl tel 9~ un me met ma Ma buS bouche

Ex. mus. 30 : NTM, *Je rap*, partie vocale, mes. 27 à 30.

Dans le premier GDS, les syllabes se synchronisant avec les temps sont à nouveau des finales de GR accentuées. Le débit alterne également entre division binaire et ternaire du temps, mais les syllabes prononcées sur et dans un même temps ne possèdent pas les mêmes durées, contrairement à l'extrait de *Qui sème le vent récolte le tempo* présenté plus haut. Nous repérons toutefois une intention de régularité similaire. Celle-ci consiste à faire tomber les syllabes accentuées possédant le son [a~] sur les temps, et à prononcer dans la deuxième partie du temps les deux premières syllabes d'un nouveau GR dont la finale en [a~] tombe sur le temps d'après. Le son [a~] est ainsi deux fois plus long en moyenne que chacune des deux autres syllabes prononcées dans le temps, excepté sur le premier temps de la deuxième mesure (exemple 30). Cette synchronisation et cette prolongation de la syllabe [a~] sont justifiées par un jeu rimique et rythmique interne au GDS. À la mesure 28, l'absence de rimes en [a~] le leur fait abandonner.

Ils préservent toutefois la synchronisation de l'accent tonique avec les temps que nous retrouvons dans la prononciation du GDS suivant. Néanmoins, ce dernier dévoile des rimes croisées en [a~] et [e], et le rapport du simple au double a disparu entre la durée de la syllabe accentuée contenant la rime, et les syllabes prononcées dans le reste du temps. Il est même potentiellement inversé (dernier temps de la mesure 29). Enfin, la fin de ce GDS dévoile à l'opposé du précédent une accélération du débit. Cela n'empêche en rien la synchronisation avec les temps des syllabes recevant l'accent tonique.

Ces alternances entre débit régulier et irrégulier corrélées à une concordance maximale entre les temps de la mesure et les accents du texte permettent aux rappers de faire la démonstration qu'ils sont de potentiels bons linguistes, fragmentant la prononciation de leurs textes conformément aux groupes de sens, constituant des GR dont les finales tombent régulièrement sur les temps de la mesure. Ils démontrent ainsi qu'ils savent faire correspondre leur prononciation avec les contraintes métriques de la musique, établissant un maximum de concordances entre les syllabes accentuées des paroles et les temps de la musique conformément à la définition traditionnelle de la prosodie musicale. De plus, leurs textes sont composés de multiples jeux sonores et prononcés sur un *tempo* rapide dans un débit variable, ce qui relève, même pour des chanteurs expérimentés, d'une prouesse vocale. Le rappeur montre ainsi qu'il sait faire correspondre sa prononciation au cadre que la musique lui impose, qu'il a conscience qu'il est potentiellement « prisonnier du tempo » comme le signale Solo dans *La Formule secrète*. Il montre qu'il « excelle » (GDS n° 42 de *Je rap*) sur la grille métrique que lui impose la musique, qu'il sait œuvrer dans son sillage à un rythme de diction peu commun. Il démontre qu'il « contrôle ce domaine à un point tel que les mots, les phrases, les rimes semblent être les victimes de [son] touché, de [sa] pensée, de [ses] idées, de [son] parlé [...] » (GDS n° 43 à 46). Il foudroie ainsi « complètement l'harmonie de par [s]on style » (GDS n° 50), « caressant, domptant sculptant les mots » (GDS n° 51). C'est à la condition d'une démonstration de sa maîtrise du *beat* que le rappeur peut développer une attitude rythmique s'émancipant du cadre métrique musical et des présupposés linguistiques qui contraignent sa langue, tel que nous le verrons dans la prochaine section.

9.2.2. Concordance excessive

Une concordance excessive du texte avec le cadre métrique musical – par l'utilisation d'un débit régulier et une synchronisation systématique des syllabes accentuées avec les temps de la mesure – peut sonner dans le rap comme une maladresse stylistique de premier ordre.

C'est le cas de *La Formule secrète* où les syllabes se synchronisent davantage que dans les autres morceaux avec les temps de la mesure (voir tableau 23) et sont prononcées dans un débit alternant certes entre une découpe binaire et une découpe ternaire de la mesure, mais dans une immuabilité qui en devient redondante, pouvant donner l'impression que le morceau n'évolue pas. Dans le même sillage, nous remarquons que certaines syllabes étaient vouées à se synchroniser avec les temps mais que, par maladresse vocale, au vu du décalage minime d'une triple croche, elles tombent à côté. À cela s'ajoute le positionnement systématique des finales de GDS sur le quatrième temps, redondance positionnelle qui accentue le sentiment d'une oralité trop conventionnelle, ne répondant pas à l'attente de surprise rythmique que peut espérer un amateur de rap. Les partitions des phrasés vocaux permettent de repérer aisément ces différents procédés. L'exemple suivant présente les premières mesures du premier couplet de *La Formule secrète* (excepté les deux premiers GDS qui sont prononcés par Solo) :

The image displays a musical score for the vocal part of 'Assassin, La Formule secrète', measures 3 to 11. It features a vocal line and five vocal parts (V.). The lyrics are written below the notes. Annotations include blue boxes highlighting the final notes of the GDS (Groupement de Syllabes) and red boxes highlighting minimal offsets from the measure times. The lyrics are as follows:

Voix: wi Oui, Z@ je, sHi suis, l@ le, mE mec, k@ que, lo~ l'on, na a, pEl ppelle, RO Ro, kin ckin, skwat Squat

V.1: ma Ma, po po, e é, zi sie, fy fuse, ze et, me mes, Ri rimes, ma ma, tRak traquent, l@ Le

V.2: me mé, ta ta, fi phy, zi si, sjc~ cien, d@ de, le l'é, kRi cri, ty ture, Re est, ta~ en, nak ac, sjo~ tion, d@ De

V.3: pa Pa, Ri ris, di dix, zHi hui, tjEm tième, Z@ je, te~ t'en, vwa voie, sEt cette, nu nou, vEl velle, po po, sjo~ tion, do~k Donc

V.4: Ra~ ren, tR@ tre, da~ dans, sE cette, tRit ryth, mik mique, de des, ply plus, po po, e é, tik tique

V.5: to~ Ton, kOR corps, sa~ s'en, flam flamme, syR sur, Sak chaque, baz base, d@ de, s@ ce, bit beat

V.6: me Mets, twa toi, a a, lE l'aise, ze et, swa soit, pRe prêt, a a, bu bou, ge ger, le~ L'im

V.7: pE pé, Rjal rial, e est, la la, puR pour, t@ te, fER faire, da~ dan, se ser, da Da, koR koR, l@ l@, ccord Le

Ex. mus. 31 : Assassin, *La Formule secrète*, partie vocale, mes. 3 à 11. Les cadres bleus indiquent les finales de GDS et les cadres rouges indiquent les décalages minimaux avec les temps de la mesure.

Nous constatons que les décalages avec les temps relèvent tantôt d'un retard, tantôt d'une anticipation. Cela confirme le caractère maladroit du positionnement des syllabes. En effet, s'il s'était agi d'une anticipation ou d'un retard redondant, nous aurions pu convenir que ce procédé relève d'une caractéristique du *flow* de Rockin Squat or, l'aspect changeant de ce phénomène ajouté à la présence systématique d'un accent sur la syllabe qui suit ou sur la syllabe en retard, confirme qu'il s'agit là d'une réalisation maladroite que le rappeur souhaitait certainement opérer en concordance parfaite avec les temps. Il convient également de préciser que cette découpe régulière du texte engendre une régularité métrique qui vient amplifier encore la

redondance accentuelle des finales de GDS et la régularité du débit. En effet, les huit GDS présentés ci-dessus possèdent respectivement 12, 10, 14, 14, 10, 10 et 10 syllabes. De légères fluctuations du débit font varier la métrique de ces GDS mais globalement, cette dernière reste autour de 10 syllabes. Les répétitions métrique, rythmique et accentuelle sur ces huit GDS évoquent la versification poétique et chansonnière. Néanmoins, ni le contenu textuel, ni les sonorités n'en respectent les « règles », nous plongeant dans une perplexité auditive et nous interrogeant quant aux ambitions stylistiques de ce premier couplet.

Nous retrouvons quatre mesures plus loin la mise en œuvre de ce procédé, mais cette fois, sur des GDS plus courts. Ces derniers comportent comme précédemment une métrique syllabique proche voire identique (quatre syllabes) et leurs finales se positionnent sur la mesure de manière tout à fait similaire :

The image shows a musical score for voice and piano (V.) in 4/4 time. The voice part (Voix) has lyrics: "pa se ro pas pHi se va pOR", "Passe et re passe Puis s'é va pore". The piano part (V.) has lyrics: "do~ ke kut l@", "Donc é coute le pRE ta ta~ sjo~ ab", "Prête a tten tion Ab". Blue boxes highlight the final syllables of the GDS in both parts, and red boxes highlight the minimal offsets from the measure times.

Ex. mus. 32 : Assassin, *La Formule secrète*, partie vocale, mes. 13 et 14. Les cadres bleus indiquent les finales de GDS et les cadres rouges indiquent les décalages minimales avec les temps de la mesure.

Les quatrains sont positionnés exactement de la même manière, leurs finales tombant tour à tour sur les temps 2 et 4 de la mesure et leur première syllabe sur les premiers et troisièmes temps. Nous observons également un retard d'une triple croche.

Ce couplet se termine par cinq GDS dont les finales tombent toutes (sauf une, la finale du GDS n° 18) sur le quatrième temps. Le débit y est relativement régulier et les seules syllabes accentuées sont synchronisées avec les temps. À nouveau, des retards minimes sont observés. L'ensemble de ces procédés place l'auditeur dans une forme d'impatience avec l'envie que la prononciation se libère du cadre métrique musical auquel elle reste, par ailleurs, maladroitement soumise.

La régularité du débit, la synchronisation et le marquage de tous les temps de la mesure peuvent être opérés dans un but démonstratif, comme nous l'avons montré en début de section, mais aussi être utilisés excessivement et maladroitement, lassant l'auditeur ou le plaçant

légitimement en attente de mieux. Le premier cas est le plus fréquent et permet au rappeur de montrer qu'il contrôle son expression vocale. Sa maîtrise de la cadence (pulsation) fait de lui le plus apte à la défier, ce dont il ne se prive pas.

9.3. Défier les « règles » prosodiques et musicales traditionnelles

9.3.1. Usage récurrent de la syncope

Les rappeurs français mettent en œuvre des stratégies d'évitement du temps et d'accentuation inhabituelle des paroles venant défier les « règles » prosodiques et musicales traditionnelles. Cela se traduit par un emploi récurrent de la syncope durant la prononciation, ce qui décale volontairement l'accentuation prosodique des temps de la mesure. Nous rappelons que la syncope est une figure rythmique musicale consistant à attaquer un son sur une partie faible du temps et à le prolonger sur le temps d'après. Cette figure est caractéristique du jeu instrumental de la musique funk, et se retrouve massivement dans le rap français des débuts. Voici un exemple de son utilisation dans chaque morceau :

Iam concept
mes. 24

Voix

sOm fe Re jo ne l@ dja dEm d@ la REEn y ni
somme fait ra yo nner le dia deme de la reine tu ni

Je rap
mes. 18

Voix

vva mo-Rap ta sOm me Rim t@ dOn la ka
voix mon rap t'a some mes rimes te donnent la ka

La Formule secrète
mes. 19

Voix

bRyl te se lyl puR mwa se ta fa te puR
brûle tes ce lilles pour moi c'est en fan tin Pour

Paname city rappin
mes. 1

Voix

pa nam si ti Ra pin se l@
Pa nam ci ty ra ppin c'est le

Qui sème le vent récolte le tempo
mes. 2

Voix

bREk d@ ba tRi kul syR la Ef Em il
break de ba tterie Coule str la F M il

Ex. mus. 33 : Extraits vocaux prélevés dans les cinq morceaux du corpus rap. Les cadres rouges indiquent la réalisation de syncopes durant la prononciation.

Dans *La Formule secrète*, *Iam concept* et *Je rap*, les syncopes opérées évitent les troisième et quatrième temps (excepté dans *La Formule secrète*) et se font chaque fois sur des syllabes recevant l'accent tonique. Cependant, dans *Paname city rappin* et *Qui sème le vent récolte le tempo*, les syncopes sont réalisées sur des syllabes recevant l'accent d'insistance avec [Ra] pour le premier et [Ef] pour le second. La nature de la syllabe accentuée importe peu, de même que la position dans la mesure du temps évité. Il peut s'agir d'une finale de GR ou de toute autre syllabe, au même titre qu'il peut s'agir d'un deuxième, troisième ou quatrième temps de mesure ; seule compte la mise en œuvre de la syncope, témoignant d'un *habitus* propre au rap français des débuts consistant à enjamber volontairement les temps durant la prononciation. L'accentuation d'une syllabe juste avant le temps permet au rappeur de défier la rigueur du cadre métrique musical, puisque, comme nous l'avons montré plus tôt, il est en mesure de s'y

conformer. La réalisation successive de syncopes (tel que nous pouvons l'observer dans quatre des exemples donnés ci-dessus) crée un décalage récurrent avec les temps instaurant un retard régulier de la prononciation. Le rappeur anticipe la métrique musicale, il s'émancipe de sa régularité, montrant qu'il la maîtrise et en fait ce qu'il veut. Ce procédé rythmique est couramment employé dans tous les morceaux de rap français des débuts tels que *Rénégat*⁸ d'EJM et État de choc, *Y'a pas de problème*⁹ de Lionel D, *Le Rap est ma vie*¹⁰ des Little, etc.

Dans ce contexte de transgression des « règles » prosodiques et musicales traditionnelles, l'auditeur ne sera pas surpris d'entendre que ces procédés d'évitement du temps s'appliquent aussi aux premiers temps de la mesure qui, à l'instar des autres positions, sont couramment évités. L'exemple suivant présente ces procédés d'évitement du premier temps dans chaque morceau :

⁸ EJM & ÉTAT DE CHOC, « Rénégat », *État de choc*, BMG France (261 818), 1991.

⁹ LIONEL D, « Y'a pas de problème », *Y'a pas de problème*, Squatt (SQT 466820 2), 1990.

¹⁰ LES LITTLE, « Le Rap est ma vie », *Les Vrais*, Mercury (510 997-2), 1992.

lam concept
mes. 37 et 38

Voix
 paR Sa-g ti da- 9R pRi lER i no-
 par Chang ti dans leurs pri ères l non

V.
 d@d d@d ly mJE R@d dOR l@d du bl@ pe i tE Ra-
 de de lu miè re d'or le dou ble pa ys terre en

Je rap
mes. 56 et 57

Voix
 fu dRwa ja- ko- plE tma- laR mo ni d@d paR mo- stil Z@d Rap
 dro yant com plè tement l'har mo nie de par mon style je rappe

V.
 fas fa sOn la fRaz ka Re sa- do ta-
 face fa çonne la phrase ca re ssant do tant

La Formule secrète
mes. 14 et 15

Voix
 do- ke kut l@ pRE ta ta- sjo- ab
 Donc è coute le Prête a tten tion Ab

V.
 sORb sEt l@ so- bwa sEt po sjo- ty
 sorbe cette le çon bois cette po tion Tu

Paname city rappin
mes. 5 et 6

Voix
 nam pa nam gRa- vi l@d d@d RE vu tu
 name pa name grand vi lle de rêve où tout

V.
 ta pa Ri ne pa s@ ki pa Re ty
 t'a Pa ris n'est pas ce qui pa rait Tu

Qui sème le vent récolte le tempo
mes. 13 et 14

Voix
 te o ki sEm l@ va- Re kOl t@ l@ te-
 té o Qui sème le vent re col te le tem

V.
 po
 po

Ex. mus. 34 : Extraits vocaux prélevés dans les cinq morceaux du corpus rap. Les cadres rouges indiquent la réalisation de syncopes évitant le premier temps de la mesure.

Nous voyons là encore que toutes les syllabes prolongées sont accentuées, pouvant correspondre à des accents toniques, comme c'est le cas pour *Iam concept* et *Je rap*, ou à des accents d'insistance, découpant la phrase spécifiquement comme c'est le cas pour les trois autres morceaux. Dans ce dernier cas, nous remarquons que cela correspond pour *Paname city rappin* et *Qui sème le vent récolte le tempo* aux refrains, constituant un motif rythmique spécifique permettant, en plus de leur contenu lexical, leur reconnaissance. Ces procédés d'évitement du premier temps s'entendent couramment chez tous les artistes du rap français des débuts. Ils constituent une façon de procéder caractéristique du style.

L'accentuation d'une finale de groupe ou d'une syllabe généralement atone en d'autres endroits que sur les temps déstabilise l'auditeur qui découvre les mots sous des sonorités nouvelles. La présence de nombreux accents d'insistance et le positionnement volontairement décalé des accents toniques avec les temps favorisent cette nouvelle écoute. Nous rappelons que l'accent français a une fonction démarcative destinée à structurer le discours en groupe de sens dans le but de favoriser sa compréhension par l'auditeur. La fonction démarcative est ici remplacée par une fonction rythmique prédominante. Les mots deviennent des sons aux propriétés potentiellement percussives que le rappeur peut agencer rythmiquement comme il le souhaite à l'aide de l'instrument vocal. La portée sémantique n'est pas écartée pour autant mais passe au second plan lorsqu'il s'agit de positionner et d'accentuer les paroles.

De tels agencements témoignent d'une volonté de maîtrise de l'oralité relevant du style, et non d'une expression spontanée des émotions. Les syllabes des mots sont en tension avec le cadre métrique musical. Leur accentuation inhabituelle nous les fait entendre sous un nouveau jour. L'évitement des temps de la mesure durant la prononciation couplée à des passages de concordance maximale entre les syllabes accentuées et les temps de la mesure permet aux rappeurs de s'affirmer rythmiquement et oralement en tant que sujets. De nombreux autres procédés vont participer à la construction de cette attitude tantôt défiante, tantôt concordante, notamment l'interruption soudaine de la prononciation sur des positions peu courantes de la mesure.

9.3.2. Arrêts soudains de la prononciation : mimer les jeux instrumentaux de la musique funk

Les rappeurs français ont pour habitude d'achever la prononciation d'un GDS juste avant les temps, interrompant subitement la prononciation du texte sur une position faible de la mesure mais forte dans la phrase prononcée. La durée de cette syllabe peut être prolongée sur

le temps suivant, comme nous venons de le montrer, ou s'interrompte promptement, durant la durée nécessaire à l'achèvement du temps auquel elle appartient. Quel que soit le procédé utilisé (arrêt net ou syncope), le noyau vocalique de la syllabe, et donc son impulsion rythmique, est positionné avant le temps, marquant une position faible de la mesure à l'aide de l'accent de finale de GDS, position forte dans la phrase. Ce procédé est observé autant durant la prononciation des couplets que durant les refrains. Il est généralement suivi d'un bref silence et de la prononciation d'un nouveau GDS. On le trouve également réalisé en finale de GDS clôturant la prononciation des refrains. Dans ce dernier cas, la syllabe évitant le temps sera suivie d'un silence de plusieurs mesures destiné à l'intervention du DJ. L'exemple suivant montre ces arrêts soudains de la prononciation dans les cinq morceaux du corpus :

Iam concept
mes. 7

Voix

Je rap
mes. 9

Voix

La Formule secrète
mes. 16

Voix

Paname city rappin
mes. 50

Voix

Qui sème le vent récolte le tempo
mes. 5

Voix

Ex. mus. 35 : Extraits vocaux prélevés dans les cinq morceaux du corpus rap. Les cadres rouges indiquent des arrêts soudains de la prononciation juste avant le temps.

Les syllabes correspondent toutes à des finales de GDS accentuées, défilant les temps de la mesure musicale sur lesquels il eût été possible de les placer. Les temps 2, 3 et 4 sont ici évités, et plus fréquemment le temps 4 (*Iam concept*, *La Formule secrète* et *Paname city rappin*), rejoignant nos observations du positionnement des finales de GDS où l'entretemps situé entre les temps 3 et 4 était davantage sollicité. Par ailleurs, les rappeurs évitent également le premier temps de la mesure, comme par exemple dans *Qui sème le vent récolte le tempo* :

Voix

s@ mE la mo~ sa~ e fe d@ mwa 9~ fe no mE n@ e tRa~Z
 se mele à mon sang et fait de moi un phé no me ne e trange

V.

la ka da~ sa f19R d@ po
 La ca dence à fleur de peau

Ex. mus. 36 : MC Solaar, *Qui sème le vent récolte le tempo*, partie vocale, mes. 3 et 4.

La finale de GDS [tRa~Z] est attaquée sur la dernière double croche du quatrième temps, évitant volontairement le premier temps de la mesure d'après qui n'échappe pas à la règle. Notons que cette position du temps (dernière double croche du temps) est majoritairement favorisée dans tous les exemples présentés, imitant les jeux rythmiques instrumentaux observés dans la musique funk. Ainsi, les rappeurs placent leur voix avec la même précision qu'une guitare rythmique, qu'un saxophone ou qu'une batterie. Toutes les doubles croches d'un temps peuvent être sollicitées, permettant l'interruption de la prononciation d'un GDS sur des positions généralement peu favorisées pour cela. Cette précision dans la prononciation est une nécessité du style puisqu'elle participe à la mise en valeur de la virtuosité du rappeur tout en relevant le cadre métrique sur lequel il est en train d'exceller. Ces interruptions soudaines de la prononciation participent à construire l'attitude globalement défiante des rappeurs français des débuts. La démonstration de la maîtrise du cadre défié et le fait de le dépasser leur permet d'acquérir une certaine légitimité musicale. En conséquence, leur prosodie musicale alterne en permanence entre défiance et concordance.

9.3.3. Départs en levée : rectifier la défiance

Dans l'exemple 36, le GDS « La cadence à fleur de peau » semble rectifier la défiance de la finale [tRanZ] puisque nous observons qu'il est prononcé à sa suite dans un débit relativement régulier et une accentuation prosodique à nouveau opérée sur les temps. Ce procédé est généralement introduit par des départs en levée et s'observe dans tous les morceaux, témoignant

d'une intention de rectifier l'évitement d'un temps par l'accentuation des prochains. Dans *Iam concept* par exemple, le GDS « Tu traces mais relax Max [...] » (le mot « tu » est prononcé en levée) se présente comme suit :

Ex. mus. 37 : IAM, *Iam concept*, partie vocale, mes. 7 et 8.

La syllabe [tRas], précédée de la syllabe [ty] prononcée en levée, est synchronisée avec le premier temps et accentuée. La syllabe [de~] de « soudain » évitant le temps dans la mesure précédente donne immédiatement lieu à une accentuation bien davantage conforme à la prosodie traditionnelle. Et cela s'observe aussi au GDS « Car quand je prends la parole » de *La Formule secrète* :

Ex. mus. 38 : Assassin, *La Formule secrète*, partie vocale, mes. 16 et 17.

Les syllables [pra~] et [ROl] tombent sur les temps. L'une accentue le *One* et l'autre le deuxième temps. La finale [Rj2] de « sérieux » évitant le temps dans la mesure précédente n'est ainsi qu'un mauvais souvenir. L'évitement du temps donne alors souvent lieu à une rigueur prosodique davantage traditionnelle, les deux procédés ne cessant d'alterner dans tous les morceaux. Cela permet aux rappers d'afficher leur virtuosité (alternance virtuose entre concordance et défiance) et ainsi de légitimer la défiance symbolique de leur prosodie musicale.

9.3.4. Pattern rythmique de la scansion

Un pattern rythmique a été fréquemment observé dans trois des morceaux du corpus rap. Il consiste en la succession d'une double croche, d'une croche et d'une double croche prolongée sur le temps d'après. Cette figure rythmique est communément désignée par le vocable « syncopette ». La première double croche tombe sur le temps, la croche qui suit évite la partie faible du temps et la dernière double croche tombe juste avant le temps d'après. Dans le rap, la dernière valeur est prolongée sur le temps suivant, donnant lieu à une syncope. Cette figure rythmique est également inhérente à la musique funk, comme nous l'avons vu précédemment. Son utilisation fréquente durant la prononciation des paroles donne lieu à des accentuations inhabituelles du texte qu'il convient de révéler. L'exemple suivant montre la mise en œuvre de ce procédé dans *Paname city rappin*, *Je rap* et *Iam concept* :

Iam concept
mes. 50

Voix

Je rap
mes. 20

Voix

Paname city rappin
mes. 15

Voix

Ex. mus. 39 : Extraits vocaux prélevés dans *Iam concept*, *Je rap* et *Paname city rappin*. Les cadres rouges indiquent la succession d'une syncopette et d'une syncope durant la prononciation.

L'accentuation des syllabes se fait d'abord sur le temps, sur une syllabe généralement atone, puis, avant le temps d'après, sur la dernière position de la syncopette, correspondant souvent à une finale de GR. Seul l'extrait du morceau *Iam concept* fait exception puisqu'il accentue la syllabe initiale [bRo] du vocable « brother ». Notons toutefois qu'en anglais, cette syllabe devrait être accentuée. L'accentuation de la dernière valeur de la syncopette peut aussi être opérée sur des syllabes généralement atones, mais est majoritairement réalisée sur des

finale de GR. Ainsi, globalement, l'accent d'insistance est synchronisé avec les temps et l'accent tonique les évite.

L'emploi de ce pattern rythmique n'est pas étranger, selon nous, à l'emploi récurrent du mot « scansion » pour décrire la voix rappée puisqu'il se construit sur l'accentuation de syllabes généralement atones et de finale de groupes. La synchronisation avec les temps de l'accent d'insistance met en exergue des syllabes qui passent généralement inaperçues dans le flot de la parole courante. La présence proche d'un accent tonique et son décalage avec le temps (ce dernier devrait préférablement tomber sur le temps) donnent lieu à une suraccentuation musicale et vocale qui interpelle le néophyte. Le placement volontaire d'un accent d'insistance sur le temps et d'un accent tonique avant le temps témoigne alors d'une volonté de défier les « règles » prosodico-musicales communément admises, mais également celles de l'accentuation traditionnelle du français.

9.3.5. Accentuation à l'anglaise du français

Il est courant d'entendre en cours de GDS un ou plusieurs dissyllabes accentués sur leur première syllabe ou, dans le cas de mots plus longs, accentués sur leur deuxième ou troisième syllabe, révélant une accentuation singulière du français caractéristique du rap français des débuts. Cette spécificité fait écho à l'accentuation de l'anglais, opérée généralement à des fins distinctives sur d'autres syllabes que la finale du mot. Olivier Bourderionnet a relevé cette spécificité chez MC Solaar et l'a interprété de la même manière :

On remarque chez Solaar ou chez les Nubiennes un procédé qui consiste à introduire de manière systématique en français un accent tonique qui imite celui de l'anglais. Solaar réalise « on a connu les colonies » en accentuant la première syllabe de « colonie » afin de modeler le rythme de sa phrase. L'idée que la phrase française est handicapée pour le swing par l'accent tonique toujours placé sur la dernière syllabe a été ainsi résolu par cette génération de chanteurs¹¹.

Cette manière de procéder n'est pas spécifique à MC Solaar. Elle se manifeste chez tous les artistes de notre corpus et chez l'ensemble des premiers rappers français. Catherine Rudent remarque par ailleurs ce phénomène chez le chanteur français Francis Cabrel « [...] qui contredit souvent les appuis prosodiques de ses énoncés, chantant par exemple dans “La Corrida” : “J’ai vu des **fanfares**, des **barrières**, et des gens **autour**” [...]”¹² ».

¹¹ BOURDERIONNET, Olivier, *Swing Troubadours. Brassens, Vian, Gainsbourg : les Trente Glorieuses en 33 tours*, Birmingham, Summa Publications, 2012, p. 69.

¹² RUDENT, Catherine, « La voix chantée en *popular music studies* », *Musicologies*, n° 10, Paris-Sorbonne, Observatoire Musical Français, 2013, p. 53.

Observons par exemple le GDS n° 38 du morceau *La Formule secrète* : « **P**ri sonnier du *tempo* / les mots / jaillissent en **cadence** / **plus** j'en dit / et plus mon analyse avance ». Dans cet exemple, les syllabes [pRi], [te~], [ka] et [ply] sont sujettes à ce procédé et donnent aux mots une sonorité inhabituelle. Cette accentuation particulière est renforcée et justifiée par la synchronisation de la syllabe avec les *beats* puisque chacune de ces syllabes sont synchrones avec les temps de la mesure, comme le montre l'exemple suivant :

Voix

pRi zo Je dy te~ po le mo Za jis ta~ ka da~s
Pri so nnier du tem po les mots jai llissent en ca dence

Ex. mus. 40 : Assassin, *La Formule secrète*, partie vocale, mes. 37.

La régularité du débit ainsi que le choix du rappeur d'entamer la prononciation de ce GDS sur le premier temps implique une accentuation de la première syllabe et fait ressortir des syllabes généralement atones. Nous remarquons également qu'un accent tonique est opéré à la suite de l'accentuation d'insistance, sur les syllabes [po] et [da~s] de « tempo » et « cadence », donnant lieu à un contre-accent caractérisé par la succession d'une durée courte tombant sur le temps et d'une durée longue tombant entre les temps. L'accentuation de la première syllabe de ces mots sur le temps leur confère une sonorité distinctive inopérante dans le cas du français parlé. Ils sont ainsi dévoilés sous un nouveau jour, tout en préservant un prolongement de leur finale permettant à l'auditeur de segmenter le texte en groupes de sens cohérents. Ce procédé de contre-accentuation est très fréquent, donnant aux mots un rythme inhabituel pouvant sonner comme une « faute » de prosodie si l'auditeur se réfère à ses « règles ».

Si l'accentuation à l'anglaise de mots français s'explique ci-dessus (ex. mus. 40) par la synchronisation des syllabes avec les temps, de nombreux cas la dévoilent dans d'autres conditions, destituant les temps de leur influence et appuyant ce choix stylistique. C'est le cas du GDS n° 5 d'*Iam concept* :

Voix

kRi o mo~d bje~ s@ si k@ Z@ sHi a
Crie au monde bien ce ci que je suis I

Ex. mus. 41 : IAM, *Iam concept*, partie vocale, mes. 5.

Les syllabes [s@], [Z@] et [a] sont mises en relief par un accent d'insistance alors qu'elles ne sont pas synchronisées avec les temps. Elles sont même volontairement décalées selon les procédés d'évitement mis en évidence précédemment, dans une attitude de défiance à l'égard des temps de la mesure. Par ailleurs, les syllabes [s@] et [Z@] présentent la même sonorité voisée, le [@], qui rebondit successivement par sa prononciation répétée à deux reprises sur la double croche qui précède le temps. Il y a là une stylisation sonore et rythmique qui outrepassa la fonction expressive de l'accent d'insistance. L'accentuation selon les règles prosodiques du français passe ainsi au second plan pour être relayée par des impératifs stylistiques relevant de la sonorité et de la mise en rythme du texte. L'oreille est attirée par ce jeu rythmique et sonore et prête moins attention à l'absence d'accent tonique sur la finale du mot. L'attitude de défiance est donc double : elle s'applique à l'égard du système prosodique du français mais également à l'égard du système musical, conférant aux mots (comme nous l'avons vu précédemment à propos du seul texte) une fonction sonore et rythmique qui dépasse leur dimension sémantique.

Nous recensons par exemple dans *Qui sème le vent récolte le tempo* les mots « **tempo** », « **karma** », « **salsa** », « **nirvana** », « **ensorcelé** », « **danser** », etc. ; dans *Je rap* les mots « évitant », « **chacun** », « **aucun** », « **m'introduit** », etc. ; dans *Paname city rappin* les mots « **speedy** », « **beaucoup** », « **paradis** », « **retrouver** », etc. (les syllabes accentuées sont en gras).

À partir de ces deux types de positionnement et d'accentuation d'insistance (sur les temps et dans l'entretemps), les rappeurs alternent entre la réalisation de l'accent tonique sur la syllabe qui suit (avec un prolongement de la durée de la syllabe accentuée), et son évincement pur et simple, poursuivant la prononciation dans un débit régulier après l'accentuation de la syllabe initiale du mot. Ce jeu d'alternance est bien visible dans le morceau *Qui sème le vent récolte le tempo*, comme l'illustre l'extrait suivant :

Voix

V.

V.

V.

gza~
xem

pl@
ple

Ex. mus. 42 : MC Solaar, *Qui sème le vent récolte le tempo*, partie vocale, mes. 24 (temps 4) à 27 (temps 1).

Les accents d'insistance réalisés sur les syllabes [pa] des mots « paramètre » et « paranormal » tombent sur les temps alors que leur prononciation se fait dans un débit régulier évinçant l'accent tonique de finale. Seul le mot « paranormal » fait exception. Sa finale est prolongée en syncope en vue de mettre en avant la syllabe [k@] de « que dire » entre les temps. Là se succèdent deux contre-accents, sur « que dire » et « que dalle ». Les accents d'insistance s'opèrent sur les syllabes [k@] et tombent entre les temps puis sur le temps. Ces deux dernières sont suivies respectivement d'un accent tonique sur les mots « dire » et « dalle » comme en témoignent leurs durées plus longues. Ce procédé d'accentuation d'insistance consistant à éviter les temps et à être suivi d'un accent tonique entre les temps est davantage utilisé à la troisième mesure de l'extrait. Ainsi, la syllabe [se~s] de « s'installe » tombe juste avant le temps, se prolongeant sur le temps d'après. Il en de même pour la syllabe [a~] de « ancré ». Ces deux syllabes (recevant l'accent d'insistance) sont suivies d'un accent tonique sur la finale de leur mots respectifs, autrement dit, sur les syllabes [tal] et [kRe] qui tombent entre les temps.

L'accentuation à l'anglaise des mots français sur et entre les temps tend à banaliser une prononciation et un positionnement peu communs du texte, construisant chez l'auditeur des *habitus* d'écoute, lui permettant d'apprécier le rythme nouveau de mots couramment prononcés, leur musicalité, et *in fine*, leur sens. L'analogie entre ce procédé et l'accentuation des mots anglais ne relève pas de la coïncidence. Très certainement influencés par leurs écoutes de morceaux de rap américain, les premiers rappeurs français ont choisi de faire « leur » une accentuation pourtant inopérante dans leur langue. Davantage soucieux de l'intérêt rythmique que sémantique ou prosodique de leur phrasé, ils ont intégré cette particularité à leur expression

vocale, construisant un trait prosodique maîtrisé qui participe à l'élaboration d'une attitude défiante et aux fondements de la voix rappée en langue française.

9.3.6. Évitements successifs du temps : apogée de la défiance

Cette défiance à l'égard des « règles » prosodiques et musicales se manifeste à son apogée grâce à un procédé caractéristique. Celui-ci consiste à accentuer des syllabes successivement, et dans un débit régulier, ailleurs que sur les temps et les deuxièmes croches des temps. Son utilisation traduit chez les rappers une défiance maximale à l'égard des systèmes linguistiques et musicaux. Ils devancent ainsi les temps et les parties faibles des temps en accentuant de trois à cinq syllabes consécutives, imposant le rythme de leur prononciation au détriment du rythme musical. L'exemple suivant présente la mise en œuvre de ce procédé dans quatre morceaux du corpus :

Iam concept
mes. 8 et 9

Voix

tRas me R@ laks maks Za me Z@ n@ taks me plus
traces mais re lax Max ja mais je ne taxe mais place

V.

ma vwa syR wa kso tuR d9~ naks e
ma voix sur wa x'au tour d'un axe e

Je rap
mes. 45

Voix

mo ki OR kEs tR@ ma my zik Za va~
mots qui or ches trent ma mu sique J'a vance

Paname city rappin
mes. 59

Voix

pie pa pie ko~ tR01 di da~ ti te puR to~ lu~
pier pa pier con trôle d'i den ti tè pour ton loo

Qui sème le vent récolte le tempo
mes. 6

Voix

va~ s@ lEv puR diR K@ mo~ kaR ma
vent se lève pour dire que mon kar ma

Ex. mus. 43 : Extraits vocaux prélevés dans *Je rap*, *Paname city rappin*, *Iam concept* et *Qui sème le vent récolte le tempo*. Les cadres rouges indiquent la présence de syllabes accentuées évitant successivement les temps et les deuxièmes croches des temps.

Ce type de pattern rythmique et accentuel (cadres en rouge ci-dessus) défie la régularité du cadre métrique musical qui se trouve en décalage avec une prononciation pourtant opérée dans un débit régulier. La confrontation rythmique entre les systèmes linguistique et musical fait hésiter l'auditeur quant à la métrique à suivre. Doit-il suivre la régularité du système musical ou la rythmique de prononciation du rappeur ?

La mise en œuvre de tels procédés se fait en conscience totale de la pulsation sans laquelle une telle attitude ne pourrait être mise en œuvre. L'auditeur profite de la performance vocale du rappeur en se laissant surprendre par l'apparition successive de patterns rythmiques tantôt défiants, tantôt conciliants vis-à-vis des temps et des deuxièmes croches des temps. C'est dans cette alternance toujours surprenante que réside la prosodie musicale mise en œuvre par les rappeurs français des débuts et ainsi l'intérêt rythmique de cette performance musico-littéraire.

Le lecteur notera que ce procédé n'a pas été recensé dans le morceau *La Formule secrète*. Il n'y est pas utilisé. Son absence rejoint l'importante régularité du débit et des positionnements accentuels mis en évidence plus tôt. Ce morceau semble en effet se démarquer dans l'ensemble du corpus par une trop grande concordance entre les systèmes linguistique et musical. Le lecteur ne sera pas étonné de l'absence de patterns similaires à ceux que nous avons mis en lumière dans cette section, l'attitude de défiance et d'inventivité dont ils procèdent contrastant avec le comportement vocal principalement adopté dans *La formule secrète*.

*¶ * *

La prosodie musicale du rap français des débuts s'est construite sur des héritages et des appropriations musico-littéraires multiples. En accentuant leurs paroles en dehors des temps et des deuxièmes croches des temps par l'utilisation de patterns rythmiques tels que la syncope et la syncopette, en alternant dans leur débit entre découpe binaire et découpe ternaire du temps et en interrompant des GDS soudainement sur la dernière double croche des temps, ils miment le jeu instrumental propre à la musique funk. De même, la mise en exergue de la sonorité des syllabes au détriment du sens des mots, l'accentuation à l'anglaise du français et la construction d'une attitude volontairement défiante tant dans les textes que dans la prosodie musicale, font écho aux pratiques vocales du jazz, telles que le scat, ainsi qu'aux thématiques du rap américain, s'inscrivant de la sorte dans une tradition musicale afro-américaine. Pourtant, en usant d'un débit régulier, en faisant correspondre les accents toniques à tous les temps de la mesure, et en

scandant des paroles contestataires à l'égard des institutions, les premiers rappeurs français s'inspirent davantage d'une tradition séculaire de chanson engagée. Il en résulte une oralité singulière que nous pourrions qualifier de schizophrène tant elle ne cesse d'alterner entre les différentes traditions. Cette schizophrénie se manifeste par la construction d'une attitude artistique voulue défiante, mais qui semble ne pouvoir s'épanouir dans la performance qu'en exposant les présupposés musicaux et linguistiques qu'elle défie.

QUATRIÈME PARTIE

LE RAGGA FRANÇAIS

CHAPITRE 10

DU DANCEHALL JAMAÏCAIN AU RAGGA FRANÇAIS : HISTOIRE ET CARACTÉRISTIQUES GÉNÉRALES DU STYLE

10.1. Des *rude boys* au *skinheads* : liens entre le punk et les musiques populaires jamaïcaines

Avant de retracer les origines du ragga français, il nous faut présenter au lecteur les liens existants entre les musiques populaires jamaïcaines et le punk anglais. Ceux-ci se ressentent malgré les distances géographiques entre les deux nations. Ils appuient, nous semble-t-il, la volonté d'aborder conjointement les trois styles de musique de cette étude, confirmant notre intuition que ces trois styles de musique vocale populaire témoignent du foisonnement et de l'esprit qui animèrent la scène musicale des années 1980 en France. Cette approche historique et sociologique permettra de terminer notre contextualisation historique des trois styles et servira également d'introduction à l'histoire du dancehall jamaïcain et du ragga français.

Suite à la déclaration d'indépendance de la Jamaïque (1962), le climat sociopolitique de l'île se dégrade, plongeant les Jamaïcains dans une grande désillusion. Cela est dû entre autres à la persistance d'un exode rural qui continue d'enfler les quartiers Ouest de Kingston, engendrant une misère et une précarité à l'origine d'une culture nouvelle de la violence. À cette même époque, l'île subit un boom économique engendré par le tourisme et l'extraction de la bauxite. Ce boom ne profite qu'à la population blanche encore principalement aux commandes de l'île, et ce au détriment des habitants noirs des quartiers pauvres pourtant majoritaires. L'idéologie *Black Panthers* étasunienne et la soul afro-américaine interpellent les Jamaïcains et participent à panser leurs maux. C'est dans ce contexte qu'apparaissent les premiers *rude boys*. Composés d'une jeunesse jamaïcaine issue majoritairement des quartiers Ouest de Kingston (dont Trenchtown), ils s'opposent à la dureté de la vie et aux injustices sociales

quotidiennement subies. Une branche d'entre eux, les *cultural rude boys*, exprime son désaccord par la musique et donne naissance à un nouveau genre musical laissant pressentir l'arrivée du reggae et du dub : le rock steady. Ce style traite de sujets contestataires, met en avant la voix et ralentit le rythme frénétique du ska.

La dégradation sociopolitique de l'île, le développement du Black Power et l'influence de la soul, entre autres, changèrent radicalement le rythme et les caractéristiques du ska et donnèrent naissance au rock steady : un genre musical plus lent que le ska dans lequel les voix et le texte furent mis en avant¹.

Quatre ans après la déclaration de l'indépendance de l'île, le rock steady apparaît en Jamaïque (1966), s'instaurant comme la musique populaire des *rude boys*.

La déclaration d'indépendance de la Jamaïque engendre également une grande vague de migration vers l'ancien pays colonisateur (Grande-Bretagne). Les immigrés importent avec eux le mouvement naissant des *rude boys*. Cette vague d'immigration est au départ encouragée par le gouvernement du Royaume-Uni qui souhaite reconstituer une main d'œuvre au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. En dépit du *Commonwealth Immigrants Act* de 1962, elle restera constante tout au long de la décennie 1960², permettant à la communauté jamaïcaine de s'implanter durablement en Grande Bretagne. Les expatriés jamaïcains sont pour la plupart logés dans les quartiers ouvriers de la ville, Tottenham et Brixton, où ils diffusent les musiques populaires jamaïcaines et popularisent le dispositif du *sound system*. Au même moment émerge chez une partie des jeunes prolétaires britanniques un mouvement contre-culturel du nom de *skinhead*. Celui-ci provient d'un courant plus ancien nommé *modernist* ou *mod* :

Les *mods* étaient de jeunes Londoniens, issus en partie de milieux prolétaires, qui développèrent une certaine obsession pour l'apparence physique, la musique et la danse. [...] Ces dandys urbains associaient au raffinement vestimentaire une affection pour la musique noire américaine, le modern jazz et le rhythm and blues en particulier³.

La rencontre entre le mouvement *rude boys* et une branche des *mods* – les *hard mods* – fait émerger celui des *skinheads* ; les *hard mods* se rendant dans les soirées *sound system* organisées par les *rude boys* jamaïcains. Leur goût commun pour la musique afro-américaine et leurs origines prolétaires influencent mutuellement les deux mouvements. La récupération politique des *skinheads* par l'extrême droite britannique dans les années 1970 scinde le mouvement en deux donnant lieu à la naissance d'un groupuscule raciste. En traversant la

¹ DAVIS, Stephen, *Bob Marley* [1983], Paris, Seuil, 1994, p. 94.

² KROUBO DAGNINI, Jérémie, *Vibrations jamaïcaines. L'histoire des musiques populaires jamaïcaines au XX^e siècle*, Rosières-en-Haye, Camion Blanc, 2011, p. 529.

³ *Ibid.*, p. 530.

Manche, ces dérives politiques ont suscité des formes d'engagement radicalement antifacistes qui, nous l'avons vu, sont ardemment défendues par les premiers punks français tels que les Bérurier Noir, les Métal Urbain ou encore Parabellum.

De jeunes artistes britanniques, tel que Joe Strummer, chanteur des Clash, ont grandi à Brixton. Il n'est pas étonnant que leur culture musicale s'alimente autant de la culture musicale jamaïcaine que de la culture punk en train de voir le jour. Il n'est pas non plus surprenant d'entendre dans certains morceaux des Clash, par exemple *The Guns of Brixton*⁴, des figures rythmiques du rock steady, reprenant l'accentuation en contretemps à leur compte, et une assise basse-batterie et une voix mises en avant. Avec l'apparition du reggae puis du dub en Jamaïque dans les années 1960, les liens entre les deux cultures musicales se renforcent, et ce malgré les différences stylistiques de ces courants musicaux. En Angleterre comme en France, nombreux sont les artistes punk, reggae, ska et rock steady qui se côtoient, donnant lieu à de nouveaux styles musicaux comme le ska punk dont les groupes Madness ou The Selecter sont des pionniers. Dans les années 1980 en France, le DJ Puppa Leslie collabore avec les punks d'Ausweis pour produire un LP⁵ de quatre titres dont la face B propose les versions dub. On ressent également dans des groupes de rock alternatif français tels que la Mano Negra, La Souris Déglinguée ou encore les Babylon Fighters les influences des musiques populaires jamaïcaines. L'accentuation systématique des contretemps à l'aide d'un clavier ou d'une guitare contribue à cette reconnaissance. Ainsi, les musiques jamaïcaines s'établissent comme un lien évident entre les trois styles de notre étude. Le rap reprend et développe les techniques *machiniques* du dub jamaïcain et la pratique vocale du *toasting* alors que le punk intègre parfois les spécificités rythmiques du ska, du reggae et/ou du rock steady. Les trois oralités, malgré leurs différences, procèdent d'une base et/ou d'une culture commune puisque partagée en des lieux et à des époques donnés. À présent que les liens entre la culture rock anglo-saxonne et les musiques populaires jamaïcaines ont été établis, il s'agit de clarifier les lieux et les raisons d'émergence de la musique ragga.

10.2. Dancehall ou ragga ?

Le terme ragga est une abréviation du terme jamaïcain *raggamuffin* qui provient du jamaïcain *rag* signifiant *haillons* et *muf* signifiant *emporté, vaurien*. La traduction du terme a rapidement dévié vers des significations plus génériques telles que *gosses des rues* ou

⁴ THE CLASH, « The Guns of Brixton », *London calling*, CBS (CBS CLASH 3), 1979.

⁵ AUSWEIS & LESLIE, Puppa, *Dub Action*, Danceteria (DANMLP005), 1988.

*débrouillard*⁶. Il désigne également un style de musique que le glossaire de la musique des Caraïbes⁷ définit comme une variété de dub. Christian Béthune le définit comme une :

Version hip-hop du reggae. Le raggamuffin utilise les divers procédés de manipulation sonore du rap ; du reggae, il conserve l'accentuation appuyée de façon systématique sur le contretemps. Une particularité rythmique qui influe directement sur la scansion des paroles⁸.

La musique ragga provient alors des mêmes manipulations sonores que le rap, utilisant les nouveaux appareillages technologiques de l'époque. Elle préserve aussi les spécificités de l'assise rythmique des musiques populaires jamaïcaines et plus spécifiquement du reggae qui consistent en une accentuation systématique des contretemps. Selon Béthune, cela influe sur la prononciation des paroles. Nous éprouverons cette hypothèse durant cette partie.

Kroubo Dagnini indique que le vocable ragga est « un ancien terme désignant la musique dancehall⁹ ». Les expressions vocales et le matériau musical utilisés semblent en effet relativement proches. Le dancehall est un style de musique populaire jamaïcain qui émerge au début des années 1980. Il désigne selon Mylenn Zobda-Zebina « tant une musique (le *reggae* et le *raggamuffin*) qu'un ensemble de pratiques sociales d'idées, de mouvement religieux et culturel (le rastafarisme, la culture *rudeboy*), de pratiques langagières (le *dread talk*, le patois)¹⁰ ». Pourtant, selon Kroubo Dagnini, il se caractérise principalement par un abandon brutal de la culture *roots*¹¹ propre au reggae. En tant que « vitrine de la spiritualité rasta avec ses thèmes contestataires dénonçant les inégalités sociales, fustigeant la société occidentale, prêchant la pensée rasta et prônant le retour en Afrique¹² », il s'inscrirait en porte-à-faux avec « le dancehall, incarnation musicale du matérialisme célébrant la culture du sexe, de l'argent et de la violence¹³ ». D'un côté le dancehall semble abandonner les thématiques rastafariennes au profit de sujets qui constituent tout ce que la religion rasta répudie, à savoir le consumérisme, la jouissance facile et la loi du plus fort. D'un autre côté, il semble qu'il soit en accord avec la culture rasta et le mouvement *rude boy* précédemment décrit. Il y a donc des contradictions entre les deux définitions.

⁶ RUBENXELA, « Puppa Leslie. Belle époque », *Jah Music* [en ligne], 2002, <http://www.jahmusik.net/oldies/puppaleslie.htm> [consulté le 15 mai 2016].

⁷ Glossaire de la musique des Caraïbes, *Nikko Jazz* [en ligne], <http://www.nikkojazz.fr/2014/08/glossaire-de-la-musique-des-caraibes.html> [consulté le 15 mai 2016].

⁸ BÉTHUNE, Christian, *Le rap une esthétique hors la loi*, Paris, Autrement, 2003, p. 236.

⁹ KROUBO-DAGNINI, Jérémie, *Vibrations jamaïcaines...*, p. 719.

¹⁰ ZOBDA-ZEBINA, Mylenn, « Dancehall aux Antilles, rap en France hexagonale », *Volume !* [en ligne], vol. 6, n° 1-2, 2008, mis en ligne le 15 octobre 2011, <http://volume.revues.org/205#bodyftn1> [consulté le 15 mai 2016].

¹¹ Culture rastafarienne authentique.

¹² KROUBO DAGNINI, Jérémie, *Vibrations jamaïcaines...*, p. 471.

¹³ *Ibidem*.

Nous considérerons pour l'instant que le dancehall se caractérise davantage par un ensemble de pratiques musicales nouvelles (utilisation de nouveaux appareillages numériques) que par des traits stylistiques musicaux ou un message précis. Ce sont les processus de production de cette musique qui l'élèvent au rang de style. Ces derniers « consist[en]t en un mélange de *riddims*¹⁴ de plus en plus digitaux¹⁵ et de *toasting* de plus en plus agressif tant vocalement que verbalement¹⁶ ». Le *toasting* en tant qu'« art [...] d'improviser des paroles mi-chantées mi-parlées sur des *riddims* reggae¹⁷ » est, nous l'avons vu dans la partie précédente, une des pratiques vocales à l'origine de l'émergence du rap. Rap et dancehall ont donc des racines communes. À la différence des premiers styles de musiques populaires jamaïcains que sont le ska, le rock steady ou le reggae, mais également le dub dont les processus de composition rejoignent en partie ceux du rap, le dancehall utilise des *riddims* composés à l'aide de sons de synthèse, évinçant les instruments traditionnels des « versions » qui servent de support au *toaster*. Ces quelques caractéristiques servent de base aux artistes français pour produire une musique originale qu'ils nommeront d'abord *rub a dub*¹⁸ puis ragga. Notons que certains groupes français tels que Massilia Sound System désignent encore de nos jours leur musique par le terme *rub a dub*¹⁹.

10.3. Émergence française du ragga

10.3.1. Le rôle des rastas dans la découverte du mouvement

Durant l'année 1983, la culture du *sound system* envahit Paris. Dès 1981 déjà, les premiers sont organisés par un groupe nommé Neg'Soweto au centre Bossuet, « sorte de squat près de la gare du Nord²⁰ ».

Les premiers DJ ils arrivaient avec leur chapeau, nous qui étions là avec nos "Jah Love", eux ils arrivaient là, ils prenaient le micro, et puis c'était parti

¹⁴ Courte figure mélodico-rythmique constituant les fondations d'un morceau de ragga. Un *riddim* est généralement composé d'une ligne de basse, d'un jeu de clavier ou de guitare et d'un jeu de batterie. Le terme *riddim* est le fruit d'une déformation de l'anglais « rhythm ».

¹⁵ Jérémie Kroubo Dagnini utilise à tort le terme « digital » pour désigner les technologies numériques puisqu'il s'agit d'une marque de matériel sonore. Il conviendrait mieux d'employer l'adjectif « synthétique » puisqu'il s'agit de désigner là des sons de synthèse produits par les premiers synthétiseurs.

¹⁶ KROUBO DAGNINI, Jérémie, *Vibrations jamaïcaines...*, p. 477.

¹⁷ *Ibid.*, p. 720.

¹⁸ *Ibid.*, p. 477.

¹⁹ La page d'accueil du site des Massilia Sound System indique en effet la phrase suivante (en occitan) : « *rub a dub despuei 1984* » (*rub a dub* depuis 1984), <http://www.massilia-soundsystem.com> [consulté le 25 novembre 2015].

²⁰ BACOS, Bernard, *Le Paris reggae posse* [en ligne], 1997, <http://paris70.free.fr/reggae.htm> [consulté le 24 novembre 2015].

pour une heure deux heures de raggamuffin où ils parlaient en créole des problèmes sociaux²¹.

Kodjo Asher indique ici une différence fondamentale de terminologie entre les cultures rap et reggae. En effet, le DJ du reggae français est celui qui s'exprime avec sa voix, au même titre que le MC dans le rap. Nous désignerons dès à présent ceux qui chantent de la musique reggae par le vocable DJ. Ainsi, Isaac, un des DJ des Neg'Soweto, dit avoir découvert la culture reggae au squat de la rue des Flandres, aussi appelé Corentin Cariou (du nom de la station de métro), dans lequel habitait « des gens instruits²² » qui les « poussaient à ça²³ ». Isaac désigne ici des rastas jamaïcains. À cette époque, ces derniers poussent la jeunesse française et francophone à s'émanciper par l'assimilation et la pratique de la culture rastafarienne. Isaac précise que, « comme [il] avait fait un séjour en Angleterre, pendant six mois, dans les années 1980 déjà, [il] était revenu avec toute cette culture-là²⁴ ». La transmission de la culture rastafari et par extension de la culture reggae en France s'est faite par le voyage de quelques-uns, et par la présence à Paris de personnalités jamaïcaines instruites qui, habitant dans les squats, éduquaient des jeunes gens en recherche de repères identitaires et spirituels. Notons que des personnalités du reggae jamaïcain et londonien tels que Peter Tosh ou le *posse* Coxone²⁵ ont fréquenté ponctuellement le squat Corentin Cariou, permettant aux jeunes apprentis rastas de prendre davantage conscience de la portée internationale du mouvement auquel ils étaient en train d'adhérer.

10.3.2. Des DJ principalement francophones d'outre-mer

L'ensemble des artistes que nous avons cités et que nous citerons proviennent pour la plupart de la Caraïbe francophone (proche de la Jamaïque), des DROM français et moins fréquemment d'Afrique²⁶. Leur présence en « métropole » est vécue par beaucoup comme une perte d'identité, de racines, que les communautés rastas des années 1980 vont contribuer à reconstruire par la culture rastafari.

Y avait ce que les gens étaient avant l'arrivée du reggae, c'est-à-dire perdus, sans nom, Martial Philippe Alexandre, J'sais pas pour les Kunta Kinte c'était difficile quoi. Ce que les gens vont peut-être voir à travers ce que les

²¹ Interview de Kodjo Asher dans DADDY YOD, « Histoire du raggamuffin français – by King Daddy Yod Part. 1 », *YouTube* [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=4CtMMoA1-8Q> [consulté le 25 novembre 2015].

²² Interview de Isaac des Neg'Soweto dans DADDY YOD, « Histoire du raggamuffin français – by King Daddy Yod Part. 1 », *YouTube* [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=4CtMMoA1-8Q> [consulté le 25 novembre 2015].

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ BACOS, Bernard, *Le Paris reggae posse* [en ligne], 1997, <http://paris70.free.fr/reggae.htm> [consulté le 24 novembre 2015].

²⁶ KROUBO DAGNINI, Jérémie, *Vibrations jamaïcaines...*, p. 558.

rastamans disent c'est que, si tu ne connais pas ton identité c'est comme si tu n'avais pas de direction, comme si tu tournais en rond²⁷.

Ainsi, les premiers DJ parisiens, des Caribéens ou des Africains francophones ayant le souhait de s'en sortir, chantent leurs premiers textes en créole ou en dialectes africains, improvisant sur l'actualité et la condition du *raggamuffin* à Paris, s'appropriant une culture jamaïcaine qu'ils réinventent en fonction du contexte socio-culturel qui est le leur. Rapidement, les rastas les inviteront à chanter en français :

Donc quand eux ils ont décidé de dire « maintenant on va dire ce qu'il y a à dire » et qu'en plus on a commencé à dire aux artistes, à l'époque de Bastille on vous a dit : « well, chantez en Français parce que ce sera peut-être le seul moyen d'éduquer les français, de leur expliquer qui on est »²⁸.

La culture rasta et les *sound system* reggae permettront à une partie de la jeunesse parisienne de se rassembler autour d'une culture commune au départ représentée par les *selectors* rastas puis très rapidement par les DJ qui viennent « improviser des paroles mi-chantées mi-parlées sur des *riddims* reggae²⁹ », à la manière des *toasters* jamaïcains, mais dans une langue et un contexte français.

Au début je toastais, j'ai commencé par apprendre à parler sur la musique, sur un rythme reggae, ça s'appelle du *toast*, un truc que les Jamaïcains faisaient, c'est la tchatche, une façon de raconter sa vie d'exprimer ce que tu ressens ce que tu vis chaque jour, c'est comme ça que je suis rentré dans la musique³⁰.

Les premiers *sound system* de plus de cent personnes se font dans une salle au 20 rue des Panoyaux à Mesnilmontant³¹ (XX^e arrondissement de Paris). Organisées par le DJ Ras Gugus, ces premières manifestations d'ampleur réunissent déjà quelques-uns des artistes phares de la scène ragga française tels que les DJ General Burning, Daddy Yod, Supa John. Des communautés rastas se créent, et notamment à Bastille, permettant à ce vivier culturel de s'organiser et de se réunir autour de lieux devenus emblématiques tels que la fondation Artaud dans le XIII^e arrondissement ou la péniche Rubis sur les quais de Bercy qui réunissent aléatoirement le *sound system* High Fight composé des DJ Tonton David, Daddy Nuttea et de Selector³² Paulino, et la Youthman Unity Academy avec les DJ Daddy Yod, Supa John, Pablo Master, General Murphy, ou Mikey Mosman. D'autres apparaissent dans Paris au même

²⁷ Interview de Kodjo Asher dans DADDY YOD, « Histoire du raggamuffin français – by King Daddy Yod Part. 1 », *YouTube* [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=4CtMMoA1-8Q> [consulté le 25 novembre 2015].

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ KROUBO DAGNINI, Jérémie, *Vibrations jamaïcaines...*, p. 720.

³⁰ Interview de Mikey Mosman dans MALAPA, Benny, « Paris Black Night », *Vimeo* [en ligne], 1990, <https://vimeo.com/41242615> [consulté le 25 novembre 2015].

³¹ KROUBO DAGNINI, Jérémie, *Vibrations jamaïcaines...*, p. 557.

³² Autre orthographe pour *selector*.

moment dans des lieux moins ciblés. C'est notamment le cas de Saï Saï composé des DJ Ricky et Ramsès, ou du N'Kwame Krumah Sound System formé par Bunny Dread, Puppa Leslie et Little Danny.

10.3.3. Le ragga français : un dancehall *roots*

La France est ainsi séduite par la culture rasta, même si selon Kroubo Dagnini « [l]e style de musique joué par les membres de la Youthman Unity Academy, issus de la culture *sound system*, était [...] plus proche du ragamuffin ou dancehall que du reggae *roots*³³ ». Pour autant, nous verrons que l'idéologie rasta se ressent dans les paroles des DJ français et dans leur manière de chanter, nous permettant d'avancer qu'ils pratiquent un dancehall *roots*. Ils se démarquent ainsi des Jamaïcains qui pratiquent un dancehall pornographique et violent. Cela s'explique par la divergence des contextes français et caribéens. L'utilisation de *riddims* numériques est cependant commune aux deux moutures. Notons également que la structuration de la scène ragga parisienne crée des consécration en province avec le groupe marseillais Massilia Sound System qui, dès 1984, propage la parole et la culture ragga en occitan et en français, engendrant à son tour des passions chez les Toulousains des Fabulous Troubadours et une dizaine d'années plus tard, chez les Montpelliérains de Mauresca Fracas Dub.

En 1989, un producteur du nom de Benny Malapa recrute des artistes de la scène ragga et rap parisienne avec pour objectif la production d'une compilation rendant compte de l'esprit musical de cette époque (*Rapattitude*). C'est la parution quelques mois plus tôt d'une compilation ragga intitulée *Assis sur le rythm posé sur la version*³⁴ qui lui en donne l'idée. Benny Malapa sollicite entre autres Daddy Yod, Tonton David et les Saï Saï mais écarte Puppa Leslie et le premier groupe de ragga marseillais Massilia Sound System dont les productions ont pourtant animé et participé à l'émergence du ragga français. À présent que les conditions d'émergence du style ont été exposées, il s'agit de présenter, comme nous l'avons fait pour les deux autres styles, les instruments généralement utilisés pour produire son matériau musical.

10.4. *Instrumentarium*

À l'instar des rappeurs, les *raggamuffins* français utilisent les nouvelles technologies numériques pour produire les parties instrumentales de leurs morceaux. Nous avons vu que dans le rap français des débuts, les DJ échantillonnent et agencent des sons instrumentaux issus

³³ KROUBO DAGNINI, Jérémie, *Vibrations jamaïcaines...*, p. 556.

³⁴ EARTHQUAKE SOUND SYSTEM, *Assis sur le rythm posés sur la version*, Maximum Records (PVBM 0889), 1989.

de musique funk selon leur sensibilité artistique. Les sons instrumentaux sont donc la plupart du temps produits au départ par des instrumentistes (le morceau *Paname city rappin* fait exception). Dans le cas du ragga français, les artistes ne sollicitent pas d'instrumentistes traditionnels et utilisent peu le procédé d'échantillonnage, produisant, à l'instar de DJ Dee Nasty, des sons instrumentaux entièrement synthétiques. Les instruments entendus sont donc généralement le fruit de synthèses sonores et sont joués et agencés à l'aide de machines adaptées (synthétiseurs, *samplers*, etc.). Dans le ragga, les parties instrumentales sont comme dans la musique dub appelées « versions ».

Les « versions » des raggamuffins français ne réutilisent pas nécessairement des *riddims* connus, comme c'est le cas des « versions » de dub ou de dancehall jamaïcain. Ce sont généralement des créations originales. Néanmoins, les « versions » françaises peuvent contenir autant d'effets et de mixages que s'il s'agissait d'une « version » dub jamaïcaine, c'est pourquoi nous emploierons ce vocable pour désigner les parties instrumentales. Nous verrons également que les DJ parlent fréquemment de « version » pour désigner le morceau dans lequel il sont en train d'intervenir, nous confortant dans notre choix.

Nous avons déjà indiqué que le DJ est dans ce style celui qui s'exprime oralement. Celui qui sélectionne les vinyles ou crée une « version » dub en direct est nommé le *selector*. Ce dernier est l'équivalent du DJ dans la musique rap. Toutefois, la terminologie à propos de celui qui crée et travaille le matériau musical pour des « versions » enregistrées en studio, comme c'est le cas pour tous les morceaux de notre corpus, n'est pas claire. Dans le morceau *Rouleurs à l'heure* par exemple, les Saï Saï différencient les *selectors* des mixeurs lorsqu'ils énumèrent les différents protagonistes de la musique ragga. Il y a donc bien une différence entre celui qui produit la musique lors d'un *sound system* et celui qui crée la partie instrumentale d'une « version » enregistrée en studio. De même, celui qui produit les sources sonores synthétiques n'est pas nécessairement désigné. Ainsi, nous nommerons, lorsque c'est nécessaire, celui qui produit et travaille le matériau musical dans les morceaux du corpus par le vocable « mixeur ».

Ceci étant, il s'agit de recenser les sons instrumentaux privilégiés par les premiers mixeurs français. L'effectif instrumental est généralement le même. Nous recensons dans chaque morceau du corpus :

- une batterie dont les coups de caisse claire, de tom ou de cloche, sont souvent prolongés par une réverbération ou transformés par un effet sonore (*delay*, distorsion, *reverse*, etc.) ;

- une basse ;
- un instrument harmonique de type clavier, orgue ou guitare. Nous désignerons cette catégorie d'instruments par le terme générique « clavier ».

D'autres instruments ou bruits peuvent être ponctuellement ajoutés tels que des cuivres dans *Bergers et moutons* de Puppa Leslie ou des sirènes de police et des bruits de foule en délire dans *Rock en zonzon* de Daddy Yod. C'est à partir de cette formation instrumentale réduite que les premiers mixeurs français produisent des « versions » dont les *riddims* servent de support rythmique à l'expression vocale des DJ. Dans l'ensemble des morceaux du corpus, seule la batterie est toujours présente (excepté parfois en introduction). La basse et le clavier sont davantage mis en sourdine selon les passages du morceau, évoquant fortement les procédés de composition du dub jamaïcain dans lequel le *selector* ajoute, ôte ou transforme en direct comme il le souhaite les pistes instrumentales de son choix.

10.5. Les *riddims* français

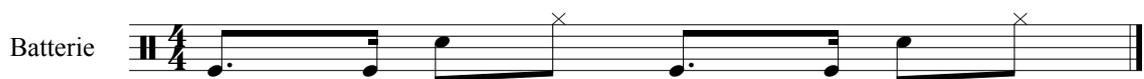
Les *riddims* de notre corpus ragga sont construits principalement sur un jeu de batterie, une ligne de basse et/ou un jeu de clavier. Ils présentent tous des nuances subtiles et des variations de jeu leur conférant une originalité rythmique et mélodique. Le but de cette section est, comme pour les deux autres styles, de mettre en lumière les spécificités rythmiques des parties instrumentales sur lesquelles s'exprime la voix. Cette mise au jour nous permettra d'évaluer dans les prochains chapitres de quelles manières s'articulent les systèmes linguistiques et musicaux. Pour ce faire, nous présenterons les *riddims* de chaque morceau progressivement, par instrument. Nous aborderons dans un premier temps les jeux de batterie, puis les jeux de basse et enfin les jeux de clavier que nous superposerons aux deux autres jeux, révélant les *riddims*. Nous observerons tout au long de cet exposé les similarités et les différences de jeux entre les morceaux. Nous partirons du principe que les morceaux de ragga français utilisent, à l'instar des deux autres styles de notre étude, une structure couplet/refrain. Nous verrons dans une prochaine section quel usage spécifique les DJ en font. Cette considération nous permettra de distinguer les jeux instrumentaux opérés sur les couplets de ceux réalisés sur les refrains lorsque ceux-ci diffèrent.

10.5.1. Jeux de batterie : simplicité et invitation à la danse

Tous les *riddims* français sont joués dans une mesure à quatre temps de type 4/4. Les jeux de batterie des cinq morceaux sont produits par des boîtes à rythme, dévoilant des sons chaque

fois différents de caisse claire, de grosse caisse, de charleston, de cloches, de toms, etc. Les *tempi* utilisés sont généralement assez lents, s'étendant dans notre corpus de 82 bpm (*Rock en zonzon*) à 99 bpm (*Rouleurs à l'heure*). Dans *Bergers et moutons*, *Rouleurs à l'heure* et *Reggae fadoli*, les jeux de batterie sont relativement simples, pouvant se résumer à un coup de grosse caisse sur les premiers et troisièmes temps et un coup de caisse claire sur les deuxièmes et quatrièmes temps.

Le jeu de batterie de *Reggae fadoli* comporte une subtilité supplémentaire consistant à anticiper les temps 2 et 4 par un coup de grosse caisse. L'exemple suivant présente ce jeu de batterie. Les notes inférieures désignent les coups de grosse caisse, les notes centrales les coups de caisse claire et les notes supérieures les coups de charleston en position fermée :



Ex. mus. 44 : Massilia Sound System, *Reggae Fadoli*, jeu de batterie.

Les doubles croches anticipent les temps 2 et 4, générant un balancement qui invite à la danse. Ces anticipations s'observent également dans *Peuples du monde* et *Rock en zonzon*. Dans le premier de ces morceaux, les timbres de percussion sont inversés par rapport à l'exemple précédent :



Ex. mus. 45 : Tonton David, *Peuples du monde*, jeu de batterie.

Le temps 2 et 4 sont anticipés par un coup de caisse claire en triple croche. L'inversion des timbres surprend l'auditeur, accentuant davantage la sensation de balancement et l'invitation à la danse.

Rock en zonzon dévoile deux jeux de batterie. L'un est opéré sur les refrains et l'autre sur les couplets. Celui des refrains s'étire sur deux mesures. L'exemple suivant les présente. Comme précédemment, les notes inférieures désignent les coups de grosse caisse et les notes centrales désignent les coups de caisse claire :



Ex. mus. 46 : Daddy Yod, *Rock en zonzon*, jeu de batterie des refrains.

La densité des roulements de caisse claire réalisés en doubles croches à la fin de la première mesure servent de relance à la figure rythmique plus aérée (croche pointée, double croche, demi-soupir) qui caractérise principalement ce jeu de batterie. Ce motif crée à nouveau un effet de balancement invitant à la danse. La deuxième mesure dévoile par ailleurs une figure rythmique très couramment entendue dans les musiques populaires antillaises (reggaeton, zouk, etc.) connues pour leur pouvoir dansant. L'exemple suivant la présente :



Ex. mus. 47 : Figure rythmique couramment utilisée dans le ragga français des débuts.

Nous verrons que cette figure apparaît fréquemment tel quel ou légèrement modifiée dans les jeux instrumentaux de ce style. Nous retiendrons seulement une partie de cette figure : la progression rythmique opérée sur les deux premiers temps : croche pointée, double croche, demi soupir, croche.

Les couplets de *Rock en zonzon* sont chantés presque uniquement sur le jeu de batterie, contrairement aux refrains dans lesquels tout le dispositif instrumental est sollicité. Le jeu de basse disparaît alors, et la guitare réalise le même motif rythmique que la batterie, donnant l'impression que cette dernière est seule. Celui-ci s'étire sur deux mesures, à l'instar de celui des refrains. Toutefois, il est bien plus aéré, mettant l'effet de danse inhérent aux refrains en suspens :



Ex. mus. 48 : Daddy Yod, *Rock en zonzon*, jeu de batterie des couplets.

Le jeu de grosse caisse des refrains est préservé (ex. mus. 46) excepté qu'un coup est ajouté sur la deuxième croche du quatrième temps (première mesure). Les coups de caisse claire relativement moins nombreux laissent la place à des espaces silencieux produisant l'effet de suspens. L'aération prononcée de ce jeu met en avant la voix de Daddy Yod et ainsi les paroles des couplets.

Nous retiendrons que les jeux de batterie du ragga français des débuts oscillent en fonction des morceaux entre une réalisation simple (les coups de grosse caisse tombent sur les

premiers et troisièmes temps et les coups de caisse claire sur les deuxièmes et quatrièmes temps) et une réalisation plus complexe (avec des figures rythmiques créant un effet de balancement propice à la danse). L'effet de balancement est créé par des anticipations du temps consistant à placer un coup de caisse claire, de grosse caisse ou de charleston sur la dernière double ou triple croche d'un temps, relevant d'autant plus le temps suivant, qu'il soit joué ou pas. Globalement, la mesure à quatre temps est appréhendée par la batterie sans accentuation spécifique. Le marquage de tous les temps ou leur évitement plus rare par anticipation (jeu de batterie des couplets dans *Rock en zonzon*, deuxième temps du premier motif et deuxième et quatrième temps du deuxième motif) les mettent inexorablement en avant.

10.5.2. Jeux de basse : entre densité et précision rythmique

La basse est un instrument emblématique des musiques populaires jamaïcaines puisque sa puissance sonore permet originellement aux propriétaires de *sound system* de prévenir les passants de leur présence. Ainsi, son jeu doit convaincre tout un chacun de venir écouter et danser sur les différents morceaux joués par le *selector*, c'est pourquoi la basse est particulièrement mise en avant dans le mixage. Cette fonction instrumentale engendre des procédés d'écriture spécifiques visant une certaine « efficacité » sonore et musicale, procédés qui semblent avoir été préservés dans le ragga hexagonal malgré la différence des contextes français et jamaïcains de diffusion. Les jeux de basse consistent, nous allons le voir, en des jeux volontairement contrastés. Leur présence est aléatoire, selon les choix opérés par le mixeur pour composer le morceau. Le seul instrument présent durant la totalité des morceaux est la batterie.

Dans *Rock en zonzon*, la basse est plus présente sur les refrains que sur les couplets. Ces derniers sont en effet chantés à moitié sur la batterie et le clavier, à moitié sur un jeu de basse aéré consistant en la répétition d'une figure mélodico-rythmique de deux mesures :



Ex. mus. 49 : Daddy Yod, *Rock en zonzon*, jeu de basse des couplets.

Le placement rythmique est très précis et les durées relativement maîtrisées. Les anticipations du temps sont fréquentes et répétées à l'identique à chaque mesure. Cela perpétue l'effet de balancement des refrains pourtant interrompu par l'aspect aéré du jeu de batterie (ex. mus. 48). La basse, moins prééminente d'un point de vue sonore que le jeu de batterie préserve l'aspect dansant du morceau tout en laissant suffisamment de place à la voix. La brièveté des

durées de cette ligne et son balancement contrastent avec le jeu des refrains qui dévoile la ligne de basse la plus dense de tout le corpus, sollicitant toutes les doubles croches de la mesure à quatre temps, et occupant un espace sonore relativement important :



Ex. mus. 50 : Daddy Yod, *Rock en zonzon*, jeu de basse des refrains.

Le quart de soupir du premier temps est le seul silence de ce jeu. Le refrain est dans ce morceau un lieu instrumentalement dense et dansant, établissant un contraste avec les couplets qui sont bien plus aérés et où l’aspect balancé est davantage dissimulé (à la basse).

Ce jeu varie par ailleurs sur un des refrains, s’étalant sur quatre mesures. Cette variation consiste en un arpège réalisé en doubles croches sur les quatre temps de la mesure. Il comble le quart de soupir présent dans l’exemple ci-dessus, accentuant encore davantage la densité du jeu :



Ex. mus. 51 : Daddy Yod, *Rock en zonzon*, variation du jeu de basse des refrains.

Il s’agit là d’une utilisation classique des premier, quatrième et cinquième degrés harmoniques, évoquant les grilles de rhythm’n’blues et de rock en guise de clin d’œil au titre du morceau (*Rock en zonzon*). Les deux jeux de basse n’accentuent spécifiquement aucune position de la mesure. Ils créent un fond sonore dense mettant en avant le jeu en doubles croches. Nous verrons que cette subdivision du temps est fréquemment employée par les premiers DJ français dans leur phrasé.

Peuples du monde dévoile un jeu non évolutif, composé d’une seule figure. Cette absence d’évolution se retrouve dans *Reggae fadoli* et *Bergers et moutons*. La basse est présente par alternance et selon le même motif mélodico-rythmique durant la quasi-totalité du morceau. Son

placement rythmique est, excepté aux deuxièmes et quatrièmes temps, parfaitement identique à celui de la batterie :



Ex. mus. 52 : Tonton David, *Peuples du monde*, jeu de basse.

Le jeu de basse met en relief tous les temps de la mesure par leur anticipation systématique (triples croches), traitant chacun rythmiquement de manière égale. Le motif rythmique du dernier temps double cette mise en exergue en faisant également ressortir la deuxième croche du quatrième temps. Densité et balancement définissent ce jeu de basse.

Dans *Reggae fadoli*, le jeu oscille entre une partie très aérée et une partie bien plus dense. La partie dense relance la partie aérée alors que la partie aérée introduit la partie dense. Cette ligne est utilisée tout le long du morceau sans variation notable :



Ex. mus. 53 : Massilia Sound System, *Reggae fadoli*, jeu de basse.

Les Marseillais de Massilia Sound System misent davantage sur le contraste entre densité et aération que sur l'aspect dansant et/ou évolutif de leur ligne de basse.

Le jeu le plus aéré s'observe dans *Bergers et moutons*. Il est très peu évolutif, dévoilant quasiment une seule figure mélodico-rythmique durant la totalité du morceau :



Ex. mus. 54 : Puppa Leslie, *Bergers et moutons*, jeu de basse.

La basse évite systématiquement les deuxièmes temps et anticipe les quatrièmes à l'aide du procédé maintes fois observé. Cela crée à la fois un effet de mise en suspens (soupir sur les deuxièmes temps) et un effet de rebondissement invitant à la danse.

Enfin, le jeu de basse de *Rouleurs à l'heure* est le plus évolutif du corpus, présentant de nombreuses figures mélodico-rythmiques. Certaines sont à usage unique et d'autres sont

utilisées fréquemment au cours du morceau. Trois reviennent plus fréquemment. L'une est répétée maintes fois en début et au cours du morceau, l'autre sur la majorité des refrains et la dernière sur la majorité des couplets. Ces trois figures se construisent chacune sur une seule mesure. Nous les présentons ci-après dans l'ordre dans lequel nous venons de les décrire :

The image contains three musical staves for bass in 4/4 time, each labeled 'Basse'.
 - The first staff shows a rhythmic pattern: a dotted quarter note (sharp), an eighth note (sharp), a quarter note (sharp), an eighth note (sharp), a quarter note (sharp), and an eighth note (sharp).
 - The second staff shows a similar pattern: a dotted quarter note (sharp), an eighth note (sharp), a quarter note (sharp), an eighth note (sharp), a quarter note (sharp), and an eighth note (sharp), with a slur over the first two notes.
 - The third staff shows a similar pattern: a dotted quarter note (sharp), a quarter rest, a quarter note (sharp), an eighth note (sharp), a quarter note (sharp), and an eighth note (sharp).

Ex. mus. 55 : Saï Saï, *Rouleurs à l'heure*, lignes de basse les plus utilisées.

Les jeux sont rythmiquement très précis. En effet, les notes de basse sont couramment placées sur les doubles croches des temps et celles-ci durent peu. Nous retrouvons cette absence de prolongement dans le jeu de basse des couplets de *Rock en zonzon* (ex. mus. 49). Par ailleurs, le motif rythmique des deux premiers temps de la première figure correspond aux deux premiers temps de la figure rythmique du jeu de batterie de *Rock en zonzon* (ex. mus. 46) et ainsi au motif rythmique couramment utilisé dans les musiques antillaises (ex. mus. 47). Le placement des deux premières notes (la première sur le premier temps, la deuxième sur la dernière double croche du premier temps) est également inhérent aux trois motifs ci-dessus.

Nous retiendrons que, dans le ragga français des débuts, les jeux de basse alternent entre densité et aération en terme de débit de notes et de rythme. La densité semble toucher davantage les refrains alors que les couplets présentent globalement des figures plus aérées (*Rock en zonzon* et *Rouleurs à l'heure*). Les deux attributs peuvent aussi constituer une seule ligne de basse jouée tout au long du morceau. Leur caractère évolutif dépend de la sensibilité de chaque artiste. Quoiqu'il en soit, les motifs mélodico-rythmiques utilisés sont généralement construits sur une à deux mesures au maximum (la ligne de basse arpégée de *Rock en zonzon* fait exception). Ils peuvent être répétés à l'identique durant la totalité du morceau ou varier selon les éléments de la structure. Les parcours mélodiques empruntés sont relativement simples, correspondant, nous le verrons dans la prochaine sous-section, aux notes des accords joués aux claviers ou aux guitares. Il est courant que la basse soit mise en sourdine, laissant place uniquement au jeu de batterie et au jeu de clavier ou de guitare, comme cela se fait couramment

dans les mixages dub. La précision de jeu des lignes de basse caractérisée par la précision des placements et la maîtrise extrême des durées met en avant les doubles voire les triples croches de la mesure. Cette précision invite à la danse par des procédés d'anticipation du temps mais est aussi le signe d'une efficacité rythmique et instrumentale destinée à aguicher le chaland.

10.5.3. Jeux de clavier et *riddims*

Les claviers jouent habituellement en contretemps, en accord avec la définition de Christian Béthune précédemment exposée³⁵. Les accords plaqués ont une durée très brève : généralement une double croche. Nous verrons qu'ils sont parfois placés autrement, dévoilant des motifs plus complexes également caractéristiques du ragga français. Nous rappelons que le clavier, au même titre que la basse, est fréquemment mis en sourdine dans les morceaux. Les refrains dévoilent généralement la totalité de l'effectif instrumental alors que les couplets sont davantage un lieu de jeu, où le mixage des instruments ne cesse de varier. Ainsi, la basse peut être évincée durant une mesure au profit de la rythmique d'un clavier alors que la mesure d'après, c'est l'inverse qui se produit, évoquant fortement les procédés d'écriture du dub jamaïcain. Dans les cinq morceaux de notre corpus, seule la batterie reste omniprésente.

Sur ces bases, nous remarquons que tous les morceaux dévoilent à un moment un jeu de clavier en contretemps. Dans *Bergers et moutons*, il se construit sur deux accords : *la* majeur et *sol* majeur. L'exemple suivant montre sa progression harmonique superposée à la ligne de basse et au jeu de batterie, dévoilant le *riddim* du morceau :

Ex. mus. 56 : Puppa Leslie, *Bergers et moutons*, *riddim*.

L'immutabilité du jeu de clavier en contretemps renforce la sensation qu'aucun temps n'est préférentiellement accentué. Ce jeu équilibre aussi les divers balancements instigués par la

³⁵ Section 10.2 « Dancehall ou ragga ? ».

basse, les englobant dans une régularité rassurante. La singularité rythmique du jeu de la basse participe donc intensément à l'originalité du *riddim* qui s'exprime dans le cadre immuable et droit des jeux de clavier et de batterie. D'un point de vue mélodique, la basse joue les fondamentales (*la* et *sol*) et les quintes (*mi* et *ré*) ou tierces (*si*) des accords plaqués au clavier, dévoilant des rapports harmoniques relativement simples. Notons qu'à la première mesure de l'exemple ci-dessus, la basse enrichit les accords qu'elle accompagne par un *sol* (septième ajoutée). Celui-ci correspond à la septième mineure de l'accord de *la* majeur, construisant un accord de septième de dominante. Il correspond également à la fondamentale de l'accord de *sol* mineur à venir.

Comme nous l'avons vu dans *Peuples du monde*, les jeux de basse et de batterie sont construits sur des figures rythmiques quasiment identiques (croche, double croche pointée, triple croche). Ces figures créent la sensation que chaque temps est un lieu d'appui avant un rebondissement, une relance. La batterie, à la différence de la basse, réalise, un temps sur deux, un jeu en croches simples, instaurant une certaine stabilité. Le jeu de clavier sur les contretemps renforce encore cette stabilité, permettant à la basse la réalisation d'un jeu très rebondi, très dansant. À la différence du morceau précédent, la batterie participe aussi à une part de l'originalité du *riddim* :

The musical score consists of three staves. The top staff is labeled 'Batterie' and shows a rhythmic pattern in 4/4 time: a quarter note, a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, and a dotted quarter note. The middle staff is labeled 'Basse' and shows a melodic line in 4/4 time: a quarter note, a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, and a dotted quarter note. The bottom staff is labeled 'Clavier' and shows a harmonic accompaniment in 4/4 time: a quarter note, a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, and a dotted quarter note.

Ex. mus. 57 : Tonton David, *Peuples du monde*, *riddim*.

La basse arpège comme dans l'exemple précédent les notes de l'accord joué au clavier, en l'occurrence ici, la fondamentale, la tierce et la quinte d'un accord de *do* mineur. Elle joue également en note de passage la quarte de l'accord, un *fa* répété au quatrième temps du motif.

Le *riddim* de *Reggae fadoli* s’inscrit dans la lignée de ceux que nous venons de présenter. Le jeu de batterie et l’immuabilité du jeu de clavier sur les contretemps servent de support à un jeu de basse à la fois dense et aéré :

Ex. mus. 58 : Massilia Sound System, *Reggae fadoli*, *riddim*.

Il arrive occasionnellement dans ce morceau que le jeu de clavier soit densifié, réalisant deux doubles croches à la suite, un temps sur deux. Cela donne lieu à la réalisation rythmique suivante :

Ex. mus. 59 : Massilia Sound System, *Reggae fadoli*, variante rythmique du jeu de clavier.

Relativement discrète, cette variation est opérée sur des jeux de basse et de batterie stables. Néanmoins, il arrive dans d’autres morceaux qu’elle soit plus poussée, dévoilant des variations qui enrichissent l’assise rythmique du *riddim*. C’est le cas dans *Rock en zonzon* et *Rouleurs à l’heure*.

Dans *Rock en zonzon*, le jeu de clavier des refrains dévoile deux figures rythmiques différentes. La première consiste, comme dans les autres morceaux, à plaquer des accords sur tous les contretemps. Puis, le placement change subitement, installant une attractivité nouvelle construite sur le *pattern* rythmique couramment utilisé dans les musiques populaires antillaises (croche pointée, double croche, demi-soupir et croche). L’exemple suivant présente sur deux mesures le premier et le deuxième jeu de clavier (première et deuxième mesures). Les notes des accords joués étant difficilement audibles dans cet enregistrement (qualité médiocre des sons de synthèse utilisés), nous indiquons uniquement la figure rythmique jouée par le clavier :

The image shows a musical score for three instruments: Batterie, Clavier (rythmique), and Basse. The time signature is 4/4. The Batterie staff has a consistent rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes. The Clavier (rythmique) staff is divided into two sections: 'Jeu sur les contretemps' and 'Nouvelle figure', both highlighted with red boxes. The Basse staff has a consistent rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes.

Ex. mus. 60 : Daddy Yod, *Rock en zonzon*, *riddim* du refrain avec variation du jeu de clavier.

La rythmique du clavier alterne entre un jeu en contretemps et une imitation rythmique du jeu de batterie. L'immutabilité du jeu de basse empêche toute déstabilisation rythmique. De plus, le nouveau motif rythmique joué par le clavier est présent tout le long du morceau au sein du jeu de batterie, empêchant tout effet de surprise et facilitant la transition entre les deux jeux.

Cette proximité rythmique entre jeux de batterie et de clavier s'observe aussi dans les couplets du morceau. La basse y est évincée laissant subsister les jeux rythmiques de batterie et de clavier suivants :

The image shows a musical score for two instruments: Batterie and Clavier. The time signature is 4/4. The Batterie staff has a consistent rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes. The Clavier staff has a consistent rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes.

Ex. mus. 61 : Daddy Yod, *Rock en zonzon*, jeux de batterie et de clavier des couplets.

Le clavier suit rigoureusement les coups de grosse caisse et s'efface sur les coups de caisse claire. Ces figures très aérées contrastent avec la densité instrumentale et de débit des refrains, laissant toute la place à l'expression vocale du chanteur.

Enfin, le morceau *Rouleurs à l'heure* dévoile sur ses refrains un jeu de clavier en contretemps opéré sur l'accord de *fa #* majeur, tantôt réalisé dans son état fondamental, tantôt pourvu d'une neuvième ajoutée (*ré #*) à la basse (*do #*). Les deux premiers contretemps sont réservés au premier accord alors que les deux derniers sont réservés au second. En revanche, les couplets dévoilent de nombreuses variations, comme en témoignait déjà la diversité des lignes de basse. Les jeux de batterie sont généralement très dépouillés et les lignes de basse et jeux de clavier ne cessent de varier. Dans le premier couplet, par exemple, le clavier marque

seulement les deux ou trois premiers contretemps de la mesure puis disparaît totalement. Il revient seulement en milieu de couplet sous un nouveau visage rythmique. Nous présentons ci-après la composition du *riddim* à la fin du premier couplet :

The image shows a musical score for three instruments: Batterie (Drums), Basse (Bass), and Clavier (Keyboard). The score is in 4/4 time and consists of two measures. The Batterie part is represented by a single staff with 'x' marks indicating drum hits on the first, second, and fourth beats. The Basse part is in bass clef and features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with a sharp sign indicating a key signature of one sharp (F#). The Clavier part is in treble clef and features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, also with a sharp sign indicating a key signature of one sharp (F#).

Ex. mus. 62 : Saï Saï, *Rouleurs à l'heure*, *riddim*, fin du premier couplet.

Le jeu de batterie est amputé du coup de caisse claire sur le deuxième temps alors que le clavier et la basse dévoilent une variante du *pattern* rythmique des musiques antillaises relevé plus tôt. Dans le jeu de basse, la variante consiste à ajouter une double croche avant les deuxièmes croches des temps 2 et 4, et dans le jeu de clavier, elle consiste à ajouter une double croche sur les deuxièmes croches des premiers et troisièmes temps. Il s'agit sinon exactement du même motif que celui joué par la basse et la batterie dans *Rock en zonzon*.

Nous retiendrons que les *riddims* du ragga français se composent de jeux de batterie simples, souvent balancés et invitant à la danse, de jeux de basse créatifs et potentiellement évolutifs, jouant sur des contrastes de débit, et de jeux de clavier consistant majoritairement à accentuer tous les contretemps de la mesure à quatre temps. Nous retiendrons aussi que tous les temps et contretemps de la mesure sont mis en valeur grâce à l'immutabilité du jeu de clavier et aux anticipations des temps des jeux de batterie et de clavier. La basse s'établit comme la partie instrumentale la plus originale de ces assises rythmiques. Comme dans les *riddims* jamaïcains, elle participe au succès populaire du morceau. La virtuosité vocale constitue un second facteur. À présent que les jeux instrumentaux qui composent les *riddims* du ragga français ont été exposés, il s'agit de mettre en lumière les structures musico-littéraires privilégiées par les premiers DJ français.

10.6. Utilisation de la structure couplet/refrain

10.6.1. Structures

Comme dans les autres styles de notre étude, le ragga français des débuts dévoile une utilisation de la structure couplet/refrain. Celle-ci présente cependant des particularités. Tout d'abord, la plupart des morceaux possèdent des introductions. Ces dernières se caractérisent généralement par des interventions en voix parlée et par un fond musical moins dense que dans le reste du morceau (*Rouleurs à l'heure*, *Peuples du monde*, *Reggae fadoli* et *Rock en zonzon*). Elles peuvent également se construire sur une formule lexicale chantée et répétée plusieurs fois avant la première exposition du refrain (*Rouleurs à l'heure*). Enfin, elles peuvent prendre la forme d'une démonstration dans laquelle le chanteur met en avant sa virtuosité articulatoire (*Bergers et moutons*). Ces phases performatives s'observent tout au long du morceau. Le chanteur joue avec les sonorités de la langue française et prononce très vite des formules lexicales choisies pour leurs sonorités complexes. Il peut également s'agir de syllabes prononcées très rapidement. Ces dernières ne forment pas de mots mais leur son et leur valeur métrique sont utilisés au même titre que s'il s'agissait d'une syllabe. C'est le cas dans *Bergers et moutons* ou Puppa Leslie prononce très fréquemment les syllabes « bi na ma nan » à la suite, et notamment, comme nous le verrons, en introduction.

Hormis ces spécificités, refrains et couplets s'enchaînent sans discontinuité. Il est rare que s'interpose une partie uniquement instrumentale, excepté dans le morceau *Bergers et moutons* où le mixeur dédie toute une partie à un dub instrumental. Le traitement sonore des instruments y est spécifique avec entre autres la présence importante de réverbération sur les coups de caisse claire, réverbération fréquemment interrompue pour montrer par un jeu de présence/absence l'intervention du mixeur. Il s'agit du seul cas du corpus où la voix laisse place à une partie purement instrumentale. Toutefois, il faut considérer cela comme un trait caractéristique du ragga français puisqu'on le retrouve dans tous les albums de Puppa Leslie (*Belle époque*³⁶ et *Dub action*³⁷) notamment dans *Dimanche dans le ghetto*³⁸, *Paranoïa*³⁹, *Il pleut des bombes*⁴⁰, etc.

Afin de faciliter la compréhension des structures des cinq morceaux de ragga du corpus, nous utilisons, comme pour le punk et le rap français, des abréviations pour désigner leurs

³⁶ GOM JABBAR DC & LESLIE, Puppa, *Belle époque*, Musidisc (106611), 1990.

³⁷ AUSWEIS & LESLIE, Puppa, *Dub action*, Danceteria (DANMLP005), 1988.

³⁸ GOM JABBAR DC & LESLIE, Puppa, « Dimanche dans le ghetto », *Belle époque*, Musidisc (106611), 1990.

³⁹ GOM JABBAR DC & LESLIE, Puppa, « Paranoïa », *Belle époque*, Musidisc (106611), 1990.

⁴⁰ AUSWEIS & LESLIE, Puppa, « Il pleut des bombes », *Dub action*, Danceteria (DANMLP005), 1988.

composantes génériques (couplet, refrain, introduction, etc.). Nous les séparons par un « / » pour faciliter la lecture. Ainsi, nous utiliserons :

- Ip pour désigner les introductions réalisées en voix parlée.
- I2 pour désigner les introductions construites sur la répétition chantée d'une formule lexicale avant le premier refrain.
- Im (« m » pour mixte) dans le cas d'une introduction dans laquelle les deux procédés sont utilisés conjointement.
- Ivas dans le cas d'une introduction où le chanteur fait une démonstration de ses capacités articulatoires à l'aide de syllabes ne construisant pas de mots.
- R pour désigner les refrains. Chaque refrain sera numéroté en fonction de son ordre d'apparition dans le morceau.
- C pour désigner les couplets. Chaque couplet sera numéroté en fonction de son ordre d'apparition dans le morceau.
- VA pour les passages où le DJ met en avant sa vélocité articulatoire à l'aide de formules lexicales répétées. Lorsque ces passages se construisent uniquement sur des syllabes, nous les signalerons par VAs. Lorsque le passage dévoile un emploi conjoint des deux procédés, nous utiliserons l'abréviation VAm. Si le morceau dévoile plusieurs interventions du même type, nous les numérotions selon leur ordre d'apparition dans le morceau.
- Id pour désigner une partie instrumentale dub venant interrompre la structure couplet/refrain.

À partir de cette nomenclature, nous relevons les structures des cinq morceaux du corpus et obtenons le tableau suivant :

Titre des morceaux	Structures
<i>Bergers et moutons</i>	Ivas / R1 / C1 / R2 / C2 / R3 / VAs1 / VAm1 / VAs2 / Id / VAm2
<i>Peuples du monde</i>	Ip / R1 / C1 / R2 / C2 / R3 / C3 / R4 / C4 / R5
<i>Reggae Fadoli</i>	Im / C1 / R1 / C2 / R2 / C3 / R3 / C4 / R4 / C5 / R5 / C6 / R6
<i>Rock en zonzon</i>	Ip / R1 / C1 / R2 / C2 / R3 / C3 / R4 / C4 / R5 / C5 / R6
<i>Rouleurs à l'heure</i>	Ip / I2 / R1 / C1 / VA1 / R2 / C2 / R3 / C3 / VA2 / C4

Tableau 28 : Structures musico-littéraires des cinq morceaux ragga du corpus.

10.6.2. Introductions

Tous les morceaux comprennent une introduction : trois sont parlées (*Rock en zonzon*, *Peuples du monde* et *Rouleurs à l'heure*), une est mixte (*Reggae fadoli*) et la dernière est une démonstration des compétences articulatoires opérée sur des syllabes (*Bergers et moutons*). Toutes sont accompagnées d'un fond musical moins dense que dans la suite du morceau. L'assise ou l'instrumentation peut être complètement différente de celle des couplets et refrains comme dans *Rock en zonzon* où l'on entend un public en délire puis un *sample* de *Jailhouse Rock*⁴¹ d'Elvis Presley. Sur la foule qui hurle, Daddy Yod se présente en criant « Daddy Yod en prison ». Débute ensuite le *sample* du King très vite interrompu par l'arrivée de tous les instruments et de la première itération du refrain.

Il peut également s'agir du même dispositif instrumental que sur les couplets ou les refrains mais restreint à un ou plusieurs instruments comme dans *Peuples du monde*, *Reggae Fadoli* et *Rouleurs à l'heure*. Dans le dernier morceau, l'introduction consiste d'abord à un dialogue en voix parlée entre les deux DJ sur un fond de batterie. Puis, sur une instrumentation plus dense (basse et batterie) ils répètent en chantant d'une seule voix la phrase : « Donne-nous, crayon papier un toaster on vient écrire ce qu'est un rouleur à l'heure on vient définir ». Ce n'est qu'à l'arrivée du premier refrain que se dévoile l'instrumentation totale avec notamment l'entrée du clavier, donnant la sensation que le morceau est lancé. De même, dans *Reggae fadoli*, le DJ alterne entre chant et voix parlée sur un fond de batterie et de clavier. Le premier couplet commence à l'entrée de la basse, dévoilant l'effectif instrumental complet du morceau. Enfin, dans *Peuples du monde*, la césure entre l'introduction et le couplet est la plus franche des cinq morceaux puisque le DJ intervient en voix parlée sur la batterie seule. Une fois celle-ci terminée, la basse fait son entrée, le DJ ajoute quelques mots, et l'effectif instrumental au complet (basse, batterie et clavier) accompagne le chant du premier refrain.

Ces introductions évoquent fortement les prises de parole des premiers *toasters* jamaïcains qui ont débuté leur pratique en présentant au début des morceaux ou entre deux titres leur identité et/ou la teneur du morceau à venir. Dans cet esprit, les deux DJ de Saï Saï nous renseignent en introduction sur une part de leur identité et sur le thème de *Rouleurs à l'heure* : « Hé Ramsès un rouleur à l'heure c'est quoi ? Un rouleur à l'heure, c'est un dur-à-cuire et un dur-à-cuire c'est un rouleur à l'heure, t'as compris ? Pigé ! » ; Daddy Yod nous indique qui il est et où se passe l'action du récit : « Daddy Yod en prison ! » ; Moussu T des Massilia Sound

⁴¹ PRESLEY, Elvis, *Jailhouse Rock*, RCA Victor (EPA-4114), 1957.

System fait connaître son identité, sa provenance géographique (Marseille par l'expression « bonne mère ») et sous-entend le type de musique qu'il pratique et à qui elle s'adresse : « Oh bonne bonne bonne mère Moussu T revient encore lancer ses paroles en l'air, oh bonne bonne bonne mère, fait danser les minots fait danser les grands-pères » et Tonton David introduit la problématique de son morceau par une citation de Marcus Garvey à la suite de laquelle il se présente : « Well un peuple sans la connaissance de son passé et de sa culture est comme un arbre sans racine, well viens Tonton David est-il ? Lyrics intelligentes pour contrôler la discothèque ». Seul le morceau *Bergers et moutons* ne comporte pas ce type d'introduction. Cependant, le procédé utilisé n'en est pas moins caractéristique du style. Il consiste à se présenter au public par des prouesses vocales réalisées en rythme sur le *riddim*. Le DJ montre par là qu'il maîtrise l'articulation de sa langue et la prononciation en rythme sur la musique. Il montre qu'il est apte à animer de sa voix la totalité du morceau qu'il est en train d'introduire.

L'introduction est donc un élément fondamental de la structure des morceaux de ragga français des débuts puisqu'elle renseigne l'auditeur sur le style utilisé – en l'occurrence ici le ragga dans la tradition des *toasters* jamaïcains –, sur l'identité du DJ – par une citation de son nom de scène ou par une démonstration de ses capacités vocales – et sur le sujet traité – par une mise en contexte synthétique. Nous retrouvons cette manière d'introduire les morceaux dans la plupart des morceaux ragga français tels que *En A en I en O*⁴², *Garçon*⁴³ ou *Scandal 1^{er}*⁴⁴ de Pablo Master, *La Cocaïne c'est le chemin de la mort*⁴⁵ de Mikey Mosman ou *Inventeur*⁴⁶ de Supa John.

10.6.3. Des refrains longs et sémantiquement détachés

Les refrains sont généralement longs, au regard de la brièveté de ceux du rap français. Ils sont aussi chantés directement à la suite des couplets. Toutefois, nous ne pouvons pas parler de refrain intégré dans la mesure où le contenu lexical des refrains ne vient pas « textuellement [...] se souder aux strophes⁴⁷ » du couplet qui le précède. Ainsi, le sens porté par le texte du refrain ne constitue pas une suite sémantique au récit des couplets. Le refrain s'établit davantage comme une synthèse des idées défendues dans les couplets, contenant, comme dans le rap

⁴² MASTER, Pablo, « En A en I en O », *Y a-t-il un problème ?*, Youthman Unity (85 10), 1987.

⁴³ MASTER, Pablo, « Garçon », *Y a-t-il un problème ?*, Youthman Unity (85 10), 1987.

⁴⁴ MASTER, Pablo, « Scandal 1^{er} », *Jeunesse appel / Scandal 1^{er}*, Addis Paris Prod. (AAP 001), 1991.

⁴⁵ MOSMAN, Mikey, *La Cocaïne c'est le chemin de la mort*, Youthman Unity (YU 002), 1990.

⁴⁶ SUPA JOHN, « Inventeur », *Inventeur*, Coconut Rock Records (CR 7001), 1988.

⁴⁷ JULY, Joël, *Esthétique de la chanson française*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 21.

français, une part ou la totalité des mots qui composent l'intitulé du morceau. Nous exposons ci-après le refrain de chaque morceau et soulignons les mots du titre qui y sont présents :

- *Bergers et moutons* : « Je n'veux pas d'bergers, je n'veux pas d'moutons, je n'veux pas d'requins je n'veux pas d'petits poissons, je n'veux pas bergers pas de religion, je n'veux pas d'prophète pour me dire ce qui est bon »
- *Rock en zonzon* : « Rock en zonzon on a du rock en zonzon, en zonzon on a du rock en zonzon » (répété de nombreuses fois) ;
- *Peuples du monde* : « Issus d'un peuple qui a beaucoup souffert, nous sommes issus d'un peuple qui ne veut plus souffrir » (bis) ;
- *Reggae fadoli* : « Fada dans la danse on est fada du reggae, quand la musique arrive on ne peut plus se contrôler, fada dans la danse on est fada du reggae, si tu restes là tu seras contaminé »
- *Rouleurs à l'heure* : « C'est un dur-à-cuire un dur-à-cuire, à cuire il est dur » (répété 4 fois)

Dans le refrain du morceau *Reggae fadoli*, nous avons souligné le mot « fada » puisqu'il s'agit d'une contraction provençale de « fadoli » signifiant « fou ». Ainsi, le terme « fada » évoque le titre du morceau. Sur les cinq morceaux, quatre ont des refrains de quatre mesures. Seul le morceau *Rock en zonzon* fait exception avec un refrain qui s'étend successivement sur 6, 8, 4, 4, 4 et 2 mesures au cours du morceau. Nous remarquons par ailleurs que cette irrégularité le dessert puisqu'elle rend difficile toute prévision du « retour du même, du connu⁴⁸ ». Corréliées à des couplets dissymétriques, ces irrégularités perdent l'auditeur dans son appréhension de la structure du morceau.

Les refrains du ragga français des débuts sont donc assez longs (moyenne de quatre mesures), détachés sémantiquement des couplets, et prononcés immédiatement à leur suite. Nous retiendrons également qu'ils contiennent en eux les germes du titre du morceau qu'ils contribuent à construire. Ces manières de procéder s'observent, à nouveau, au-delà de notre corpus : dans la plupart des morceaux de Pablo Master mais aussi dans les autres productions

⁴⁸ HIRSCHI, Stéphane, *Chanson, l'art de fixer l'air du temps. De Béranger à Mano Solo*, Paris, Les Belles Lettres / Presses Universitaires de Valenciennes, coll. « Cantologie », 2008, p. 43.

des Saï Saï, de Puppa Leslie ou des Massilia Sound System telles que *Savez vous faire le D.J. ?*⁴⁹, *Tout tout tout*⁵⁰ ou *Parla patois*⁵¹.

10.6.4. Des couplets de longueur différente : une écriture pourtant versifiée

Dans les cinq morceaux, les couplets sont de longueur généralement différente – ils ne durent pas le même nombre de mesures –, évoquant la dissymétrie et l'imprévisibilité inhérentes aux discours improvisés des *toasters*. Cette irrégularité n'agit pas nécessairement sur la métrique syllabique des GDS qui les constituent. En effet, les couplets sont généralement sujets à une écriture versifiée mise en avant dans la manière de chanter. Le procédé consiste à faire correspondre chaque GDS à un ou plusieurs vers rimant entre eux selon les différents types de rimes inhérents au texte poétique (embrassées, simples, etc.). Dans ces cas-là, il est exclu de terminer le chant d'un GDS en cours de vers. Les morceaux *Rock en zonzon*, *Bergers et moutons*, *Peuples du monde* et *Reggae fadoli* dévoilent ce type d'écriture. Les GDS des couplets y sont composés d'un ou plusieurs vers d'une longueur approximative de douze syllabes (plus ou moins trois syllabes). Notons également que les finales non-caduques de chaque vers riment généralement entre elles ou constituent des rimes féminines imparfaites. Les premiers GDS du premier couplet de *Peuples du monde* illustrent bien notre propos. Nous exposons ci-après les quatre premiers GDS du premier couplet et signalons à la suite de chacun, entre parenthèses, le nombre de syllabes prononcées par Tonton David :

Que tu sois dans la ville ou bien à la campagne saches qu'il y a d'nouveaux
DJ pour faire chauffer les dancehalls (26)

Avertissement pour tous les sound boys dans les parages ne les cherchez
pas malheureux il va y a voir de la casse (28)

David au micro sur le riddim très très relax (13)

Je suis méchant sauvage j'écrase partout où je tchathe (13)

Les deux premiers GDS contiennent deux vers chacun que nous pouvons présenter ainsi :

Que tu sois dans la ville ou bien à la campagne (12)

Saches qu'il y a d'nouveaux DJ pour faire chauffer les dancehalls (14)

Avertissement pour tous les sound boys dans les parages (13)

Ne les cherchez pas malheureux il va y a voir de la casse (15)

⁴⁹ SAÏ SAÏ, *Savez vous faire le D.J. ?*, Wanted (2031397 A), 1988.

⁵⁰ AUSWEIS & LESLIE, Puppa, « Tout tout tout », *Dub action*, Danceteria (DANMLP005), 1988.

⁵¹ MASSILIA SOUND SYSTEM, « Parla patois », *Parla patois*, Roker Promocion (RP6), 1992.

David au micro sur le riddim très très relax (13)

Je suis méchant sauvage j'écrase partout où je tchatte (13)

Ainsi mis à plat, le texte présente des vers de longueur relativement proche se terminant sur une rime féminine dont le son vocalique est un [a]. Seule la consonne à l'origine de la féminisation de la rime varie. On obtient la succession des sons [aJ], [OI], [aZ], [as], [aks] et [atS]. L'écriture versifiée est ainsi mise en avant par l'organisation du chant en GDS. Les couplets sont irréguliers à un macro-niveau mais conservent une certaine régularité interne due à une écriture versifiée. Ce procédé est généralement soutenu par une organisation du chant adaptée comme nous venons de le montrer.

La longueur approximative de douze syllabes par vers n'est pas anecdotique dans le cas du ragga français des débuts puisque nous la retrouvons dans tous les morceaux du corpus et dans l'ensemble des productions de cette époque. En effet, les vers l'avoisinent systématiquement et sont chantés nécessairement en une seule unité de souffle (GDS), en faisant un trait caractéristique du style. Pour l'exemple, nous exposons ci-après les trois premiers GDS des premiers couplets de *Reggae fadoli*, *Rock en zonzon* et *Bergers et moutons* :

- *Bergers et moutons* :

Ola man arrête-moi à l'arrêt microphone (13)

Car nouveaux lyrics je sens vite il faut que je donne (13)

J'entends déjà dans ma tête les mots qui cognent (13)

- *Rock en zonzon* :

Ils enfermaient les soi-disant mauvais garçons an (13)

Mais les mauvais sont souvent les matons a (11)

On a dû jouer dans des conditions an (11)

- *Bergers et moutons* :

Mon nom c'est Puppa Leslie je suis sur la version (13)

Et je viens dans la danse donner une éducation (13)

Car tous les jeunes d'aujourd'hui oui demain ils grandiront (14)

L'alexandrin « approximatif » apparaît alors comme un trait commun de l'écriture des paroles du ragga français des débuts pouvant s'étendre, comme nous le verrons, jusqu'à seize syllabes. Nous le repérons dans l'ensemble des morceaux cités jusqu'à maintenant. Il implique des procédés prosodico-musicaux qu'il conviendra de révéler dans les prochains chapitres.

L'usage d'alexandrins approximatifs s'observe également dans le cinquième morceau du corpus, le morceau *Rouleurs à l'heure*. Néanmoins, l'écriture versifiée y est dissimulée. Cela est principalement dû à son effectif vocal puisqu'il est le seul de notre corpus ragga à être chanté en duo. La distribution vocale s'y fait ainsi différemment : le chant des vers est entrecoupé par des changements de parole et/ou des prises de respiration. L'auditeur entend alors des GDS de longueur considérablement différente et ne rimant pas entre eux. Son oreille est pourtant attirée par le retour régulier de sons syllabiques similaires ou proches, lui permettant d'envisager la découpe du texte autrement que celle dévoilée par les GDS. Ces réactivations rimiques créent une sensation de régularité sonore et métrique qui surpasse l'hétérométrie des GDS. La distribution vocale étant évolutive au cours du morceau, les lieux de réactivation rimique se déplacent avec elle, donnant lieu à de multiples phases. Si nous nous fions à ces lieux de retour sonore et les considérons comme des finales de vers, nous remarquons qu'ils forment dans ce morceau des groupes de mots dont la longueur syllabique avoisine les douze syllabes. Chaque nouvelle phase dévoile alors à l'auditeur l'originalité avec laquelle le chanteur prononce ces alexandrins approximatifs. L'auditeur ne peut anticiper le passage d'une phase à une autre, découvrant chaque fois une nouvelle interprétation métrique et rimique de l'écriture versifiée.

Afin d'illustrer notre propos, nous présentons ci-après les dix-sept premiers GDS du premier couplet de ce morceau dans lequel Ricky et Ramsès se livrent à des jeux de question/réponse et de reprise à deux voix. Nous passons à la ligne à chaque nouveau GDS :

Un rouleur à l'heure vit
Maintenant
Pas dans le futur il est franc et direct
Il
Ne fait pas de censure il est toujours prêt
Si
Ce que tu proposes assure quand il se met à parler
Affaire
Il est très dur car il faut le payer
Cash
Et en petites coupures celui qui fait
Embrouille
Est payé en fractures ou alors il n'en

Reste

Que de la confiture alors reste

Cool

Si tu tiens à ta figure

Les GDS sont de longueur irrégulière et leurs finales ne riment pas entre elles. Notre oreille a cependant tendance à organiser le texte en fonction du son [yR] qui apparaît de manière récurrente. Nous présentons ci-après cet extrait tel que les sons en [yR] nous le font entendre. Nous indiquons entre parenthèses le nombre de syllabes de chaque groupe de mots et soulignons les syllabes contenant le son [yR] :

Un rouleur à l'heure vit maintenant pas dans le futur (12)

Il est franc et direct il ne fait pas de censure (13)

Il est toujours prêt si ce que tu proposes assure (12)

Quand il se met à parler affaire il est très dur (13)

Car il faut le payer cash et en petites coupures (13)

Celui qui fait embrouille est payé en fractures (12)

Ou alors il n'en reste que de la confiture (12)

Alors reste cool si tu tiens à ta figure (12)

Le texte ainsi présenté dévoile des groupes de mots rimant tous en [yR] et ayant une métrique syllabique très proche allant de 12 à 13 syllabes. Le jeu de question-réponse est alors un moyen de ne pas mettre en avant l'écriture versifiée du texte, de la déjouer et de ne pas appuyer sa régularité. La deuxième moitié du premier couplet dévoile une nouvelle phase avant le chant du premier refrain. Durant celle-ci, la parole est distribuée plus fréquemment que dans la phase précédente. Les GDS sont ainsi considérablement raccourcis. Voici, par exemple, les premiers GDS de cette deuxième phase :

Et

Son travail avance

Au

Fur et à mesure

Si

Tu veux l'avoir

Il

T'auras à l'usure
Même
Si tu es fort
Et que
Tu te prends pour un dur

Pour autant, les rimes en [yR] découpent le texte comme suit :

Et son travail avance au fur et à mesure (12)
Si tu veux l'avoir il t'aura à l'usure (11)
Même si tu es fort et que tu te prends pour un dur (12)

Nous observons la même régularité métrique et rimique que dans la phase précédente. Seule la manière de phraser les vers change. Ce procédé permet aux DJ français de découper et de prononcer un texte versifié au préalable comme ils l'entendent.

Nous conviendrons alors que les couplets du ragga français ont des longueurs globales différentes mais que leur structure interne présente une écriture versifiée. Celle-ci peut être mise en avant ou dissimulée dans le cas de duo par des jeux de distribution vocale évolutifs. Nous aurons l'occasion dans les prochains chapitres de relever et d'analyser les rythmes, les placements et l'accentuation que ces deux manières de procéder impliquent.

* * *

Le ragga français est le fruit d'une assimilation de la culture musicale jamaïcaine dans son ensemble. C'est pourquoi il possède en lui des composantes diverses non nécessairement associées dans les styles de musiques populaires dont il s'inspire. D'une part, il emprunte au dancehall la composition de *riddims* synthétiques tout en refusant de relayer le discours pornographique et violent qui fait sa spécificité en Jamaïque. D'autre part, les mixeurs français empruntent au dub jamaïcain le traitement sonore des parties instrumentales (réverbération, *reverse*, etc.) mais laissent le soin aux DJ de chanter alors qu'il est à la base un style uniquement instrumental. Par ailleurs, les versions françaises ne reprennent pas les *riddims* d'un succès antérieur mais sont entièrement créées par les mixeurs. Il en ressort des créations et des assises rythmiques originales incitant à la danse et dans lesquelles tous les temps et les deuxièmes croches des temps sont mis en avant. Ces dernières servent de base aux DJ qui *toastent* des

paroles versifiées et chantées selon une structure multiséculaire consistant en la succession simple de couplets et de refrains.

CHAPITRE 11

L'ORALITÉ RAGGA

Les sujets abordés par les DJ français diffèrent de ceux des DJ jamaïcains de dancehall. Cela est principalement dû au contexte dans lequel les DJ français ont intégré les cultures musicales et spirituelles jamaïcaines, mais également à la manière dont ils les ont ensuite interprétées et fait évoluer. Dans ce chapitre, nous mettrons en lumière les thématiques privilégiées dans les paroles et révélerons les nombreuses particularités qu'implique le fait de chanter du ragga en langue française. Pour cela, nous présenterons, comme nous l'avons fait dans les autres parties, les textes tels qu'ils sont prononcés. Nous détaillerons leur contenu en réutilisant le concept de personnage lexical, puis nous exposerons les manières de chanter des DJ en détaillant les particularités phonatoires les plus fréquemment observées dans les cinq morceaux ragga du corpus.

11.1. Transcription des textes

Nous exposons ci-après les textes des premiers DJ français. Ces transcriptions seront ensuite, comme le lecteur a pu le vérifier dans les précédentes parties, très utiles à la compréhension et à l'analyse de la prosodie musicale de ce style musico-littéraire français. Nous utiliserons les mêmes règles typographiques que précédemment. Nous rappelons que ces dernières sont exposées dans la section « Sigles, abréviations et conventions » au début de ce travail. Le morceau *Rouleurs à l'heure* est un duo vocal. Nous avons ainsi souligné les passages chantés en chœur. Nous avons également considéré, pour des raisons méthodologiques, que chaque groupe de mots dit à deux voix serait signalé comme un GDS indépendant, l'entremêlement des voix étant tel qu'il nous est impossible de savoir si les chanteurs reprennent leur souffle. Ceci étant, voici les textes du corpus ragga tel qu'ils sont prononcés dans les enregistrements :

Bergers et moutons

1. Oh hey
2. Oh hey
3. Ça s'appelle **bi** na ma nam / **bi** na ma nam
4. **Bi** na ma nan
5. **Bi** na ma nan / **bi** na ma nan
6. **Bi** na ma nan
7. **Bi** na ma nan
8. Ça s'appelle
9. Je n'veux / pas **d'bergers**
10. Je n'veux / pas / d'moutons / **bi** na ma nan
11. Je n'veux / pas **d'requins je** n'veux pas / d'petits / poissons / **bi** na ma na ne man / je n'veux / pas **d'bergers**
12. Pas **de** religion
13. La
14. Je n'veux / pas **d'prophètes pour** me dire / ce **qui** est bon
15. Mon nom / c'est Puppa **Leslie** je suis **sur** la **version**
16. Et **je** viens dans la danse / donner une éducation
17. Car tous **les** jeunes d'aujourd'hui / oui demain **ils** grandiront
18. Face à **leurs** problèmes il **leur** faut trouver **des** solutions / alors
19. Écoute bien ce style / et puis écoute / bien ce son
20. Je suis **M.C.** dans la ville / et **M.C. dans** la nation
21. Pour tous **les** posses j'entretiens la **communication**
22. Parce que **partout** y a des bons / et puis partout / y a des cons / **ça** s'appelle
23. Je n'veux / pas **d'bergers**
24. Je n'veux / pas / d'moutons / **bi** na ma nan
25. Je n'veux / pas **d'requins je** n'veux pas / d'petits / poissons / **bi** na ma na ne man / je n'veux / pas **d'bergers**
26. Pas **de** religion
27. La
28. Je n'veux / pas **d'prophètes pour** me dire / ce **qui** est bon / je dis que l'échange des cultures / commence par **la** discussion
29. Je n'veux pas / de beaux parleurs / pour freiner l'évolution
30. Dans la vie / on ne peut pas / tout le temps avoir raison
31. Dans ces **conditions** vaut mieux / savoir s'remettre / en question / parce que **tout** l'monde sait **analyser** une **situation**
32. Je n'veux **pas** de petits moutons / je n'veux que **des** grands garçons
33. C'est pas avec des pigeons / qu'on fait la **révolution**
34. Alors / écoute bien ce style / et puis fait bien / attention / parce que j'suis **pas** con
35. Dans **une** conversation / j'exprime ma propre / **opinion**
36. Mon nom / c'est Puppa **Leslie** je suis **sur** la **version**
37. Et **je** viens dans la danse / donner des bonnes / vibrations
38. Hey
39. La nouvelle **génération**
40. Ne dois / pas ressembler / à un troupeau / de moutons
41. Dans **la** vie c'est chacun / pour soi Jah **pour** la nation
42. Alors / écoute bien **ce** style et puis fais / attention
43. Hey
44. Ça s'appelle
45. Je n'veux / pas **d'bergers**
46. Je n'veux / pas d'moutons / **bi** na ma nan
47. Je n'veux / pas **d'requins je** n'veux pas / d'petits / poissons / **bi** na ma na ne man / je n'veux / pas **d'bergers**
48. Pas **de** religion
49. La
50. Je n'veux / pas **d'prophètes** pour me dire / ce qui est bon
51. **Bi** na ma nan / **bi** na ma nan
52. **Bi** na ma nan
53. **Bi** na ma nan / **bi** na ma nan
54. **Bi** na ma nan
55. **Bi** na ma nan
56. **Bi** na me na man / **bi** na me nan un / **bi** na me nan deux / et trois
57. **Bi** na ma nan quatre / **bi** na ma nan cinq / mon nom / c'est / Puppa
58. **Bi** na ma nan sis / **bi** na ma nan sept / je fume / **la** ganja
59. **Bi** na ma nan huit / **bi** na ma nan neuf / je bois la **tequila**
60. La
61. **Bi** na ma nan
62. **Bi** na ma na ma na ma na ma nan / **bi** na ma nan / **bi** na ma na ma nan / **bi**
63. **Bi** na ma nan
64. **Bi** na ma na ma na ma na ma nan / **bi** na ma nan
65. **Bi** na ma na ma nan
66. **Bi** na ma na ne man / **bi** na me nan un / **bi** na me nan deux / et trois
67. **Bi** na ma nan quatre / **bi** na ma nan cinq / mon nom / c'est / Puppa
68. **Bi** na ma nan sis / **bi** na ma nan sept / je fume / **la** ganja
69. **Bi** na ma nan huit / **bi** na ma nan neuf / je bois la **tequila**

70. La

Peuples du monde

1. Well un peuple / sans la connaissance / de son passé
2. Et de sa culture / est comme un arbre / sans racines
3. Well viens / Tonton David est-il
4. **Yeah** man
5. Lyrics / intelligentes / pour contrôler la discothèque
6. Hé hey
7. Non non non si
8. Come / down
9. Issus / d'un peuple / qui a **beaucoup** souffert
10. Nous sommes / issus d'un peuple / qui ne veut / plus souffrir / c'est
11. Issus / d'un peuple / qui a **beaucoup** souffert
12. Nous sommes / issus d'un peuple / qui ne veut / plus souffrir
13. Que tu sois / dans la ville / ou bien / à la campagne / sache qu'il y a / de nouveaux D.J. / qui font chauffer / les dancehalls
14. **A**vertissement pour tous / les sound boys **dans** les parages / ne les **testez** pas malheureux / il va y avoir / de la casse
15. David / au micro / sur le riddim / très très relax
16. Je suis / méchant sauvage / j'écrase partout / où je tchatche
17. Je donne / beaucoup de respect / pour tous les posses / de la capitale
18. **J'**assume / tout ce que je dis / je suis un jeune / responsable
19. Prends garde / à la tentation / car grands sont **les** pouvoirs du mal / tous les **politicos** / ne sont
20. **Q**ue des canailles
21. Le crime / la pression **de la** police rendent **la** vie cruciale
22. **É**mancipe-toi / si comme moi / tu es las / c'est
23. Issus / d'un peuple / qui a **beaucoup** souffert
24. Nous sommes / issus d'un peuple / qui ne veut / plus souffrir / c'est
25. Issus / d'un peuple / qui a **beaucoup** souffert
26. Nous sommes / issus d'un peuple / qui ne veut / plus souffrir
27. **D**édicacé / pour Mosahia Garvey
28. Autour / d'un **d**rapeau / il faut / **se** rassembler
29. Le rouge / pour le sang / que l'opresseur / a fait couler
30. Le vert / pour l'Afrique / man / **et** ses forêts
31. Jaune **pour tout** l'or
32. Qu'ils **nous** ont volé / noir parce **qu'on** n'est pas blancs **on** est tous un peu / plus foncés / symbole **d'**unité africaine de solidarité
33. Noirs et Blancs / ensemble faut **danser** Tonton **David** viens D.J. / ça donne
34. Issus / d'un peuple / qui a **beaucoup** souffert
35. Nous sommes / issus d'un peuple / qui ne veut / plus souffrir / c'est
36. Issus / d'un peuple / qui a **beaucoup** souffert
37. Nous sommes / issus d'un peuple / qui ne veut / plus souffrir
38. Tant **qu'il** y aura dans **la** ville / **des** promoteurs / des bushmasters / des selecteurs / et **des** opérateurs / des microphones / et des massifs
39. **A**mplificateurs / des caissons / efficaces quatre / kilos ça ne **me** fait pas peur / on vous dira / haut / et fort / que le pape / est **un** imposteur
40. Que **Christophe** Colomb
41. N'était / qu'un menteur / que le respect / des **personnes** âgées doit être / de rigueur / que devant / **notre** père / il faut / être à la **hauteur**
42. Hé **raggamuffin** / sortez de **votre** torpeur
43. Fini / le temps / des larmes
44. Fini / le temps / des leurres / au micro / en **direct** **pour** toi c'est / **l'**avertisseur / bientôt / sous **l'**effet de **nos** lyrics / tchatchées
45. **Avec** / fureur / Babylone / s'effondrera / Jah sait que je ne suis pas / un **joker**
46. Je **demande** aux quartiers
47. **De** **crier** en chœur / cette **dédicace** pour les Blacks / les Blancs / et les Beurs / Tonton **David** au micro / c'est lui
48. **L'**avertisseur / c'est
49. Issus d'un peuple / qui a **beaucoup** souffert
50. Nous sommes / issus d'un peuple / qui ne veut / plus souffrir / c'est
51. Issus d'un peuple / qui a **beaucoup** souffert
52. Nous sommes / issus d'un peuple / qui ne veut / plus souffrir
53. Frères / et sœurs **écoutez-moi** / **attentivement**
54. Au micro / original / je ne veux pas perdre / **mon** temps
55. Levez / vos yeux **votre** cœur vers / **le** Tout-Puissant / avoir la foi / c'est bien plus fort / que d'avoir / de **l'argent**
56. Regarde / la situation c'est / **désespérant** / une crise mondiale / face à laquelle / tout le monde
57. **Est** impuissant / et les choses / vont toujours
58. En évoluant / encore trop / de conflits / entre les Noirs / et les Blancs.

59. Issus d'un peuple / qui a **beaucoup** souffert
60. Nous sommes / issus d'un peuple / qui ne veut / plus souffrir / c'est
61. Issus d'un peuple / qui a **beaucoup** souffert
62. Nous sommes / issus d'un peuple / qui ne veut / plus souffrir / c'est
63. Issus d'un peuple / qui a **beaucoup** souffert
64. Nous sommes / issus d'un peuple / qui ne veut / plus souffrir / c'est
65. Issus d'un peuple / qui a **beaucoup** souffert
66. Nous sommes / issus d'un peuple / qui ne veut / plus souffrir

Reggae Fadoli

1. Oh bonne / bonne / bonne mère / moussu T. / revient encore / lancer ses **paroles** / en l'air / oh écoute ça / ragga
2. C'est une dédicace / pour tous ceux qui sont **fadas** du reggae
3. Oh bonne / bonne / bonne mère / Moussu T. / revient encore / lancer ses **paroles** / en l'air
4. Oh bonne / bonne / bonne mère
5. Fais danser / **les** minots / fais / danser / **les** grands-pères / Hé
6. **Ola** man arrête / moi à l'arrêt / microphone
7. **Car** nouveaux lyrics / je sens vite **il** faut que je donne
8. **J'**entends déjà **dans** ma tête **les** mots qui cognent
9. **Et** sur du **rub** a dub / il faut
10. Que je les colle
11. **Ça** sera en fa
12. Ou **ça** sera en sol
13. **Sur** tous les riddims / T. vient **étaler** ses paroles
14. **Pas** de pébrons / **pas** de connaux / non **pas** de jambes molles
15. Approche-toi ragga / dans quelques **instants** on décolle / fada / dans la danse / on est fada / du reggae
16. **Quand** la musique arrive / on ne peut plus / se contrôler
17. Fada / dans la danse / on est fada / du reggae
18. **Si** tu restes là / tu seras **contaminé**
19. **Oui** **cette** folie pour nous / a commencé / il y a des années
20. **En** écoutant **le** type qu'on appelait / Bob / Marley
21. **Par** la suite on a / découvert **aussi** les D.J.
22. **Et** juré que **plus** tard comme eux **on** tchatcherait / car
23. En provençal
24. **Ou en** français
25. Cracher des rimes / voyez-vous ça / ça nous plaît
26. Tôt / le matin / le midi **et** jusqu'au coucher / euh / **et** même en dormant / on continue / de tchatcher / fada / dans la danse / on est fada / du reggae / euh
27. **Quand** la musique arrive / on ne peut / plus se contrôler
28. Fada / dans la danse / on est fada / du reggae / ha
29. **Si** tu restes là / tu seras **contaminé**
30. **Si** par hasard / tu n'as pas été informé / oui c'est **en** Jamaïque / que cette **musique** est née
31. C'est / le rub a dub / D.U.B.A.D.U.B / euh **ça** se tchathe en **anglais** occitan / ou français / euh
32. **Le** rub a dub est / **scientifiquement** étudié / pour créer **automatiquement** un mouvement / de **tes** pieds
33. **Si** **malgré** tout / tu voulais
34. **Résister** / euh
35. **Très** vite parti / tu te
36. Retrouverais / fada / dans la danse / on est fada / du reggae
37. **Quand** la musique arrive / on ne peut plus / se contrôler / fada / dans la danse / on est fada / du reggae
38. **Si** tu restes là / tu seras **contaminé**
39. Car **quand** le son de **la** basse rentre dans ton oreille
40. **Ça** se communique / à ton
41. Petit orteil
42. **Ton** petit orteil / se met aussitôt à bouger / entraînant / dans la danse / ses voisins / **de** palier
43. Puis **tu** l'as compris / bientôt / c'est / tes deux pieds / qui comme ça / en cadence / se mettent alors / à remuer
44. **Si** tu ne veux pas être / non non / **déséquilibré** / euh
45. **Tes** bras tu as **intérêt** de **bien** balancer / fada / dans la danse / on est fada / du reggae
46. **Quand** la musique arrive / on ne peut plus / se contrôler / fada / dans la danse / on est fada / du reggae
47. **Si** tu restes là / tu seras **contaminé**
48. Tatou fada
49. **Gialli** fada
50. Goata fada
51. Tout **le** posse fada
52. Oui **on** est tous fadas / **an de** cette musique-là
53. Fada / dans la danse / on est fada / du reggae
54. **Quand** la musique arrive / on ne peut plus / se contrôler / fada / dans la danse / on est fada / du reggae
55. **Si** tu restes là / tu seras **contaminé**
56. Speed / et digital / pour le petit / déjeuner / c'est / le meilleur ressort / pour toute
57. **La** journée
58. **Langoureux**

59. **Pour** câliner
60. **Pour** tous les moments / oui tu vas
trouver ton reggae / fada / dans la danse /
on est fada / du reggae
61. **Quand** la musique arrive / on ne peut plus
/ se contrôler / fada / dans la danse / on est
fada / du reggae
62. **Si** tu restes là / tu seras **contaminé** / fa
63. Fa
64. Fa
65. Oh **fada**
66. Hé **fada**

Rock en zonzon

1. Rock / en zonzon on a / du rock / **en**
zonzon / ah
2. **En** zonzon / on a / du rock / **en** zonzon / ah
3. Rock / en zonzon on a / du rock / **en**
zonzon / an
4. **En** zonzon / on a / du rock / **en** zonzon / ah
5. Rock / en zonzon on a / du rock / **en**
zonzon / an
6. **En** zonzon / on a / du rock / **en** zonzon
7. **Ils** enfermaient les **soi-disant** / **mauvais** /
garçons / an
8. Mais les mauvais / sont souvent / les
matons / ah
9. **On** a dû jouer / dans **des** conditions / an
10. Ne pas trop faire / **monter** / **la** tension
11. **La** les matons / avaient peur **d'une**
rébellion / an
12. **On** leur a quand même / **donné** / **du** bon
son / ah
13. Rock / en zonzon / on a / du rock / **en**
zonzon / wan
14. Rock
15. Rock
16. Rock / rock / **en** zonzon / **an** rock / en
zonzon on a / du rock / **en** zonzon / an
17. **En** zonzon / on a / du rock / **en** zonzon / an
18. Rock / en zonzon / on a / du rock / **en**
zonzon
19. Rock
20. Rock
21. Rock / rock / **en** zonzon / an
22. Rock / **en** zonzon on a / du rock / **en**
zonzon / an
23. **En** zonzon on a / du rock / **en** zonzon
24. Que **des** bonnes / paroles / **sur** chaque /
version / an
25. Et je contrôle / **la** situation
26. **Pour** ne pas déclencher une émeute / **en**
prison / an
27. **Derrière** les barreaux / vaut mieux / pas
trop / mettre **le** boxon / an
28. Tout / c'est bien passé / **comme nous** le
voulions / an
29. **Mission** accompli / dans les murs / de
béton / an

30. Rock / en zonzon on a / du rock / **en**
zonzon
31. La
32. Rock / en zonzon on a / du rock / **en**
zonzon / je te dis / que
33. Rock / en zonzon on a / du rock / **en**
zonzon
34. Djwe
35. Rock / en zonzon on a / du rock / **en**
zonzon
36. Levez / la main / si **vous** aimez / **le** reggae
37. Levez / la main / si euh vous **aimez** / le
rock
38. Levez / la main / si **vous** aimez / **le** hip-
hop
39. **Levez** / la main / si **vous** aimez / **Daddy**
Yod
40. Rock / en zonzon on a / du rock / **en**
zonzon / an
41. **En** zonzon on a / du rock / **en** zonzon / an
42. Rock en zonzon on a / du rock / **en** zonzon
43. **En** zonzon / on a / du rock / **en** zonzon
44. À tout / ce **que** je dis / vous dites
45. Hors / de prison
46. **Je** veux voir / Nelson / Mandela
47. Hors / de prison
48. Tous / les **leaders** sud Asania
49. Hors / de prison
50. Tous / ceux **qui** luttent contre / l'**apartheid**
51. Hors / de prison
52. Hey
53. Steve / Biko / est mort
54. **En** prison
55. **Sister** September / assassinée / **sans** raison
56. Trop / d'innocents / sont morts / **en** prison
/ an
57. Trop / vraiment trop / sont morts / **en**
zonzon
58. Rock en zonzon / on a / du rock / **en**
zonzon / an
59. Rock
60. Rock
61. Rock / rock / **en** zonzon / ah
62. Rock / en zonzon / on a / du rock / **en**
zonzon / an
63. **En** zonzon / on a / du rock / **en** zonzon
64. **Que** de bonnes / paroles / **sur** chaque
version
65. Mission / accomplie **dans** les murs / de
béton
66. **Moment** de bonheur / **pour** les Noirs / **et**
les Blancs
67. **Dans** certaines prisons / sont enfermés /
des enfants
68. **Babylone** le vampire / tu **nous** sucés / le
sang
69. Le jour / se lève / **ils** vont **comprendre** /
maintenant
70. On ne va / pas **en** arrière / mais toujours /
en avant

71. **Nous** ne sommes / pas **des** glandeurs / **mais** des vrais / **combattants**
72. En Afrique / en Palestine / en France
73. Ou au Liban
74. Voir / **les** jeunes **enfermés** / tout ça / c'est
75. **Révoltant** / je te dis / que
76. Rock en zonzon on a / du rock / **en** zonzon / an
77. Rock / en zonzon on a / du rock / **en** zonzon / an

Rouleurs à l'heure

1. Un jour / quelqu'un m'a dit
2. **Hé** Ramses man / un rouleur à l'heure / c'est quoi
3. Un rouleur à l'heure / c'est un dur-à-cuire
4. Et un dur-à-cuire / c'est un rouleur à l'heure
5. Ha
6. T'as compris
7. Pigé
8. Donne-nous
9. Crayon papier / un toaster **on** vient écrire
10. Ce qu'est un rouleur / à l'heure on vient / définir / donne nous
11. Crayon papier / un toaster **on** vient écrire
12. Ce qu'est un rouleur / à l'heure on vient / définir c'est **un dur-à-cuire un dur-à-cuire**
13. À cuire / il est dur / c'est **un dur-à-cuire un dur-à-cuire**
14. À cuire / il est dur / c'est **un dur-à-cuire un dur-à-cuire**
15. À cuire / il est dur / c'est **un dur-à-cuire un dur-à-cuire**
16. À cuire / il est dur
17. Un rouleur / à l'heure vit
18. Maintenant
19. **Pas** dans le futur / il est franc / et direct
20. Il
21. Ne fait / pas de censure / il est toujours prêt
22. Si
23. Ce que tu proposes / assure / quand il se met à parler
24. Affaire
25. **Il** est très dur / car il faut **le** payer
26. Cash
27. Et en **petites** / coupures / **celui** / qui fait
28. Embrouille
29. Est payé / en fractures / **ou** alors / il n'en
30. Reste
31. Que de **la** confiture / **alors** reste
32. Cool
33. Si tu tiens / à ta figure
34. Car
35. **Le** chemin d'un
36. Rouleur à l'heure
37. C'est / la droiture
38. Et

39. **Son** travail avance
40. Au
41. **Fur** et à mesure
42. Si
43. **Tu** veux l'avoir
44. Il
45. **T'aura** à l'usure
46. Même
47. **Si** tu es fort
48. Et que
49. **Tu** te prends pour un dur
50. Lui
51. **Il** est très humble
52. Il est
53. Plein / d'ouverture
54. Il
55. **Se** bat toujours
56. Contre
57. **La** dictature
58. Il
59. **Ne** travaille jamais
60. Dans
61. **Les** préfectures
62. Il
63. **Se** respecte trop
64. Pour
65. Faire / des choses impures
66. Il
67. **Respecte** trop les gens
68. Pour
69. **Devenir** une ordure
70. Car
71. **Un** rouleur à l'heure
72. Connait
73. **Toujours** sa culture / c'est **un dur-à-cuire un dur-à-cuire**
74. **Un dur-à-cuire un dur-à-cuire**
75. **Un dur-à-cuire un dur-à-cuire**
76. À cuire / il est dur / c'est **un dur-à-cuire un dur-à-cuire**
77. À cuire / il est dur / c'est **un dur-à-cuire un dur-à-cuire**
78. À cuire / il est dur / c'est **un dur-à-cuire un dur-à-cuire**
79. À cuire / il est dur / c'est **un dur-à-cuire un dur-à-cuire**
80. À cuire / il est dur
81. Certains
82. Rouleurs / à l'heure / travaillent / **l'agriculture**
83. Sur
84. Les plans / des **meilleures** herbes / ils font / des boutures
85. Si
86. **On** parle trop de ça / on subira / la censure
87. Mais
88. **Personne** ne peut nous **stopper** on a trop / d'envergure
89. D'autres
90. Rouleurs / à l'heure

91. Vivent
92. Entre les murs
93. Dans
94. Les villes où la vie
95. N'est
96. **Pas** simple mais dure
97. Alors
98. Il travaille
99. Pour
100. **Trouver** la nourriture
101. Certains
102. Prennent le métro
103. Certains
104. Roulent / en voiture
105. Certains
106. Sont musiciens
107. Certains
108. Font / la peinture
109. Mais
110. Jamais / ils **ne** font
111. Des
112. Gros / plans d'enflure
113. **Ils** essaient d'être / le plus possible purs
114. **Qu'ils** soient jeunes ou vieux / en tout cas
/ ils sont mûrs / ce sont des durs-à-cuire
des durs-à-cuire
115. À cuire / ils sont durs / ce sont des durs-à-
cuire des durs-à-cuire
116. À cuire / ils sont durs / c'est un dur-à-
cuire un dur-à-cuire
117. À cuire / il est dur / c'est un dur-à-cuire
un dur-à-cuire
118. À cuire / il est dur
119. **Ramsès**
120. Rouleur à l'heure
121. Et **Ricky**
122. Rouleur à l'heure
123. Dans la danse
124. Rouleur à l'heure
125. Les **D.J.**
126. Rouleur à l'heure
127. Animateurs
128. Rouleur à l'heure
129. Les selecteurs
130. Rouleur à l'heure
131. Operateurs
132. Rouleur à l'heure
133. Les **mixeurs**
134. Rouleur à l'heure
135. **Hauts-parleurs**
136. Rouleur à l'heure
137. **Raggamuffin**
138. Rouleur à l'heure
139. Toutes les secondes
140. Rouleur à l'heure
141. Dancehall
142. Rouleur à l'heure
143. Toutes les minutes
144. Rouleur à l'heure
145. Le **micro**
146. Rouleur à l'heure
147. Et toutes / les heures
148. Rouleur à l'heure
149. Les **D.J.**
150. Rouleur à l'heure
151. Toutes les années
152. Rouleur à l'heure
153. On est parés
154. Rouleur à l'heure
155. Organisés
156. Rouleur à l'heure
157. On vient tchatcher
158. Rouleur à l'heure
159. Sur le riddim
160. Rouleur à l'heure
161. La nouvelle danse
162. Rouleur à l'heure
163. Des durs-à-cuire
164. Rouleur à l'heure
165. Rouleur à l'heure
166. Rouleur à l'heure
167. Les rouleurs à l'heure / sont durs / à cuire
/ les rouleurs à l'heure / sont durs / à cuire
/ les rouleurs à l'heure / rouleurs à l'heure
/ rouleurs à l'heure / sont durs à cuire
168. Les rouleurs à l'heure / sont durs / à cuire
/ les rouleurs à l'heure / sont durs / à cuire
/ les rouleurs à l'heure / rouleurs à l'heure
/ rouleurs à l'heure / sont durs à cuire
169. Rouleur à l'heure / rouleur à l'heure /
rouleur à l'heure / rouleur à l'heure / D.J.
170. Prêts / on est prêts / chauds on est / chauds
et parés / on est / bien préparés
171. Frais / on est frais / pros on est pros on est
toujours organisés
172. C'est / la musique **raggamuffin** qui **sur** la
terre vient **contrôler**
173. Toutes / les secondes / les minutes **les**
heures / de **la** journée
174. Tous / les jours de la semaine / toutes les
semaines / du mois / tous les mois / de
l'année
175. Comme des tigres pas faciles **à** dresser
176. Mitraillette en train de **les** tuer
177. Le tonnerre va **les** foudroyer
178. **Kuf** ku ku kuf
179. **Oui** on vient les éclater / ah
180. **Doucement** daddy **Ramsès** c'est le **patron**
D.J.
181. Alors doucement / papa Ricky / car t'es le
champion M.C.
182. Deux / D.J. à la **manière** forte on vient /
écraser
183. Et je te dis / que cette version / dub on
vient **pour** l'avalier
184. Par le père / Jah Jah / oui nous sommes /
inspirés
185. C'est pour ça **que** le jour et **la** nuit oui on
doit / le prier

11.2. Personnages lexicaux

Nous utiliserons pour ce style une part des concepts que nous avons employés pour l'analyse du punk. Ainsi, nous révélerons les différents personnages lexicaux construits dans leurs paroles par les premiers DJ français, en référence à l'étude de Vincent Bouchard sur le personnage vocal¹. Cependant, nous n'emploierons pas les notions de personnage vocal, prosodique et musico-littéraire dans la mesure où ceux-ci ne nous semblent pas convenir à ce style bien plus homogène dans son expression vocale et prosodique que le punk français.

11.2.1. Pédagogues

Il convient avant tout d'évoquer la pédagogie dont usent les premiers *raggamuffins* français pour renseigner l'auditeur sur la manière dont est produite leur musique et sur les termes employés pour désigner ses principaux acteurs et ses différents médiums. Le morceau *Reggae fadoli* par exemple est presque entièrement consacré à cela, faisant des Massilia Sound System le groupe le plus didactique de tout le corpus. En effet, Moussu T nous renseigne à différents niveaux sur la musique qu'il est en train de pratiquer. Cela s'observe entre autres aux GDS 30, 31 et 32 :

30 **Si** par hasard / tu n'as pas été informé / oui c'est **en** Jamaïque / que cette **musique** est née

31 C'est / le rub a dub / R.U.B.A.D.U.B / euh **ça** se tchathe en **anglais** occitan / ou français / euh

32 **Le** rub a dub est / **scientifiquement** étudié / pour créer **automatiquement** un mouvement / de **tes** pieds

Moussu T emploie également de nombreux termes couramment utilisés et figurant dans le glossaire de cette étude tels que « rub a dub » (GDS n° 9, 31 et 32), « ragga » (GDS n° 15), « DJ » (GDS n° 21) mais aussi des termes que nous n'avons pas encore explicités tels que « lyrics » (GDS n° 7) – anglicisme très employé pour désigner les paroles dans les cultures françaises ragga et rap – et « speed et digital » (GDS n° 56) qui désignent tous deux des styles de reggae.

Ces termes sont fréquemment employés dans les quatre autres morceaux, comme l'expose le tableau suivant :

¹ BOUCHARD, Vincent, *Le personnage vocal. Une exploration pluridisciplinaire du chant dans la musique populaire*, mémoire de maîtrise, université de Montréal, 2010.

Termes de jargon	Reggae fadoli	Rouleurs à l'heure	Peuples du monde	Rock en zonzon	Bergers et moutons
lyrics	GDS n° 7		GDS n° 5 et 44		
rub a dub	GDS n° 9, 31 et 32				
riddim	GDS n° 13	GDS n° 159	GDS n° 15		
raggamuffin ou ragga	GDS n° 15	GDS n° 137	GDS n° 42		
DJ	GDS n° 21	GDS n° 125, 149, 169, 180 et 182	GDS n° 33 et 13		
speed	GDS n° 56				
digital	GDS n° 56				
toaster		GDS n° 9 et 11			
selecteur		GDS n° 129	GDS n° 38		
opérateur		GDS n° 131	GDS n° 38		
mixeur		GDS n° 133			
dancehall		GDS n° 141	GDS n° 13		
tchatcher	GDS n° 22, 26 et 31	GDS n° 157	GDS n° 44 et 16		
MC		GDS n° 181	GDS n° 20		
dub		GDS n° 183			
version		GDS n° 183		GDS n° 24	GDS n° 36 et 15
sound boy			GDS n° 14		
posse			GDS n° 17		GDS n° 21
bushmaster			GDS n° 38		

Tableau 29 : Lieux de citation de termes de jargon dans tous les morceaux ragga.

Les DJ renseignent ainsi l'auditeur sur la musique qu'ils font tout en logeant progressivement dans l'inconscient collectif des termes qui font désormais partie du langage courant des musiciens. Ils se font pédagogues d'une musique encore inconnue (le ragga, pas le reggae) du public français en utilisant les mots qui définissent leur culture. Nous allons voir à présent que ce penchant pour la pédagogie prend également la forme plus poussée de la prédication, faisant de la musique ragga et plus spécifiquement de son expression vocale une forme de prêche.

11.2.2. Prédicateurs

11.2.2.1. De la parole divine

La culture reggae est intimement liée à la religion rastafari et à ses valeurs. Sans nous étendre plus que cela sur son histoire, notons que ses adeptes vénèrent le Jah Rastafari incarné en la personne de l'empereur d'Éthiopie Haïlé Sélassié Premier. Pour certains, la religion rastafari constitue davantage une culture construite sur des valeurs qu'une religion. C'est dans cette optique que les premiers DJ français semblent avoir assimilé le mouvement, certains la

pratiquant comme un culte, d'autres privilégiant une interprétation davantage philosophique de ses préceptes. Par exemple, Ramsès des Saï Saï considère² que le mouvement rastafari ne constitue pas une religion, ne permettant pas, selon lui, l'imposition du respect scrupuleux des dogmes. Elle fournirait davantage une ligne de conduite de tolérance et de respect. Rejoignant les propos de Ramsès, il est courant que les DJ français la considèrent davantage comme une composante culturelle que comme une religion leur dictant leurs agissements. Ces nuances interprétatives se ressentent au sein des paroles des premiers morceaux de ragga français et se manifestent par des propos ambigus. Elles construisent, quel que soit le point de vue, un personnage lexical prédicateur de la parole divine puisque promouvant son dieu.

Chez les DJ interprétant le mouvement rastafari comme une religion, cela se traduit dans les textes par la suggestion de lignes de conduite dictées en son nom ou par la prononciation du nom du dieu Jah. Ils propagent ainsi la bonne parole comme le ferait un prêtre. Dans *Peuples du monde*, Tonton David cite dès l'introduction un des personnages majeurs de la religion Rastafari³, Marcus Garvey : « Well un peuple sans la connaissance de son passé, et de sa culture, est comme un arbre sans racine » (GDS n° 1 et 2). Il insuffle ainsi dès le départ une dimension prophétique à son propos. Le premier couplet interpelle ensuite l'auditeur grâce à une présentation du mouvement raggamuffin français. L'adresse au public est voulue intime (emploi du pronom personnel « tu ») tout en visant un large public : « Que tu sois dans la ville ou bien à la campagne sache qu'il y a de nouveaux DJ qui font chauffer les dancehalls » (GDS n° 13). Tonton David profite de cette intimité pour favoriser l'amalgame entre musique et religion. Il oriente progressivement sa présentation du mouvement vers les préceptes de la religion rastafari, la présentant comme un moyen de s'extraire des soucis urbains. Cela se ressent particulièrement dans les derniers GDS de ce premier couplet où il affirme que « les pouvoirs du mal » (GDS n° 19), « le crime » et « la pression de la police » (GDS n° 21) engendrent une lassitude de laquelle il faut s'émanciper. Les moyens de cette émancipation ne sont pas explicités dans le premier couplet, ni dans le deuxième ou le troisième. La « dédicac[e] à Mosiah Garvey » (GDS n° 27) en début de deuxième couplet met cependant l'auditeur sur la piste d'une résolution, alors que le troisième couplet avance des thèses théologiques et historiques révisionnistes tout à fait explicites. Le DJ affirme « que le pape est un imposteur » (GDS n° 40) et que « Christophe Colomb n'était qu'un menteur » (GDS n° 41 et 42). Les

² CONSCIOUSNESS, « Consciousness interview Ramsés « Saï Saï », *YouTube* [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=pvbmFR1B-IM> [consulté le 3 janvier 2016].

³ KROUBO DAGNINI, Jérémie, *Vibrations jamaïcaines. L'histoire des musiques populaires jamaïcaines au XX^e siècle*, Rosières-en-Haye, Camion Blanc, 2011, p. 262-273.

moyens de l'émancipation très clairement présentés au quatrième couplet dans lequel le DJ invite ses auditeurs (qu'il nomme « frères et sœurs ») à l'écouter « attentivement » (GDS n° 53). Il leur demande de « leve[r] [leur] cœur vers le Tout-Puissant », en prétextant qu'« avoir la foi c'est bien plus fort que d'avoir de l'argent » (GDS n° 55). Tonton David livre un prêche religieux clair et structuré, développant un argumentaire destiné à pousser les auditeurs à adhérer à la religion rastafari, à croire en son dieu. Il construit par ce procédé un personnage lexical fondamentalement prédicateur de la parole divine. Nous retrouvons sa présence dans d'autres morceaux tels que *Pas laisser tomber Jah*⁴ de Ramsès, membre des Saï Saï.

Cette propension au prêche se retrouve dans *Rouleurs à l'heure* et *Bergers et moutons* mais dans une moindre mesure ou indirectement, dévoilant les nuances d'interprétation de la culture rastafari propre à chaque DJ. Dans le premier morceau, les Saï Saï désignent les rastas par le terme « rouleur à l'heure », sous-entendant également qu'ils consomment de la marijuana (« plante sacrée qui leur permet de se rapprocher de Jah⁵ »). En effet, le « rouleur » est celui qui roule les joints de marijuana, le complément « à l'heure » est destiné à montrer que sa consommation ne l'empêche pas d'être « fiable ». Cette appellation est présente dans la totalité du morceau et permet aux DJ de présenter le comportement exemplaire du rasta sans jamais le nommer. Dans le premier couplet, les premiers GDS (« Un rouleur à l'heure vit maintenant pas dans le futur il est franc et direct il ne fait pas de censure il est toujours prêt si ce que tu proposes assures [...] », GDS n° 17 à 23) décrivent son attitude exemplaire. La description de ses vertus participe à construire, comme dans *Peuples du monde*, un personnage lexical prédicateur. Les derniers GDS (n° 184 et 185) ne laissent plus de place au doute : « Par le père Jah Jah oui nous sommes inspirés, c'est pour ça que le jour et la nuit oui on doit le prier ». La différence entre les deux morceaux réside dans la pugnacité des propos tenus. Tonton David incite fortement l'auditeur à adhérer à sa religion tandis que les Saï Saï insufflent l'idée d'une adhésion aux préceptes religieux par la présentation des vertus de celui qui les pratique.

Enfin, dans *Bergers et moutons*, le prêche religieux est atténué, dissimulé. Il est même estompé volontairement puisque Puppa Leslie affirme dans son refrain qu'il « n'veux pas d'prophète pour [lui] dire ce qui est bon ». Le DJ indique pourtant dès le premier couplet qu'il vient « donner une éducation » et que « ce style » et « ce son » sont en mesure de constituer « des solutions » face aux problèmes des jeunes. Il met ici en avant le pouvoir possiblement

⁴ RAMSÈS, « Pas laisser tomber Jah », *Assis sur le rythm posés sur la version*, Maximum Records (PVBM 0889), 1989.

⁵ KROUBO DAGNINI, Jérémie, *Vibrations jamaïcaines...*, p. 295.

cathartique de la culture rastafari. Au GDS n° 41, il tient les propos suivants : « Dans la vie c'est chacun pour soi Jah pour la nation », donnant à la totalité de ses paroles une dimension religieuse ambiguë.

Ainsi, de la ferveur religieuse des paroles de *Peuples du monde* à l'ambiguïté du texte de *Bergers et moutons*, le personnage lexical se veut prédicateur à un niveau variable de la parole divine. Nous allons voir à présent que cet aspect prédicateur de la parole des DJ prêche fréquemment en faveur d'autres causes, et notamment en faveur de la cause noire, s'inscrivant en accord avec les idées panafricanistes intrinsèques à la culture rastafari.

11.2.2.2. De la cause noire

La religion rastafari est selon Bruno Blum le fruit d'une « interprétation afrocentriste de la Bible⁶ » destinée à émanciper le peuple noir par l'éveil de la conscience et la forge de l'esprit critique chez l'individu. C'est pourquoi il n'est pas étonnant que plusieurs morceaux du corpus contiennent des textes en faveur de la cause noire. Notons que les DJ concernés sont des artistes français nés réunionnais (Tonton David) et guadeloupéen (Daddy Yod), régions francophones particulièrement concernées par les affres de la traite des Noirs. Dans cette optique, la présence de messages panafricanistes prêchant l'émancipation des Noirs et parfois même leur retour sur le continent africain au sein des paroles n'est ni surprenante ni anodine.

Dans *Rock en zonzon*, Daddy Yod met en scène la captivité d'un homme de couleur noire emprisonné momentanément pour donner un concert en prison. L'introduction du morceau dévoile un *sample* de *Jailhouse Rock*⁷ d'Elvis Presley. Mais ce morceau fut aussi joué dans la scène finale du film américain *The Blues Brothers*, scène qui se déroule en prison et où les prisonniers se révoltent à la vue et l'écoute du groupe en train de la jouer. Ainsi, l'utilisation de ce *sample* en introduction du morceau *Rock en zonzon* insuffle un vent de révolte tout en ancrant la chanson dans une tradition de rhythm'n'blues afro-américain particulièrement apprécié des jamaïcains. Cet emploi n'est pas anodin et permet de contextualiser la teneur des paroles. Le texte vient explicitement appuyer cet appel à la révolte, notamment par une écriture ironique comme nous pouvons l'observer aux GDS 9, 10, 11 et 12 :

- 9 **On** a dû jouer / dans **des** conditions / an
- 10 Ne pas trop faire / **monter** / **la** tension
- 11 **La** les matons / avaient peur **d'une** rébellion / an
- 12 **On** leur a quand même / **donné** / **du** bon son / ah

⁶ BLUM, Bruno, *Le reggae. Ska, dub, DJ, ragga, rastafari*, Bègles, Castor Astral, 4^e éd., 2010, p. 28.

⁷ PRESLEY, Elvis, *Jailhouse Rock*, RCA Victor (EPA-4114), 1957.

Ces quelques phrases du premier couplet indiquent que le « bon son » qu'affirme produire Daddy Yod peut potentiellement « faire monter la tension » et inciter à la « rébellion ». Il maintient toutefois dans le deuxième couplet qu'il ne veut pas « déclencher une émeute en prison » (GDS n° 26) mais il incite malgré tout un « faux public » (insertion sonore dans l'enregistrement en studio) à dire « Hors de prison » après tout ce qu'il dit. Et que dit-il ? Il dit qu'il « veut voir Nelson Mandela » (GDS n° 46), « tous les leaders sud Asania » (GDS n° 48), « tous ceux qui luttent contre l'apartheid » (GDS n° 50) hors de prison, nous renseignant ensuite sur le sort de personnalités emblématiques de l'Afrique du Sud anti-apartheid telles que Steve Biko (GDS n° 53) et Dulcie September (appelée syster September au GDS n° 55). Daddy Yod défend alors ouvertement la cause noire, répandant l'idée que la musique est un moyen d'apaisement entre « les Noirs et les Blancs » (GDS n° 66). Ses « bonnes paroles » (GDS n° 64) lui permettent ainsi d'accomplir sa « mission » (GDS n° 65) qui consiste à réconcilier les gens à « chaque [nouvelle] version » (GDS n° 64) ragga.

Dans *Peuples du monde*, nous avons vu que Tonton David prêche la parole divine en invitant les gens à « leve[r] [les] yeux [le] cœur vers le Tout-Puissant » mais l'introduction et le refrain de ce morceau n'ont de cesse de rappeler les combats de la cause noire. En effet, en désignant les Noirs comme le « peuple qui a beaucoup souffert » (refrain) et en invitant les gens à « se rassembler » « autour d'un drapeau » (GDS n° 28), il défend des thèses panafricanistes promouvant le retour de tous les Noirs sur le continent africain, à l'instar du prophète Marcus Garvey. La suite du couplet évoque dans cette optique les affres de l'esclavage et du colonialisme :

29 Le rouge / pour le sang / que l'opresseur / a fait couler

30 Le vert / pour l'Afrique / man / **et** ses forêts

31 Jaune **pour tout** l'or

32 Qu'ils **nous** ont volé / noir parce **qu'on** n'est pas blanc **on** est tous un peu / plus foncés / symbole
d'unité africaine de solidarité

L'exposition de ces faits a pour but d'inciter le français de couleur noire à prendre conscience de sa condition, à l'éveiller, et *in fine* dans le cas de Tonton David, à l'inciter à adhérer à la religion rastafari.

Destinés à propager la religion rastafarienne ou la cause noire, les textes des raggamuffins français se présentent nécessairement sous la forme d'un prêche. Nous allons voir à présent qu'ils peuvent également promouvoir la culture reggae comme une culture en mesure d'apporter la paix et l'intelligence à celui qui y adhère, à l'instar du message initial de l'Universal Zulu Nation à propos du rap français. Ces prêches ne se construisent ni sur la parole

d'un dieu ni sur celle des acteurs emblématiques de la cause noire tels que Garvey, Mandela ou Luther King, mais simplement sur celle du DJ qui se fait prédicateur de sa propre opinion ou des vertus de la musique qu'il produit.

11.2.2.3. De sa propre opinion sur des sujets quelconques

Dans *Bergers et moutons*, les propos tenus par Puppa Leslie sont le fruit d'une réflexion personnelle, si l'on en croit le contenu du GDS n° 35 : « Dans une conversation j'exprime ma propre opinion ». La référence à Jah est, nous l'avons vu, ambiguë, mais également anecdotique, relevant davantage d'un clin d'œil culturel que d'une référence éminemment religieuse. Pour autant, ce dernier y délivre, comme s'il s'agissait de propos religieux, des propos moralistes, se présentant comme quelqu'un d'intelligent dont la réflexion et le comportement doivent être pris en exemple. Cela est explicitement dit dans le deuxième couplet (GDS 14 à 22) où il affirme qu'il « vient dans la danse donner une éducation ». Il ordonne également aux auditeurs (forme impérative) d'écouter « ce style » et « ce son » (le sien en l'occurrence) dans la mesure où ces derniers seraient le moyen de « trouver des solutions » à leurs « problèmes ». L'aspect moraliste de ses propos se ressent davantage dans des phrases abordant des thématiques très générales telles que « Je n'veux pas de beaux parleurs pour freiner l'évolution » (GDS n° 29) suivi de « Dans la vie on ne peut pas tout le temps avoir raison » (GDS n° 30). Il indique ici que son avis compte lorsqu'il s'agit de « l'évolution » (de l'humanité ?) invitant les « beaux parleurs » à « s'remettre en question » (GDS n° 31). De même, il nous explique qu'il est celui qui « entretien[t] la communication » entre « les posses » (GDS n° 21), sous-entendant qu'il est l'individu qui réunit les gens et assure leur vivre-ensemble. Il place alors sa parole au rang d'une parole divine puisqu'en mesure de donner une opinion d'autorité sur divers sujets. Il s'auto-déclare sauveur, se fait prédicateur de la bonne parole, en l'occurrence la sienne, simplement ses propos sont laïcs. Ce personnage lexical est couramment présent dans les paroles de Mikey Mosman (*La cocaïne c'est le chemin de la mort*⁸) ou de Pablo Master dans *Garçon*⁹ où ce dernier invite l'auditeur à « réfléchir avant d'agir, ça évite les perturbations » et à ne pas se laisser « abattre par un problème quelles que soient ses dimensions ».

⁸ MOSMAN, Mikey, *La Cocaïne c'est le chemin de la mort*, Youthman Unity (YU 002), 1990.

⁹ MASTER, Pablo, « Garçon », *Y a-t-il un problème ?*, Youthman Unity (85 10), 1987.

11.2.2.4. Des bienfaits de la musique ragga

Dans *Reggae fadoli*, les paroles ne portent pas cet aspect moraliste. Néanmoins, il s'agit bien d'un morceau dédié à prêcher une cause, en l'occurrence celle des bienfaits de la musique ragga. Moussu T présente ainsi le style comme une musique pleine de vertus. Les arguments sont nombreux durant la totalité du morceau avec des phrases telles que « le rub à dub est scientifiquement étudié pour créer automatiquement un mouvement de tes pieds » (GDS n° 32) qui le présentent comme un style irrésistiblement dansant, ou, « c'est le rub à dub R.U.B.A.D.U.B ça se tchatche en anglais occitan ou français » (GDS n° 31) qui en fait un style musico-littéraire cosmopolite puisqu'adaptable à plusieurs types de langue dont l'occitan qu'aiment particulièrement utiliser les Massilia Sound System. Les phrases faisant la promotion du style ne manquent pas, mais l'objectif n'est pas ici de prêcher des lignes de bonne conduite. Il s'agit davantage d'inviter l'auditeur à se joindre au mouvement en décrivant l'enthousiasme que l'on ressent à écouter, à danser, mais aussi à produire sa musique : « En provençal, ou en français, cracher des rimes voyez-vous ça ça nous plaît, tôt le matin le midi et jusqu'au coucher et même en dormant on continue de tchatcher » (GDS n° 23, 24, 25 et 26). Ce personnage lexical est présent dans de nombreux autres morceaux de ragga français de l'époque : *Savez vous faire D.J. ?*¹⁰ de Saï Saï, *Rub a dub*¹¹ de Puppa Leslie, etc.

Le DJ français est donc un prêcheur, du moins dans ses textes. Il prêche autant les directives de la religion rastafari que les thèses panafricanistes qui défendent la cause noire ou les bienfaits de la musique et de la pensée ragga. Cela passe par la mise en avant de l'homme noir émancipé, de l'exemplarité du rasta, des vertus de la musique ragga mais aussi de l'intelligence du DJ qui n'hésite pas à prêcher sa propre parole. Le but visé est dans tous les cas de convaincre l'auditeur d'adhérer à sa cause, c'est pourquoi les textes des premiers morceaux de ragga français regorgent de propos moralistes. Les DJ français relayent ainsi différents aspects de la culture que les rastas leur ont délivrée. Chaque artiste choisit ensuite selon sa personnalité et sa sensibilité les composantes qu'il veut mettre en avant. Certains tentent de s'en émanciper en prêchant une parole personnelle forgée par un esprit critique affuté, d'autres restituent, telle qu'elle leur a été enseignée, la parole rastafari ou panafricaniste. Les Massilia Sound System font exception dans ce domaine puisque nous ne retrouvons aucune trace de morale dans leur morceau. Cela est certainement dû au fait qu'ils n'ont pas fréquenté les mêmes

¹⁰ SAÏ SAÏ, *Savez vous faire le D.J. ?*, Wanted (2031397 A), 1988.

¹¹ GOM JABBAR DC & LESLIE, Puppa, « Rub a dub », *Dub action*, Danceteria (DANMLP005), 1988.

lieux et les mêmes personnes que les artistes parisiens du corpus. Cela peut aussi être dû à une interprétation différente de la culture rasta.

11.2.3. Joueurs

Les DJ français, à l'instar des rappeurs français, jouent fréquemment avec la sonorité des mots. Cela se ressent dans le texte écrit et participe à construire un personnage lexical joueur. Cela s'observe aussi, dans le cas de duo, dans la manière de distribuer la parole et d'organiser la prononciation du texte à deux voix. La différence entre les deux styles tient au fait que ces jeux sont observés périodiquement dans le ragga, au sein de phases consacrées, alors qu'ils touchent la quasi-totalité de l'écriture dans le rap français.

En effet, périodiquement, la composition syntaxique de certains GDS favorise davantage la sonorité des mots que leur sens. Nous avons repéré quelques-uns de ces passages lors de la mise en lumière des structures, mais il arrive aussi que ces passages constituent les refrains comme dans *Rouleurs à l'heure* ou *Rock en zonzon* ou s'immiscent au sein même des couplets. Que penser en effet de la portée sémantique de la phrase « Ce sont des durs-à-cuire des durs-à-cuire à cuire ils sont durs » répétée quatre fois d'affilée pour constituer le refrain de *Rouleurs à l'heure*, et du groupe de mots « rock en zonzon on a du rock en zonzon » répété entre quatre et huit fois d'affilée selon les refrains ? De même, comment justifier la répétition de la phrase « Les rouleurs à l'heure sont durs à cuire les rouleurs à l'heure sont durs à cuire les rouleurs à l'heure rouleurs à l'heure rouleurs à l'heure sont durs à cuire » (GDS n° 167 et 168) si ce n'est qu'il s'agit de phases du texte entièrement consacrées au jeu articulatoire. Durant celles-ci, nous remarquons par ailleurs que les auteurs aiment jouer avec l'intitulé du morceau : « rouleur à l'heure », « rock en zonzon », etc.

Ces phases de jeu peuvent également se manifester sur des syllabes ne formant aucun mot. Le jeu sonore et articulatoire est alors explicitement la priorité de ces passages. Dans *Bergers et moutons*, Puppa Leslie répète de nombreuses fois les syllabes « bi na ma nan ». Celles-ci peuvent être détachées, constituant des GDS indépendants comme c'est le cas des n° 3, 4, 5, 6, 7, 52, etc., ou intégrées à des mots pour constituer des GDS mixtes comme aux GDS 56 à 59 et 66 à 69. Elles peuvent également se manifester en fin de GDS comme à chaque refrain : « Je n'veux pas d'moutons bi na ma nan ». Nous observons cette manière de procéder dans de nombreux autres morceaux de Puppa Leslie, et notamment dans son album *Belle époque* dont est issu *Bergers et moutons*. Nous pensons notamment aux morceaux *Paranoïa*¹²

¹² AUSWEIS & LESLIE, Puppa, « Paranoïa », *Belle époque*, Musidisc (106611), 1990.

ou *Prédominant*¹³. D'autres artistes de ragga français de cette époque le dévoilent aussi tel que Pablo Master dans *En a en i en o*¹⁴.

Les premiers DJ insèrent dans leurs textes des phases de jeux articulatoires, construisant, entre autres personnages lexicaux, un personnage joueur. Alors que le rappeur français en fait une caractéristique emblématique d'écriture de ses paroles¹⁵, le DJ y consacre des phases qui, nous le verrons dans le prochain chapitre, sont la plupart du temps mises en valeur par des accélérations du débit caractéristiques. À présent que les personnages lexicaux du ragga français ont été mis en lumière, il s'agit de présenter les différentes spécificités phonatoires de l'expression vocale du ragga français des débuts.

11.3. Chanter ragga

Le ragga français présente comme le punk français la particularité d'être chanté. À l'instar des autres styles de cette étude, son chant donne la sensation d'être en présence d'une expression vocale plus proche de la parole que du chant. Cela se traduit comme nous allons le voir dans les durées syllabiques, mais également dans les parcours mélodiques de la voix qui se manifestent en cohérence avec les personnages lexicaux construits dans les textes.

11.3.1. Des durées syllabiques caractéristiques

Les durées syllabiques du corpus ragga présentent comme dans les autres styles de nombreuses similarités avec la parole spontanée. Nous rappelons que dans cette dernière, les syllabes atones durent en moyenne 0,15 seconde alors que les syllabes accentuées durent près du double (0,30 seconde¹⁶). Nous présentons dans le tableau suivant les durées syllabiques de chaque morceau. Il montre les durées moyennes des syllabes atones, de chaque type d'accent (A, B et P), et des syllabes accentuées dans leur ensemble :

¹³ AUSWEIS & LESLIE, Puppa, « Prédominant », *Belle époque*, Musidisc (106611), 1990.

¹⁴ MASTER, Pablo, « En a en i en o », *Y a-t-il un problème*, Youthman Unity (85 10), 1987.

¹⁵ Section 8.10 « Jouer avec les sonorités et le sens de la langue : dépasser la dimension signifiante des mots ».

¹⁶ LÉON, Pierre, *Phonétisme et prononciations du français*, Paris, Armand Colin, 6^e éd., 2012, p. 137.

Titre des morceaux	Durée (en secondes)				
	Syllabes atones	(A)	(B)	(P)	Syllabes accentuées
<i>Rock en zonzon</i>	0,19	0,26	0,27	0,32	0,28
<i>Bergers et moutons</i>	0,15	0,18	0,19	0,27	0,21
<i>Peuples du monde</i>	0,18	0,21	0,22	0,30	0,24
<i>Reggae fadoli</i>	0,13	0,19	0,22	0,25	0,22
<i>Rouleurs à l'heure</i>	0,13	0,17	0,20	0,26	0,21
Moyenne	0,16	0,20	0,22	0,28	0,23

Tableau 30 : Durée moyenne des syllabes atones et accentuées dans le corpus ragga.

Les syllabes atones durent en moyenne 0,01 seconde de plus que dans la parole spontanée. Cependant, au cas par cas, les valeurs de *Rouleurs à l'heure* et *Reggae fadoli* sont inférieures à 0,15 seconde alors que les morceaux *Peuples du monde* et *Rock en zonzon* dépassent cette valeur. Les syllabes accentuées du ragga sont en moyenne 0,07 seconde moins longues que dans la parole spontanée, dévoilant par ailleurs des valeurs disparates pour chaque type d'accent : les syllabes recevant les accents d'insistance sont les plus courtes, celles recevant l'accent tonique de finale de GR ont des valeurs un peu plus élevées. Les finales de GDS sont les plus longues. Ces proportions de durée entre les différents types d'accents s'observent à l'identique dans chaque morceau. Les durées syllabiques moyennes du ragga sont donc moins importantes que celles de la parole spontanée. Les syllabes atones y sont très faiblement plus longues (0,01 seconde) alors que les syllabes accentuées y sont considérablement plus courtes. Ces spécificités en font un style vocal dans lequel l'enchaînement des syllabes est potentiellement plus rapide que dans la parole courante, justifiant la sensation d'être davantage confronté à de la parole qu'à du chant. Nous verrons que les parcours mélodiques renforcent cette sensation. Il s'agit avant cela de nous intéresser aux timbres utilisés par les DJ.

11.3.2. Timbres clairs ou éraillés

À l'écoute des cinq morceaux du corpus, nous recensons deux timbres vocaux récurrents. Dans le cas où le DJ intervient seul, il peut faire varier son timbre durant le morceau ou conserver le même tout le long. Dans le cas de duo, il est fréquent que les deux DJ alternent entre les deux timbres, soit en s'attribuant chacun un timbre, soit en le faisant varier individuellement tour à tour. Ces deux timbres sont soit clairs, soit éraillés. Le premier s'accompagne généralement d'un phrasé très articulé – au point, nous le verrons dans une

prochaine sous-section, de faire apparaître des voyelles ou des syllabes n'existant pas graphiquement – alors que le deuxième donne la sensation d'une voix intériorisée, organique, laissant deviner une diminution du volume du triangle vocalique et une utilisation importante des bandes ventriculaires¹⁷. Cela entraîne une sensation de regroupement sonore, de serrage vocal caractéristique.

L'alternance entre les deux timbres s'observe dans le morceau *Rouleurs à l'heure*. L'introduction dévoile deux voix aux timbres clairs, mais dès l'itération du refrain apparaît aléatoirement un bruit de gorge dans l'une des voix. Ces alternances s'observent et se confirment dès le début du premier couplet où les DJ chantent dans un timbre clair « un rouleur à l'heure vit » (GDS n° 17), ce à quoi l'un des deux répond « maintenant » (GDS n° 18), puis apparaît une voix au timbre éraillé exprimant la suite du texte : « pas dans l'avenir il est franc et direct » (GDS n° 19). Ce timbre éraillé apparaît ensuite aléatoirement, parfois de manière alternée et prévisible puisque consistant en un jeu de « à toi à moi », parfois de manière totalement imprévisible. Notons que les deux DJ peuvent utiliser aléatoirement les deux timbres, ne s'attribuant aucun rôle vocal définitif. Ce procédé de contraste sonore s'apparente au jeu que développeront dans les années 1990 les deux MC du groupe NTM, Joey Star et Kool Shen, Joey Star ayant une voix particulièrement éraillée, voire gutturale, et Kool Shen une voix globalement plus claire. Ces similarités témoignent de la porosité entre les deux styles musicaux. Celle-ci est clairement assumée par le groupe NTM qui produira dans les années 1990 deux titres à succès où se mêlent phrasés rap et ragga : *Aiguisé comme une lame*¹⁸, réalisé en collaboration avec le groupe Raggasonic, et *Ma benz*¹⁹, dans lequel le DJ ragga Lord Kossity prête sa voix extrêmement éraillée.

Daddy Yod opte pour une voix au timbre éraillé. Nous remarquons par ailleurs qu'il use fréquemment d'un effet de falsetto sur les initiales de GDS et notamment sur les refrains. Par exemple, sur le mot « rock » des GDS « rock en zonzon on a du rock en zonzon en zonzon », le DJ fait décrocher sa voix dans les aigus, procédé qui produit un effet de saturation vocale supplémentaire et qui s'instaure comme la seule variation au timbre éraillé qui domine tout le morceau. Ces décrochements s'observent également en syllabe initiale de GDS comme aux n° 11 et 12 où les syllabes « la » et « on » sont chantées en voix de tête pour redescendre subitement en voix éraillée.

¹⁷ Les bandes ventriculaires, aussi appelées « fausses cordes vocales », sont deux bourrelets membraneux horizontaux ne se rejoignant normalement pas sur la ligne médiane lors de la phonation.

¹⁸ RAGGASONIC et SUPRÊME NTM, *Aiguisé comme une lame*, Source (8936682), 1996.

¹⁹ NTM et LORD KOSSITY, *Ma benz*, Epic (666400 1), 1998.

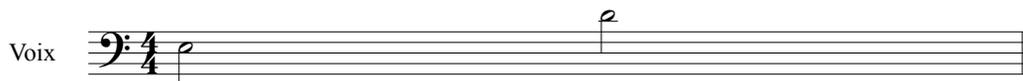
Certains DJ chantant seuls modifient leur timbre en cours de chanson. C'est par exemple le cas de Puppa Leslie dans *Bergers et moutons* qui passe en timbre éraillé lors des phases mettant en avant sa vélocité articulatoire (abréviation VA dans le tableau 28). Il démarque ainsi ces passages du reste du morceau par l'absence de contenu sémantique des syllabes prononcées, mais aussi par une modification de son timbre vocal. Enfin, les DJ Moussu T (Massilia Sound System) et Tonton David utilisent, durant la totalité de leur morceau, des voix aux timbres clairs.

Le ragga français dévoile donc à l'instar des punks français deux types de timbres vocaux, un timbre clair et un timbre éraillé. Naturellement, les artistes composent avec l'ensemble de nuances se situant entre les deux timbres. Toutefois, les DJ en changent fréquemment durant les morceaux, qu'ils chantent à deux ou seuls, ce qui n'est pas le cas des chanteurs punks de notre corpus. De même, l'éraillage des voix des DJ n'est pas obtenu par un forçage de la voix mais plutôt par une technique de chant proche du *growl* produite par sollicitation des bandes ventriculaires et des cordes vocales. L'éraillage obtenu est caractéristique du ragga et se distingue aisément des voix criées du punk. À présent que les timbres vocaux privilégiés par les DJ français ont été décrits, il s'agit de s'intéresser aux parcours mélodiques.

11.3.3. Ambitus restreints et mélodies peu évolutives : un ton psalmodique

Les DJ français chantent globalement juste, facilitant le relevé des mélodies vocales et la mise au jour des ambitus. Nous pouvons alors affirmer que ces derniers sont très restreints et les mélodies vocales peu évolutives, à tel point qu'il est possible de résumer chaque morceau à quelques phrases mélodiques. Cela rejoint les procédés de répétition observés dans le punk français, à la différence que, dans le ragga, les phrases mélodiques sont justes, généralement plus variées et ne visent pas les mêmes objectifs, comme nous allons le voir.

Dans *Bergers et moutons*, les paroles sont prononcées majoritairement sur une seconde majeure (*la* et *si*) alors que l'ambitus maximum s'étend sur une septième mineure (*mi* à *ré*) :



Ex. mus. 63 : Puppa Leslie, *Bergers et moutons*, ambitus vocal.

Le chant s'organise principalement sur quatre notes à savoir le *la*, le *mi* plus grave et le *si* et le *do #* plus aigu. La note *la* plus chantée est un *la* autour duquel la mélodie ne cesse de broder. Le *ré* apparaît exceptionnellement et tous les autres demi-tons de l'ambitus sont évincés

du chant. Ces quatre notes appuient efficacement l'harmonie de l'accord le plus joué par le clavier à savoir un *la* septième de dominante. À partir de ces quatre notes, Puppa Leslie crée plusieurs formules mélodiques toutes composées autour du *la*. Les refrains sont distingués des couplets par une mélodie toujours identique alors que les couplets dévoilent différentes formules toutes très proches. Le refrain est chanté sur quatre mesures (comme dans tous les morceaux excepté *Rock en zonzon*). Ne pouvant présenter les mélodies sans rythme, nous exposons les durées quantifiées par le logiciel OpenMusic pour la première itération du refrain. L'objectif est ici de montrer la progression mélodique, non les formules rythmiques et l'accentuation qui seront analysées ultérieurement. L'exemple ci-dessous présente la progression mélodique du refrain de *Bergers et moutons* :

Voix Je n'veux pas d'ber gers je n'veux pas d'mou tons bi na ma nan

V. je n'veux pas d're quins je n'veux pas d'pe tits poi ssons bi na ma na ne

V. man je n'veux pas d'ber gers pas de re li gions la

V. je n'veux pas d'pro phètes pour me dire ce qui est bon

Ex. mus. 64 : Puppa Leslie, *Bergers et moutons*, progression mélodique du refrain. Les cadres rouges indiquent les broderies autour du *la* et les éventuelles échappées (*do #*).

Le *la* est la note la plus chantée, touchant toutes les finales et initiales de GDS. Tous les refrains utilisent cette progression mélodique, à la syllabe et à la note près. Les couplets dévoilent plusieurs formules mélodiques. Nous présentons à titre d'exemple deux d'entre elles sélectionnées pour leur différence, mais aussi en fonction de leur fréquence d'apparition dans le morceau :

GDS n°15

Voix 

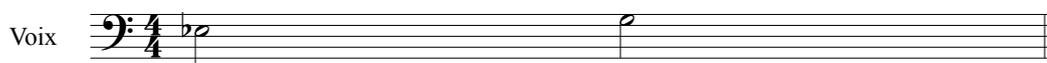
GDS n°17

Voix 

Ex. mus. 65 : Puppa Leslie, *Bergers et moutons*, progressions mélodiques des GDS n° 15 et 17. Les cadres rouges indiquent l'omniprésence du *la*.

Ces deux figures illustrent bien le procédé de broderie autour du *la*. Dans le GDS n° 15, la voix suit un parcours quasiment *recto tono* alors que dans le deuxième exemple, le DJ brode davantage sur le *si*. Les phases de jeu articulatoire (signalées par l'abréviation VA dans nos relevés) réalisées avec les syllabes « bi na ma nan » ne dérogent pas à la règle et sont chantées uniquement sur un *la*. Cela montre que la hauteur n'est pas un paramètre avec lequel les DJ agrémentent ces phases de jeu, mais aussi que le procédé d'écriture consistant à préserver un ton plutôt monocorde s'applique à toutes les parties vocales du morceau.

Nous observons cette tendance à utiliser des mélodies vocales *recto tono* dans *Peuples du monde* qui présente, dès le refrain, une mélodie principalement chantée sur un *mi b*. Les seules variations de hauteur ont lieu sur les syllabes initiales des GDS révélant, un GDS sur deux, un *sol* puis un *fa*, et ainsi de suite par alternance (refrain). Les couplets sont chantés sur ces trois mêmes notes, donnant lieu à un ambitus extrêmement restreint d'une tierce majeure :

Voix 

Ex. mus. 66 : Tonton David, *Peuples du monde*, ambitus vocal.

La mélodie vocale du morceau peut se résumer à deux figures, l'une pour le refrain et l'autre pour les couplets. Nous les présentons ci-après à partir de la première itération du refrain (GDS n° 9 et 10) et de la première exposition de la phrase mélodique des couplets (GDS n° 13) :

Refrain (GDS n° 9 et 10)

Voix

I ssus d'un peu ple qui a beau coup sou ffert Nous

V.

sommes i ssus d'un peu ple qui ne veut plus sou ffir c'est

Couplet (GDS n° 13)

Voix

Que tu ___

V.

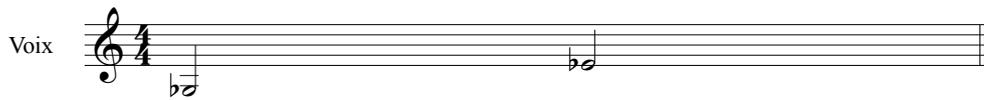
sois dans la ville ou bien à la cam pagne

Ex. mus. 67 : Tonton David, *Peuples du monde*, phrases mélodiques utilisées pour le chant des refrains et des couplets.

Dans les deux phrases, le *mi b* est omniprésent, appuyant la tierce de l'accord joué au clavier. Dans le refrain, seules les initiales de GDS varient alors que dans les couplets, on observe une présence plus importante du *fa* et du *sol*. L'exploitation de deux phrases mélodiques pour composer la totalité de la partie vocale d'un morceau crée un sentiment de répétition. Sur les couplets, la montée systématique vers le *sol* en fin de phrase met en exergue la syllabe chantée, en l'occurrence la syllabe « pagne » dans l'exemple ci-dessus. Par ce procédé, la rime de fin de vers est démarquée et mise en écho avec les finales des vers suivants également chantées sur un *sol*. L'aspect monocorde et peu variable des parties vocales, si ce n'est sur des intervalles proches, évoque les mélodies *recto tono* de la psalmodie. En sollicitant cet imaginaire, le DJ confère à ses propos d'ores et déjà moralistes une portée religieuse, voire une dimension mystique, que l'on retrouve dans tous les morceaux du corpus.

Dans *Rock en zonzon*, couplets et refrains sont chantés majoritairement sur un intervalle de seconde. Toutefois, les registres varient, dévoilant, dans l'esprit de notre comparaison à la psalmodie, deux teneurs au lieu d'une. Dans le premier refrain, l'intervalle est réalisé sur les mêmes notes que dans le morceau précédent, sur un *la* et un *si*. Mais dès le premier couplet, Daddy Yod monte d'un ton et chante sur un *si* et un *do #*, intervalle de seconde majeure et hauteur qu'il préserve jusqu'au deuxième refrain où il redescend sur le *la* et le *si*. Le troisième couplet dévoile les notes maximales et minimales de l'ambitus, un *mi b* aigu et un *sol b* grave.

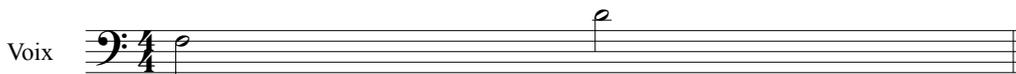
Le *mi b* concerne les deux premières syllabes de chaque GDS du couplet alors que le *sol b* concerne uniquement les finales. L'ambitus de ce morceau s'étend donc sur une sixte majeure :



Ex. mus. 68 : Daddy Yod, *Rock en zonzon*, ambitus vocal.

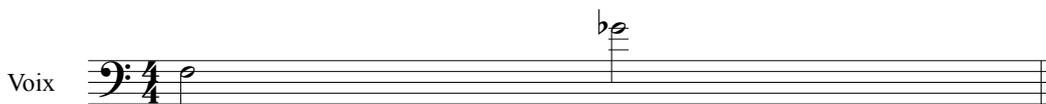
Comme dans le morceau précédent, les lignes mélodiques de la voix sont très peu évolutives pouvant se résumer à quelques phrases. Relativement proches du *recto tono* et dérogeant à la note répétée seulement pour varier sur des intervalles très proches, les parcours mélodiques évoquent à nouveau le prêche religieux. Seul le troisième couplet fait exception puisqu'il dévoile une progression plus ample répétée quatre fois. Les intervalles et la progression mélodiques du troisième couplet évoquent alors davantage la chanson. L'aspect répétitif renvoie *in fine* à la psalmodie.

Reggae fadoli, ne déroge pas à la règle avec un ambitus maximum d'une sixte majeure (*fa* à *ré*) et des mélodies vocales peu évolutives brochant toutes autour du *sol*.



Ex. mus. 69 : Massilia Sound System, *Reggae fadoli*, ambitus vocal.

Seul le morceau *Rouleurs à l'heure* dévoile un ambitus et des mélodies plus amples s'étirant sur une neuvième mineure :



Ex. mus. 70 : Saï Saï, *Rouleurs à l'heure*, ambitus vocal.

Le *si b* et sa sixte mineure supérieure (*sol b*) restent les notes les plus chantées. La première est préférablement sollicitée par une voix seule et la deuxième est généralement chantée à deux voix par les deux DJ. Le *sol b* chanté à deux voix ne varie jamais alors que le *si b* sert de teneur à la voix solo, variant parfois sur des intervalles de seconde majeure ascendante et descendante mais restant globalement *recto tono* comme le montrent les GDS 19 à 24 :

Voix

Pas dans l'fu tur il est franc et di rect il ne fait pas de cen sure il est

V.

tou jours pré cis c'que tu pro poses a ssures quand il se met à par ler a ffaire

Ex. mus. 71 : Saï Saï, *Rouleurs à l'heure*, partie vocale, mes. 13 à 16. Les cadres rouges indiquent les syllabes chantées en duo.

La voix solo (notes non-encadrées) évolue en *recto tono* (*si b*), de même que les interventions en duo (notes encadrées), mais sur un *sol b* tendant vers un *fa*. Ainsi sont principalement chantés les couplets de ce morceau.

Les ambitus vocaux du ragga français sont donc relativement restreints mais facilement identifiables grâce à la justesse des notes et à la précision des intervalles chantés. Il est courant qu'une seule note soit beaucoup plus utilisée que les autres, la désignant comme une teneur autour de laquelle brodent les DJ. Couplets et refrains sont ainsi majoritairement chantés sur de petits intervalles tels qu'une seconde majeure (*Bergers et moutons* et *Rock en zonzon*) ou une tierce majeure (*Reggae fadoli* et *Peuples du monde*). Seul *Rouleurs à l'heure* dévoile de plus amples variations mélodiques mais cela est dû, comme nous l'avons vu, à la mise en œuvre d'un jeu d'alternance entre chant solo et chant en duo. La proximité entre les progressions mélodiques de la voix ragga et les caractéristiques générales de la psalmodie alimente le caractère prédicateur des personnages lexicaux construits par les DJ. Le ton globalement monocorde dans lequel ils chantent leurs textes ôte aux intervalles leur potentiel mélodique, donnant l'impression que l'expression vocale entendue est plus proche de la parole que du chant.

11.3.4. Ajouts syllabiques

Il est courant dans le ragga français d'observer en cours ou en fin de GDS des ajouts syllabiques singuliers. Ces syllabes ajoutées peuvent tout d'abord ne former aucun mot, être placées en finale de GDS et relever d'une déformation sonore de la pénultième. Celle-ci est généralement masculine, entraînant un hiatus caractéristique du ragga français des débuts. Nous remarquons ce type d'ajouts dans *Rock en zonzon* où les pénultièmes en [o~] sont déformées vers un son [a~] ou [a], constituant deux unités métriques liées par un hiatus. Cela est aisément

visualisable sur les cinq premiers GDS du morceau que nous présentons ci-après. Nous soulignons les syllabes ajoutées :

1. Rock / en zonzon on a / du rock / **en** zonzon / ah
2. **En** zonzon / on a / du rock / **en** zonzon / ah
3. Rock / en zonzon on a / du rock / **en** zonzon / an
4. **En** zonzon / on a / du rock / **en** zonzon / ah
5. Rock / en zonzon on a / du rock / **en** zonzon / an

Ce procédé s’observe également dans les couplets où la majorité des GDS se terminent à l’identique. Une écoute attentive permet de repérer des ajouts syllabiques au sein des GDS. Par exemple, au n° 8, Daddy Yod déforme le son de la syllabe [le] pour créer un hiatus entre le vocable « les » et le vocable « matons », donnant lieu à la prononciation : [leamato~]. Les deux mots qui devraient être prononcés en trois syllabes sont ainsi prononcés en quatre syllabes. Il en est de même dans le GDS suivant où Daddy Yod déforme la finale [e] de « jouer » afin d’obtenir le son [a~]. L’enchaînement « jouer dans » est alors prononcé [Zuea~da~] en quatre syllabes. Ces ajouts créent une liaison vocalique avec la syllabe suivante et semblent provenir de l’accent guadeloupéen du DJ. En nous habituant d’abord à des ajouts en fin de GDS, il accentue ensuite le procédé en les insérant au sein du texte.

Ces ajouts syllabiques s’observent aussi dans *Reggae fadoli* où nous relevons des déformations sonores de pénultièmes masculines, mais aussi des « e » généralement caducs prononcés avec insistance. Ce dernier procédé s’observe en finale dès le GDS n° 6 puis aux GDS n° 7, 8, 10, 13, 14, etc. Associés au fort accent marseillais de Moussu T, ces ajouts syllabiques semblent normaux. Étonnamment, il semble tout aussi normal de l’entendre ajouter des « e » caducs là où il n’en existe pas graphiquement, comme c’est le cas en finale des GDS n° 26, 31, 34, 44, etc. Le mot « reggae » est prononcé [Rege@] en trois syllabes (GDS n° 26) de même que le mot « français » est prononcé [fRa~se@] en trois syllabes (GDS n° 31). Moussu T ajoute comme il le souhaite des schwas sur des mots qui, au départ, n’en possèdent pas dans leur orthographe. Habitué à l’entendre prononcer des « e » caducs, l’auditeur ne se formalise pas lorsqu’il en prononce là où il n’en existe pas. Par ailleurs, il en insère, tout comme Daddy Yod, un grand nombre au sein des GDS, augmentant selon son souhait leur métrique syllabique. C’est le cas au sein du GDS n° 26 avec le mot « coucher » auquel il ajoute un [@] en finale, le prononçant [kuSe@]. C’est aussi le cas au GDS n° 31 après l’épellation de la lettre « b » du vocable « rub a dub » qu’il prononce en deux syllabes : [be@].

Nous repérons ces ajouts dans les trois autres morceaux mais de manière moins fréquente. Dans ces derniers, nous remarquons que les DJ ont une manière de prononcer le français proche

du parler parisien populaire (la suppression de syllabes y est plus fréquente que les ajouts). Dans *Bergers et moutons* par exemple, Puppa Leslie chante son refrain comme suit : « Je n'veux pas d'bergers, je n'veux pas d'moutons, je n'veux pas d'prophètes pour me dire ce qui est bon ». L'effacement des « e » sur les mots « ne » et « de » va à l'encontre de ceux observés chez Moussu T et Daddy Yod. Les origines parisiennes sont par ailleurs mises en exergue dans les clips de deux morceaux du corpus (*Rouleurs à l'heure* et *Peuples du monde*) puisque ces derniers se déroulent à Paris : l'un dans le quartier de La Défense et l'autre « à côté de chez Polo, le chanteur des Satellites²⁰ ».

Dans *Bergers et moutons*, certains mots ou groupes de mots ne sont pas indispensables à la compréhension du message délivré. Leur valeur sémantique est en effet très faible, les rendant inutiles pour la compréhension générale de la phrase mais utile d'un point de vue métrique. Ils occupent ainsi la même fonction que les syllabes ne formant aucun mot. Par exemple, nous trouvons fréquemment les groupes de mots « et puis » (GDS n° 19, 22, 34 et 42), « parce que » (GDS n° 22, 31 et 34), « et » (GDS n° 16, 20, et 37), mais aussi les mots « alors » (GDS n° 34 et 42) ou « car ». Tous ces mots constituent des connecteurs logiques qui, par accumulation, ont plutôt tendance à alourdir le texte. Cependant, ils permettent l'ajustement métrique des GDS pour, nous le verrons, répondre à des impératifs de placement vocal propres au style. Leur présence relève alors d'un ajout syllabique, au même titre que les hiatus et les « e » caducs prononcés relevés dans *Rock en zonzon* et *Reggae fadoli*.

Puppa Leslie montre qu'insérer des syllabes seulement pour leur son et leur valeur métrique ne relève pas uniquement d'une particularité réservée aux DJ à l'accent prononcé (Moussu T, Daddy Yod, etc.). En destinant des phases au jeu sonore et articulatoire – nous pensons aux très nombreux « bi na ma nan » insérés dans des parties réservées et en fin ou en cours de GDS –, il montre que ces ajouts syllabiques constituent un trait caractéristique du ragga français. Le ton monocorde privilégié place toutes les syllabes prononcées au même rang, qu'elles appartiennent à un mot et qu'elles construisent un sens, ou qu'elles soient ajoutées et dénuées de sens comme nous l'avons observé dans *Rock en zonzon*, *Reggae fadoli* et *Bergers et moutons*. Cela favorise l'accueil de tous les particularismes linguistiques. Moussu T le signale par ailleurs puisqu'il indique dans son morceau que le ragga (qu'il nomme *rub a dub*) « se tchatche en anglais occitan ou français », laissant supposer que cette musique ne rencontre aucune barrière linguistique. Ces ajouts syllabiques font alors partie intégrante du chant du

²⁰ Ramsès dans une interview des Saï Saï réalisée par NOBEL, *Down with this* [en ligne], 1993, <http://downwiththis.fr/mag/interview-sai-sai-1993/> [consulté le 16 juin 2016].

ragga français des débuts, révélant que les DJ apprécient de jouer avec les sonorités de la langue. La valeur métrique de ces ajouts syllabiques leur permet également de prolonger comme ils le souhaitent la longueur d'un GDS ou d'un groupe de mots quel qu'il soit. Nous verrons dans le chapitre prochain que cela impacte sur la prosodie musicale.

11.3.5. Présences d'interjections

Les DJ prononcent fréquemment des interjections de toutes sortes, à l'instar des rappeurs français. Celles-ci sont couramment isolées du reste des paroles formant un seul GDS. Elles peuvent également être placées en fin de GDS, clôturant sa prononciation. Elles se composent d'une à deux syllabes, rarement plus. Lorsqu'elles sont en finale de GDS, elles ne forment pas de hiatus, nous permettant de les différencier des ajouts syllabiques précédemment mis en lumière. Nous présentons ci-après toutes les interjections recensées au sein de chaque morceau :

- *Peuples du monde* : « Yeah man » (GDS n° 4), « Hé hey » (GDS n° 6), « Come down » (GDS n° 8) ;
- *Bergers et moutons* : « Oh hey » (GDS n° 1 et 2), « La » (GDS n° 13, 27, 49, 60 et 70), « Hey » (GDS n° 38 et 43) ;
- *Rouleurs à l'heure* : « Hé » (GDS n° 2), « Ha » (GDS n° 5), « Kuf ku ku kuf » (GDS n° 178) et autres bruits que nous ne pouvons pas transcrire phonétiquement situés entre les GDS n° 174 et 175, 175 et 176, et 176 et 177 ;
- *Rock en zonzon* : « Djwe » (GDS n° 34), « Hey » (GDS n° 52) ;
- *Reggae fadoli* : « Hé » (GDS n° 5), « Ola man » (GDS n° 6), « Fa » (GDS n° 63 et 64), « Oh fada » (GDS n° 65), « Hé fada » (GDS n° 66).

Ces interjections font écho à celles des textes du corpus rap permettant, au même titre, d'encourager l'acte musical. C'est le cas de l'interjection « Come down » prononcée par Tonton David et de la syllabe ou de l'interjection « Hey » prononcée plusieurs fois au cours de son morceau par Puppa Leslie en guise de relance.

Il peut également s'agir d'interjections destinées à produire un bruit vocal bref et percussif. Elles sont généralement criées ou dites avec un timbre différent que celui utilisé par le DJ dans l'ensemble de son morceau. Par cette pratique, les DJ affirment leur personnalité et font une démonstration de leur « virilité » vocale. Cela se ressent dans *Bergers et moutons* où Puppa Leslie hurlent de manière assurée la syllabe « la » à de nombreuses reprises. De même, Daddy Yod, en criant la syllabe « Djwe » fait part d'une intention similaire, tout comme ses

effets de falsetto sur le mot « rock » à chaque début de GDS des couplets. Les interjections criées à la fin de *Reggae fadoli* (« Ho fada », « Hé fada », etc.) permettent également à Moussu T de valoriser son accent et la langue occitane.

Enfin, certaines interjections ont pour but de signaler que le DJ est en train d’apprécier le fait de « tchatcher », qu’il est à l’aise avec le fait de poser sa voix sur la musique. C’est le cas des interjections « Yeah man » et « Hé hey » prononcées par Tonton David ou des quelques « Oh hey » prononcées par Puppa Leslie en début de son morceau. Le « Ola man » de Moussu T semble aussi prononcé dans cette optique, interpellant directement l’auditeur pour montrer implicitement qu’il est à l’aise avec le fait de prendre la parole. Ce type d’interjections rejoint une forme d’attitude de mise en scène de soi. Les DJ s’adresse ainsi au public par l’anglicisme « man » en guise de démonstration d’appartenance commune à une même culture, la culture reggae.

11.3.6. Une densité vocale élevée

Pour clore ce chapitre, il est important de montrer combien le DJ occupe l’espace sonore avec sa voix dans un morceau de ragga, et ce afin que le lecteur puisse prendre conscience de la performance vocale réalisée. Pour cela, nous calculons la proportion de densité vocale²¹ du DJ pour chaque morceau. Notre chaîne de traitement nous permettant de connaître la durée en secondes des silences vocaux et de la voix, nous extrayons la part réservée à la voix sur la durée totale du morceau. Les données sont exposées dans le tableau 31 :

Titre des morceaux	Silence vocal (en secondes)	Voix (en secondes)	Densité vocale (%)
<i>Bergers et moutons</i>	86,85	137,97	61,37
<i>Peuples du monde</i>	21,30	176,12	89,21
<i>Reggae fadoli</i>	18,93	165,12	89,71
<i>Rock en zonzon</i>	16,51	105,73	86,50
<i>Rouleurs à l'heure</i>	9,44	193,40	95,35
Moyenne			84,43

Tableau 31 : Densité vocale dans les cinq morceaux ragga.

²¹ Voir sous-section 3.2.1.5 « Proportion de silence et densité vocale ».

Hormis dans *Bergers et moutons*, les valeurs sont proches de 90 %, témoignant d'une tendance à privilégier une densité vocale très importante. Cet écart par rapport à la moyenne s'explique par la présence d'une partie instrumentale de 42 secondes et d'une introduction instrumentale longue (43 secondes), absente dans les autres morceaux. Si cette manière de procéder est minoritaire et s'observe, comme nous l'avons vu, chez un seul artiste de l'époque (Puppa Leslie dans tous ses albums), il convient de la considérer comme une possibilité du style.

A contrario, dans *Rouleurs à l'heure*, la présence vocale s'étend à 95,35 % ce qui implique une très faible part de silence. Dans ce cas-là, le chant en duo explique ces valeurs élevées. La possibilité de superposer les voix diminue grandement la part de silence et renforce la thèse selon laquelle les DJ souhaitent que la voix soit très présente au sein de leurs morceaux. Les premiers DJ français montrent ainsi qu'ils ont beaucoup de choses à dire et les capacités physiques nécessaires pour le faire. Par leur omniprésence vocale, ils mettent en œuvre une forme d'ascendant sur la musique et prouvent qu'ils ont les compétences pour animer vocalement la « version ». Cela rejoint la propension des rappeurs à dire qu'ils sont les meilleurs à faire ce qu'ils font. La différence réside alors entre le fait de le dire et le faire (rap), et seulement de le faire (ragga).

* * *

L'oralité ragga se veut majoritairement prêcheuse ; de la religion rastafari, de la cause africaniste, des bienfaits de la musique ragga ou de l'opinion des DJ sur des sujets divers. Elle arbore en conséquence un ton proche de la psalmodie et met en scène dans les textes des personnages lexicaux à la fois pédagogues et prédicateurs. Les premiers DJ français se prêtent aussi à des jeux linguistiques, appréciant, au même titre que les rappeurs français, de jongler entre la dimension signifiante des mots et leurs caractéristiques sonores. Ils établissent néanmoins une distinction entre le message délivré et les phases de jeu, soucieux que leur « bonne parole » soit transmise avec sérieux. C'est aussi la raison pour laquelle, malgré des couplets de longueurs différentes, on retrouve dans chaque morceau une écriture versifiée évoquant symboliquement les écritures saintes et un certain niveau de culture utiles à la crédibilité du message délivré. Enfin, les DJ français choisissent de *toaster* à l'excès, rendant leur voix omniprésente. Tout semble ainsi mis en œuvre pour propulser leur parole au rang divin.

CHAPITRE 12

LA PROSODIE MUSICALE DU RAGGA FRANÇAIS : CONCORDANCE, CONSTANCE ET RÉGULARITÉ

12.1. Degré de synchronisation entre la voix et les instruments

12.1.1. Une synchronisation globale élevée

Notre chaîne de traitement nous permet d'affirmer que les valeurs du degré de synchronisation sont très élevées dans les cinq morceaux de ragga français. Afin que le lecteur puisse constater ces faits, nous exposons dans le tableau suivant les valeurs de tous les morceaux :

Titre des morceaux	Degré de synchronisation (%)	
	Avec les temps (R et F)	Avec les deuxièmes croches des temps (Y)
<i>Bergers et moutons</i>	79,74%	75,43%
<i>Peuples du monde</i>	81,36%	53,56%
<i>Reggae fadoli</i>	90,66%	77,85%
<i>Rock en zonzon</i>	84,68%	65,32%
<i>Rouleurs à l'heure</i>	89,22%	72,16%
Moyenne	85,13%	68,86%

Tableau 32 : Degré de synchronisation des syllabes avec les temps et les deuxièmes croches des temps.

85,13 % des temps et 68,86 % des deuxièmes croches des temps sont en moyenne synchrones avec des syllabes, ce qui implique une coordination très importante des unités métriques des systèmes linguistiques et musicaux. Par ailleurs, les valeurs de chaque morceau sont plutôt proches, révélant une véritable tendance prosodique du style : les DJ français

positionnent massivement les syllabes sur les temps et les deuxièmes croches des temps. Cela implique une précision d'exécution vocale et une régularité du débit que nous observerons. Il s'agit tout d'abord d'étudier comment se répartissent ces données au regard des syllabes accentuées, et ce afin de voir si les deux systèmes métriques s'influencent mutuellement.

12.1.2. Influence majeure des temps et des deuxièmes croches des temps sur l'accentuation des paroles

Comme l'avons vu pour les autres styles, les temps et les deuxièmes croches des temps influent à différents degrés sur l'accentuation des paroles. Nous présentons dans le tableau suivant le pourcentage de syllabes tombant sur les temps ou sur les deuxièmes croches des temps qui sont accentuées :

Titre des morceaux	Pourcentages	
	Syllabes tombant sur un temps étant accentuées	Syllabes tombant sur la deuxième croche d'un temps étant accentuées
<i>Bergers et moutons</i>	93,51%	32,57%
<i>Peuples du monde</i>	97,92%	24,68%
<i>Reggae fadoli</i>	98,09%	16,44%
<i>Rock en zonzon</i>	90,95%	66,67%
<i>Rouleurs à l'heure</i>	92,28%	50,21%
Moyenne	94,55%	38,11%

Tableau 33 : Proportion de syllabes accentuées par rapport à l'ensemble des syllabes synchrones avec les temps et les deuxièmes croches des temps (ragga).

Comme dans le rap français, les temps influent massivement sur l'accentuation des paroles tandis que les deuxièmes croches des temps présentent un score non-négligeable de 38,11 %. Cela implique que toute syllabe tombant sur un temps sera nécessairement accentuée. Au vu du pourcentage de temps synchrones avec des syllabes (85,13 %) et de la présence vocale relevée en moyenne sur tous les morceaux (90 %), l'expression vocale de ce style semble très régulièrement accentuée et donc considérablement influencée par la musique à laquelle elle s'articule. *A contrario*, l'impact des deuxièmes croches des temps sur l'accentuation prosodique des paroles semble bien moindre, révélant que l'accentuation des textes n'est pas tant influencée par les jeux fréquents et réguliers de clavier sur tous les contretemps. En effet, sur 68,86 % des deuxièmes croches des temps synchrones avec des syllabes, seulement 38,11 % donnent lieu à

une accentuation prosodique. Leur impact sur l'accentuation est donc minime au regard de celui des temps. Néanmoins, dans notre étude, le ragga est le style dans lequel les deuxièmes croches des temps ont le plus d'influence sur l'accentuation des paroles. Christian Béthune a donc raison lorsqu'il affirme que cette « particularité rythmique [...] influe directement sur la scansion des paroles¹ ».

12.2. Un débit rapide

Comme évoqué dans les parties précédentes, nous avons choisi d'exprimer les valeurs du débit vocal en nombre de syllabes par *beat* afin de résoudre, lors de son calcul, tous les problèmes liés aux différences de *tempo* entre les morceaux. Les valeurs de débit obtenues correspondent ainsi à une subdivision moyenne de la noire. Le tableau 34 expose les valeurs de débit pour chaque morceau du corpus ragga ainsi que leurs écarts types :

Titre des morceaux	Débit vocal (syll/beat)	Écart type
<i>Bergers et moutons</i>	3,59	1,33
<i>Peuples du monde</i>	3,09	0,89
<i>Reggae fadoli</i>	3,07	1,03
<i>Rock en zonzon</i>	2,92	0,84
<i>Rouleurs à l'heure</i>	3,36	0,93
Moyenne	3,21	1,00

Tableau 34 : Débit vocal exprimé en nombre de syllabes par *beat* (ragga).

Les valeurs oscillent autour de trois syllabes par *beat*, ce qui correspondrait à un débit moyen en triolets. Le calcul des écarts types montre que ces valeurs varient de plus ou moins une syllabe, ce qui correspondrait à un débit qui oscille entre la croche et la double croche. C'est donc le plus rapide des styles musico-littéraires de notre étude. Comme évoqué dans les parties précédentes, ces valeurs correspondent à une moyenne et ne témoignent en aucun cas de la régularité du débit.

À présent qu'ont été établies les tendances de synchronisation entre l'expression vocale et la musique, il convient de mettre en lumière les tendances positionnelles des syllabes accentuées sur la mesure musicale afin de rechercher une éventuelle concordance maximale entre l'accentuation des paroles et les temps de la mesure.

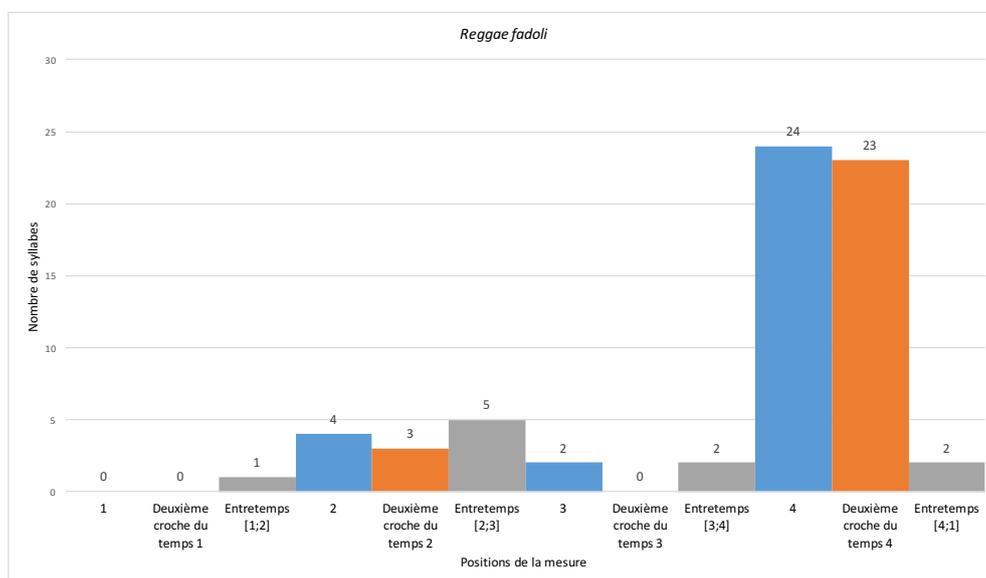
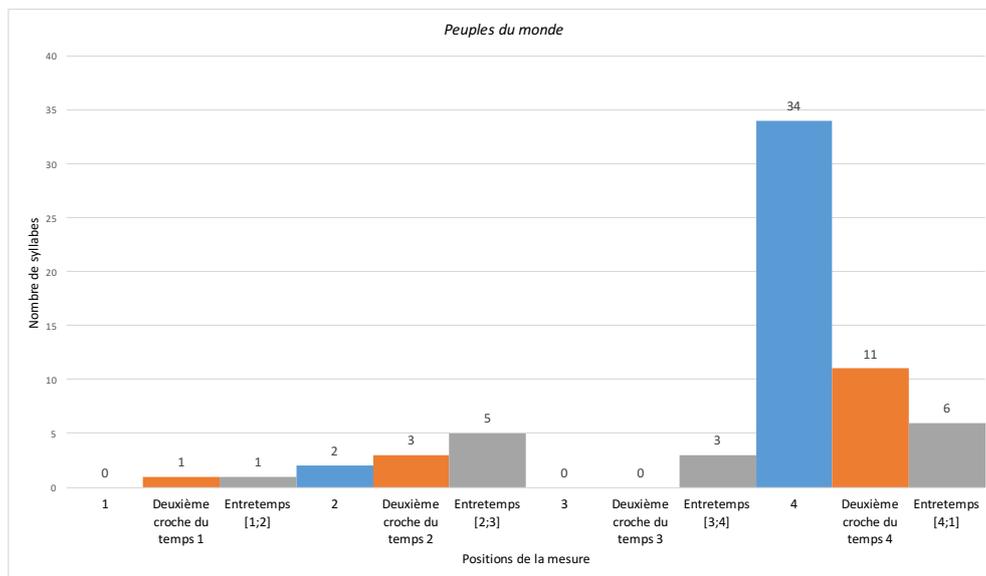
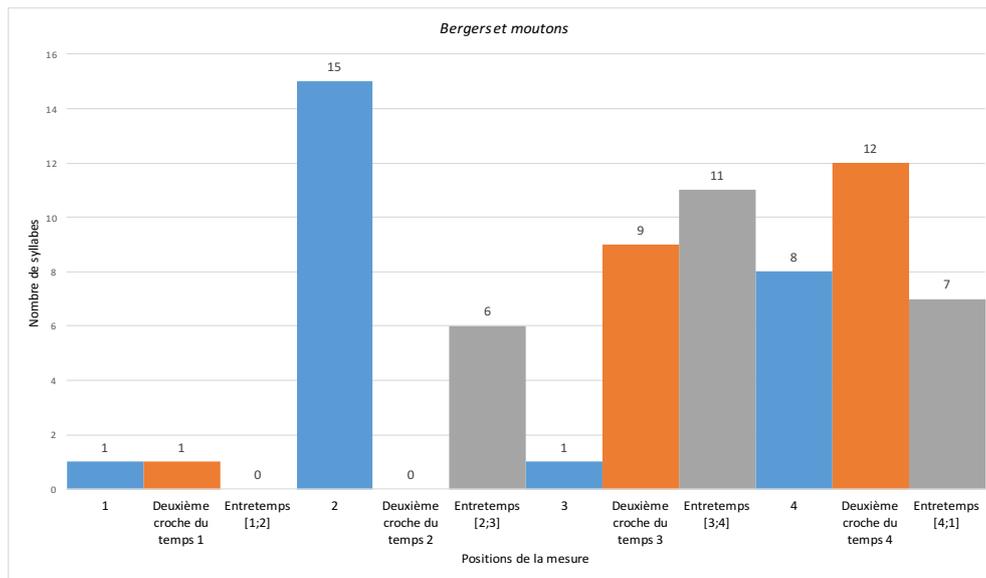
¹ BÉTHUNE, Christian, *Le rap une esthétique hors la loi*, Paris, Autrement, 2003, p. 236.

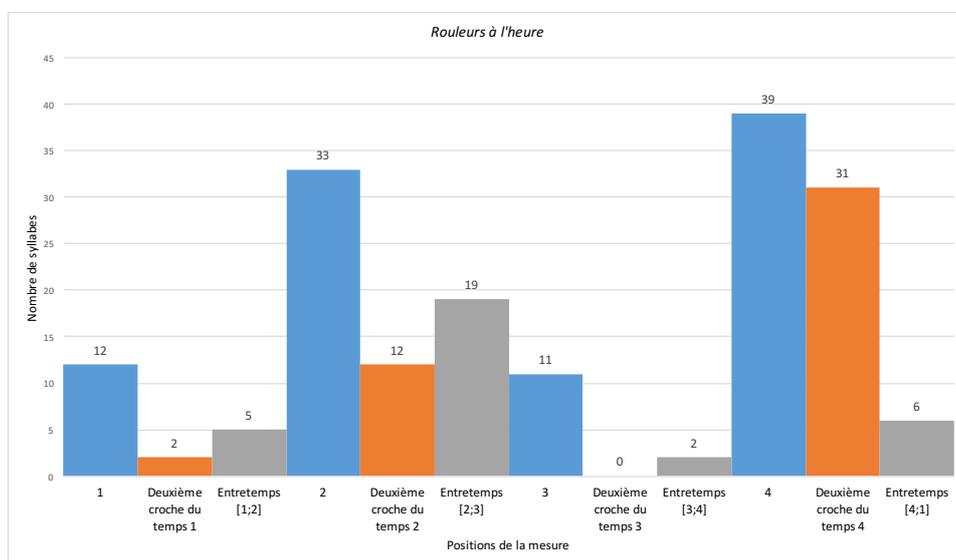
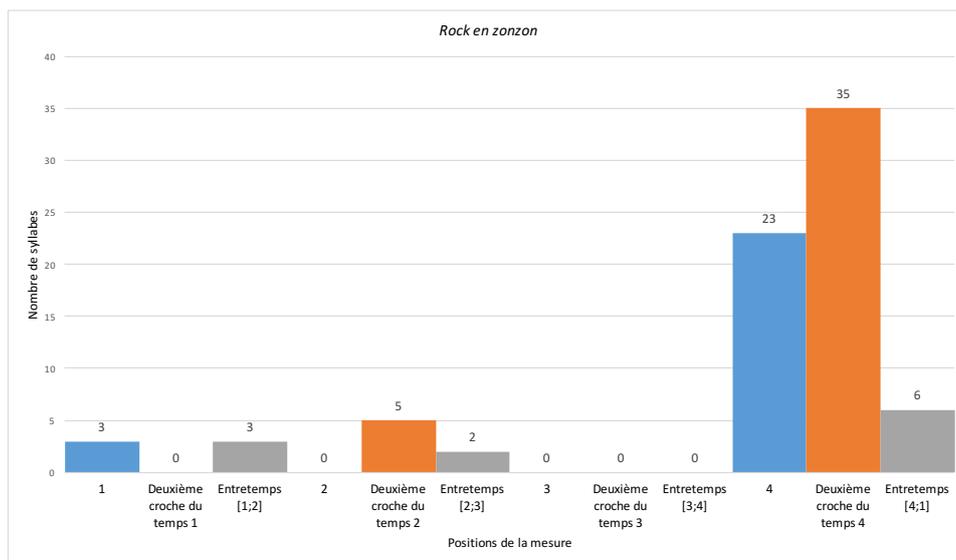
12.3. Positionnement des syllabes accentuées

12.3.1. Des finales de GDS aux positionnements récurrents

Nous l'avons vu, les premiers DJ français utilisent une écriture versifiée, mise en avant ou dissimulée durant la prononciation, selon les choix du DJ quant à la segmentation de son texte. Il s'agit à présent d'observer les placements que cela implique, et notamment, pour commencer, le positionnement des finales de GDS, lieu emblématique d'accentuation des paroles :

Positionnement des finales de groupe de souffle





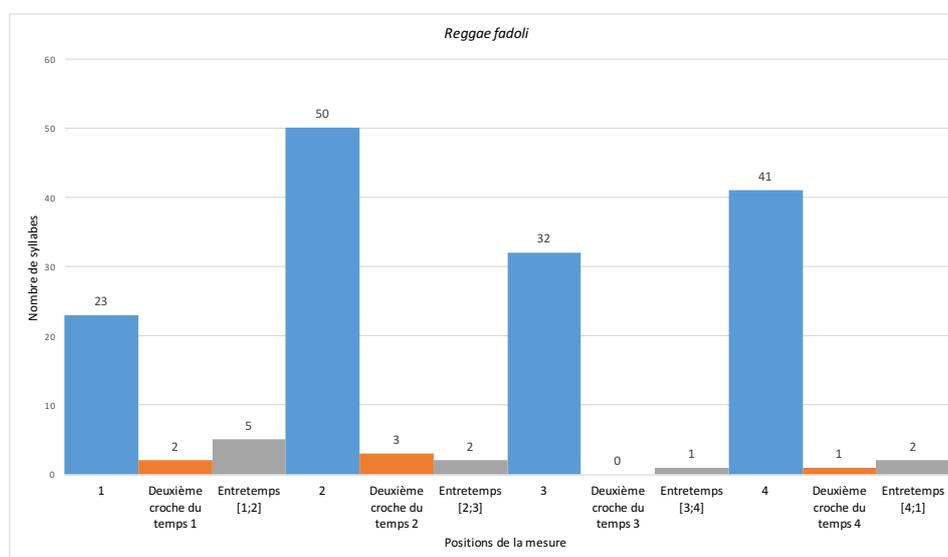
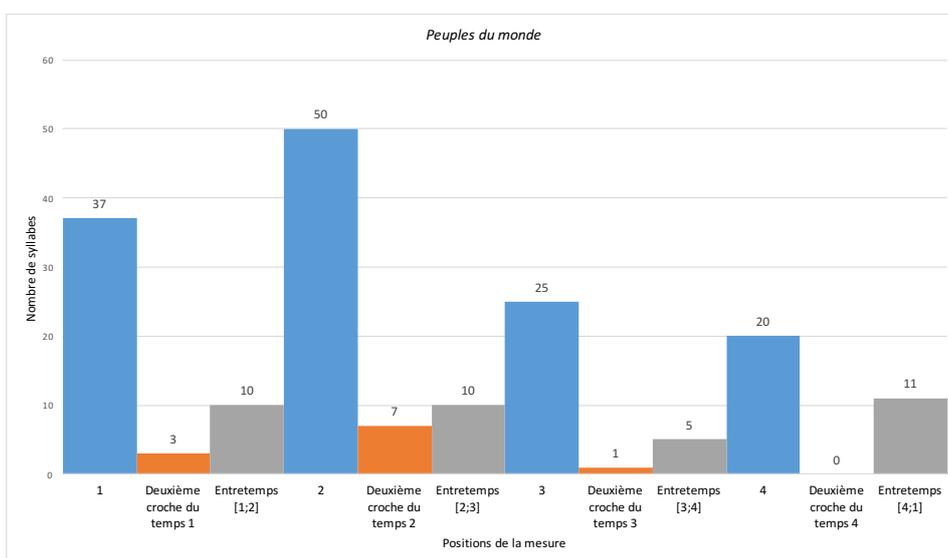
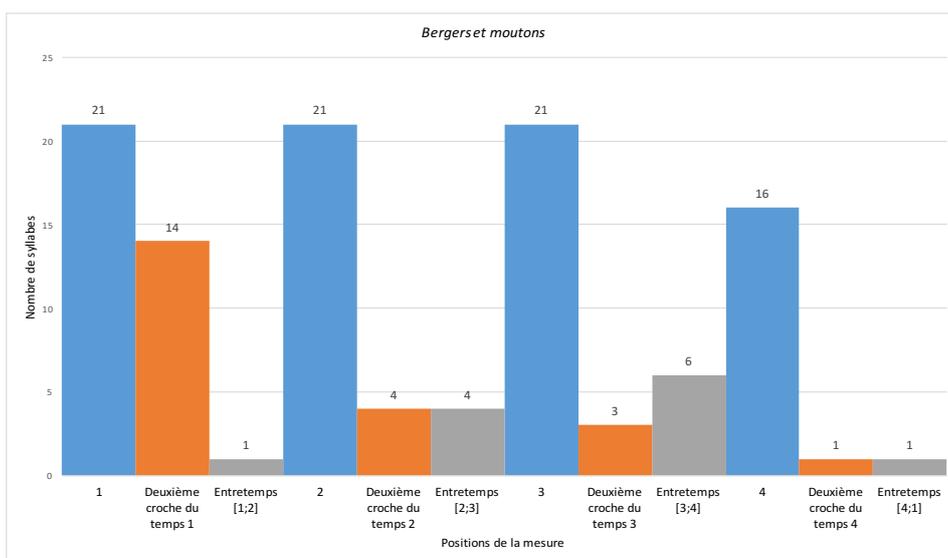
Graphique 19 : Positionnement des finales de GDS (ragga).

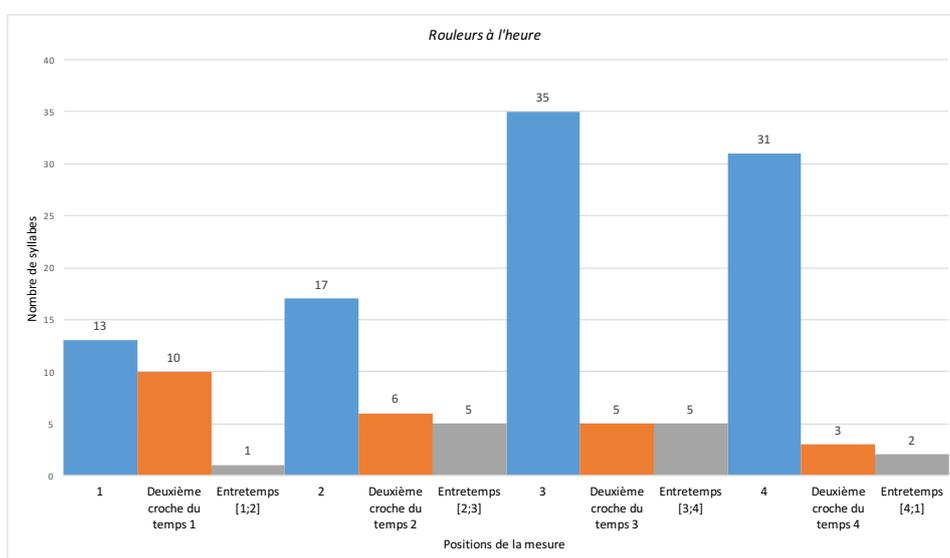
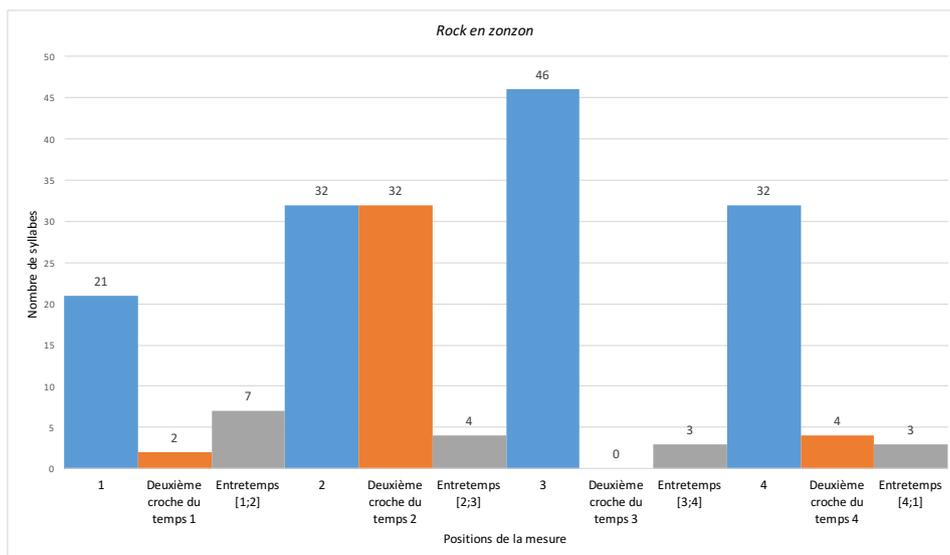
Toutes les positions de la mesure sont activées au regard des cinq morceaux. Néanmoins, certaines semblent plus sollicitées. C'est le cas du deuxième temps qui ressort nettement dans *Bergers et moutons* et *Rouleurs à l'heure*, et du quatrième temps qui se démarque dans tous les morceaux ainsi que sa deuxième croche. Le ragga, à la différence des autres styles de cette étude, semble donc présenter des *habitus* de positionnement de ses finales de GDS. La dissimulation ou la mise en avant de la versification ne semblent pas avoir beaucoup d'impact sur le placement du texte. Il s'agira alors de détailler les procédés prosodico-musicaux mis en œuvre pour parvenir à ce que les mêmes lieux soient systématiquement favorisés malgré la différence d'écriture des parties vocales. Auparavant, intéressons-nous aux positionnements des autres types d'accent.

12.3.2. Des accents toniques sollicitant tous les temps

Les accents toniques sollicitent généralement bien plus de positions de la mesure que les autres types d'accents, pour la simple raison qu'ils sont considérablement plus nombreux, découpant les GDS en petites unités de sens. Le graphique 23 présente pour chaque morceau du corpus le positionnement des accents toniques sur la mesure musicale :

Positionnement des finales de groupe rythmique





Graphique 20 : Positionnement des finales de GR (ragga).

À nouveau, toutes les positions de la mesure sont occupées. Toutefois, les temps sont nettement plus sollicités, rejoignant la régularité déjà déduite lors de l'exposé des valeurs du degré de synchronisation entre la voix et les instruments. Entretemps et deuxièmes croches des temps sont clairement minoritaires, même si chaque morceau dévoile quelques occurrences. Ces spécificités constituent la personnalité de chaque artiste, donnant des indications sur leur manière de phraser. L'objet de notre étude étant d'établir des tendances, nous ne nous focaliserons pas sur ces spécificités et retiendrons que les accents toniques de finales de GR tombent majoritairement sur les temps. Cela révèle une « mise en concordance² » maximale

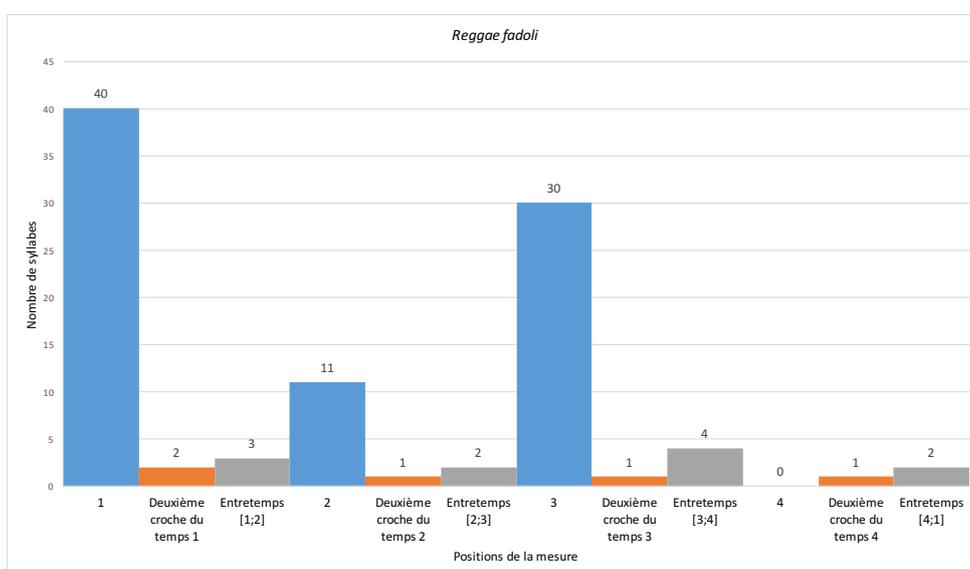
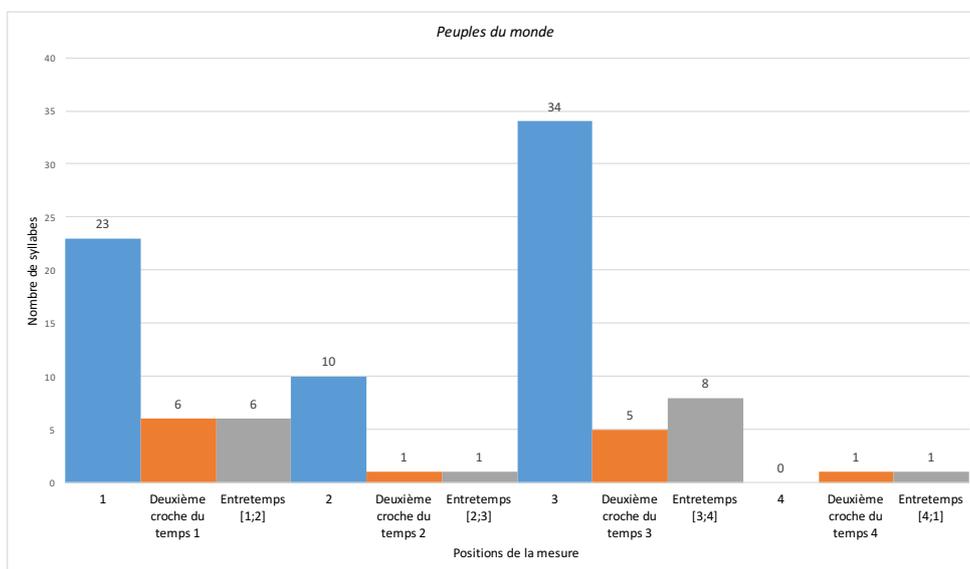
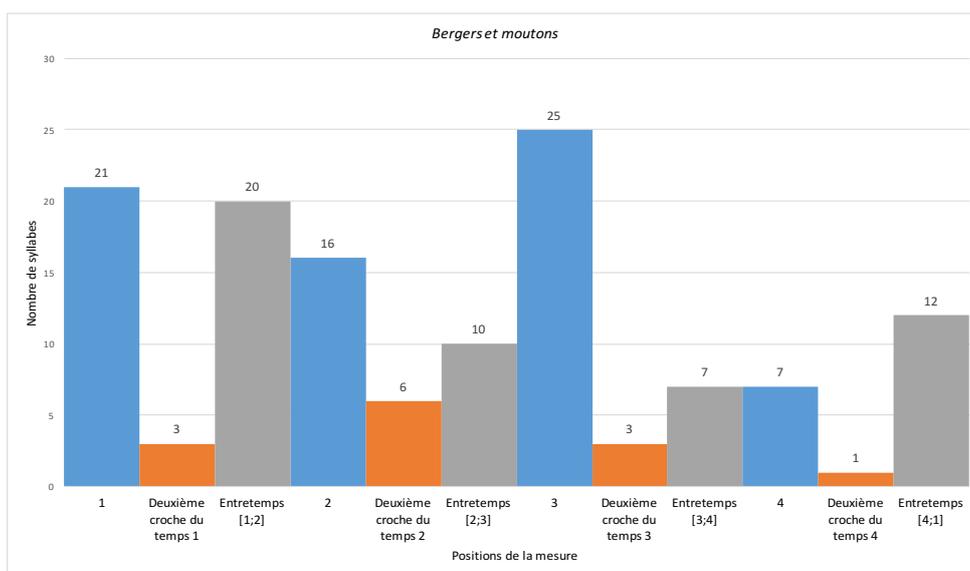
² JOUBREL, Bruno, « Approche des principaux procédés prosodiques dans la chanson francophone », *Musurgia*, vol. 9, n° 2, 2002, p. 59.

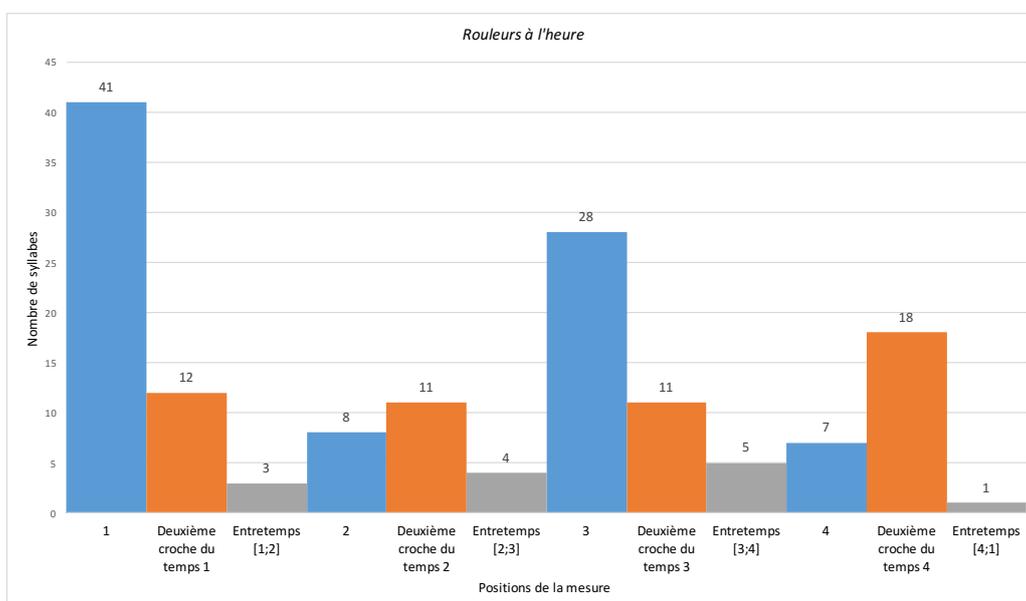
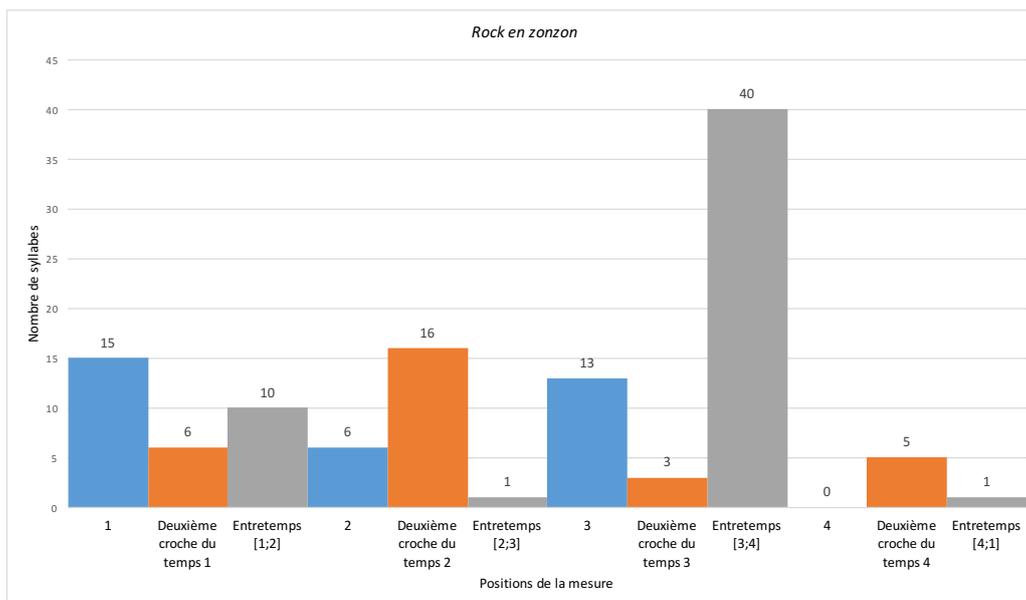
entre « les temps de la mesure et les syllabes [accentuées] des paroles ». L'expression vocale du ragga semble donc s'épanouir en accord avec le cadre métrique musical. Observons à présent le positionnement des accents d'insistance afin de constater les positions favorisées pour mettre en valeur des syllabes dont la fonction dépasse la seule segmentation en groupes de sens.

12.3.3. Positionnement des accents d'insistance

Les accents d'insistance dévoilent les intentions d'expressivité du locuteur en rendant proéminentes des syllabes que la prosodie traditionnelle aurait maintenues atones. Le graphique 24 expose le positionnement des accents d'insistance sur la mesure musicale :

Positionnement des accents d'insistance





Graphique 21 : Positionnement des accents d'insistance (ragga).

Comme pour les autres types d'accents, toutes les positions de la mesure sont sollicitées. Néanmoins, les premiers et troisièmes temps sont davantage occupés par les accents d'insistance. Le deuxième temps arrive en troisième position alors que les entretemps apparaissent bien plus que pour les autres types d'accents. Dans *Bergers et moutons*, tous les entretemps sont beaucoup sollicités. De même, dans *Rock en zonzon*, les entretemps des temps 1 et 2, et plus spécifiquement des temps 3 et 4, sont privilégiés par l'accent d'insistance. Dans *Rouleurs à l'heure*, les parties faibles des temps se placent en deuxième position, révélant comme nous le verrons les changements fréquents de parole impliqués par le chant en duo.

Pour conclure, les finales de GDS sont placées principalement sur les temps 2 et 4 alors que les accents toniques de GR sollicitent majoritairement tous les temps de la mesure. Les syllabes recevant l'accent d'insistance privilégient les temps 1 et 3 et de manière moins importante – en fonction des particularités de chaque artiste – toutes les autres positions de la mesure. À partir de ces connaissances globales sur la prosodie musicale du ragga, il s'agit de révéler leurs spécificités d'exécution vocale, à commencer par la sensation de régularité qui découle de nos analyses et de l'écoute des morceaux de ragga français de cette époque.

12.4. Placements syllabiques

12.4.1. Fidèles au cadre métrique musical

Les cinq morceaux dévoilent, nous l'avons vu, des débits vocaux rapides. De même, nous avons pu constater que la présence de la voix était très importante, impliquant une carence en silences vocaux caractéristique du style. Le phrasé ragga se définit aussi, d'un point de vue musical, par l'utilisation de figures rythmiques toujours similaires. En effet, l'emploi de quatre doubles croches, d'un triolet de croches, de deux croches et du motif rythmique qu'est la syncopette est relativement courant. Il est également fréquent de voir se succéder deux doubles croches et une croche ou son motif rythmique inverse : une croche et deux doubles croches. Ces motifs, construits sur des subdivisions classiques du temps rigoureusement fidèles au cadre métrique musical, constituent des placements syllabiques caractéristiques du style. Nous pouvons les observer au sein de tous les éléments de la structure musico-littéraire : couplets, refrains et phases de jeu articulatoire. Ils se manifestent tel que nous l'avons décrit (quatre doubles croches, un triolet de croches, etc.) ou sont amputés d'une ou plusieurs de leurs durées que les DJ remplacent par des silences. Par exemple, nous relevons fréquemment la succession d'un quart de soupir et de trois doubles croches. Un tel motif révèle des placements syllabiques de même intention que s'il s'agissait de quatre doubles croches. De même, la succession de deux croches de triolet et d'un demi soupir nous apparaît comme un usage volontairement interrompu de trois croches de triolet. Dans l'exemple 72, nous encadrons et différencions ces figures rythmiques pour les quatre premiers vers des premiers couplets de chaque morceau. Nous considérons les figures dont une des valeurs rythmiques est remplacée par un silence au même titre que celles qui sont entièrement réalisées, le but étant de montrer la concordance maximale entre les choix de placement syllabique et le cadre métrique musical :

Bergers et moutons
mes. 21 à 25

Voix Mon

V. non c'est pu ppa Les lè je suis sur la ver sion Et

V. je viens dans la danse do nner u n'è du ca tion Car tous

V. les jeunes d'au jour d'hui oui de main ils gran di ront Face a

V. leur pro bienes il leur faut trou ver des so lu tions a tous

Peuples du monde
mes. 12 à 16

Voix Que tu

V. sois dans la ville ou bien à la cam pagne sache qu'il

V. y'a d'nou veaux dee jays qui font chm ffer les dance halls A

V. ver ti ssement pour tous les sound boys dans les pa rages ne les

V. cher chez pas ma lheu reux il va y'a voir de la casse

Reggae fadoli
mes. 9 à 12

Voix Ho la man a trète moi a l'a trètè mi cro pho ne

V. Car nou veau ly rics je sens vite il faut qu'je do nne

V. J'en tends de ja dans ma tè te les mots qui co gnent

V. Et sur du rub a dub il faut Que je les co lle

Rock en zonzon
mes. 6 à 10

Voix Ils

V. en fer maient les soi di saint mau vais gar çons an

V. Mais les mau vais sont sou vent les a ma tons a

V. Un a du jou er a dans des con di tions an

V. Ne pas trop faire mon ter lu ten sion

Rouleurs à l'heure
mes. 12 à 16

Voix Un rou leur

V. a l'heure vit Main tenant pas dans l'fu tur il est

V. franc et di rect il ne fait pas de cen sure il est

V. tou jours près si c'que tu pro poses a ssure quand il

V. se met a par ler a faire il est très dur

Ex. mus. 72 : Quatre premiers vers des premiers couplets des cinq morceaux ragga du corpus. Les cadres rouges indiquent la succession de quatre doubles croches, les cadres marrons signalent des triolets de croches, les cadres bleus signalent des syncopettes, les cadres noirs indiquent la succession de deux doubles croches et d'une croche, mais aussi de son motif rythmique inversé, et les cadres verts indiquent la succession de deux croches.

La fréquence d'utilisation de ces figures rythmiques est très élevée dans les cinq morceaux. Néanmoins, au niveau de la mesure (et non du temps), leur succession est rarement

identique, laissant le soin aux DJ d'opérer des combinaisons rythmiques qui conviendront le mieux à leur sensibilité esthétique. Le phrasé ragga s'exprime donc en grande conformité avec le cadre métrique musical, composant majoritairement avec les figures rythmiques que nous avons relevées. D'autres, minoritaires, peuvent être observées (ex. mus. 72). Elles sont composées de subdivisions davantage complexes du temps tels que des septolets et des sextolets ou des successions de doubles croches pointées. Ce genre de motif dévoile les nuances infimes de l'interprétation relevant de l'agogique.

Nous retiendrons que globalement, les placements syllabiques se font sur des subdivisions courantes du temps de type croche, double croche ou triolet. Plus rarement, nous assistons à de légers ralentissements ou de légères accélérations qui rompent avec la régularité et la conformité du rythme vocal, générant des figures rythmiques plus complexes (septolets, sextolets, etc.). Elles caractérisent tout autant le phrasé du ragga français, et ce malgré leur moindre présence. Elles révèlent également les spécificités du phrasé de chaque artiste, certains composant uniquement en accord rigoureux avec la pulsation et d'autres jouant davantage avec elle. La tendance générale est néanmoins à la concordance avec le cadre métrique, comme l'affirme Ricky des Saï Saï et Puppa Leslie lors d'une intervention ragga réalisée sur Tabala FM en 1986 : « [...] Sachez que c'est un travail alphabétique, pour placer les rimes d'une façon rythmique, pour tomber toujours dans les temps de la musique³ ». À présent que cette fidélité des placements syllabiques au cadre métrique musical a été mise en lumière, il s'agit de comparer les interventions en voix parlée et les moments où les DJ *toastent*, et ce en observant leur placement sur la mesure musicale.

12.4.2. Présences de voix parlée

Nous avons vu lors du relevé des structures que les DJ introduisaient couramment leurs morceaux en utilisant la voix parlée, notamment dans *Rouleurs à l'heure*, *Reggae fadoli*, *Peuples du monde* et *Rock en zonzon*. La voix parlée se distingue très bien de la voix ragga, comme de la voix rappée. Il suffit d'observer les placements syllabiques de ces interventions pour s'en rendre compte. L'exemple 73 présente les deux parties de l'introduction de *Rouleurs à l'heure*. La première est réalisée en voix parlée et la seconde en voix ragga :

³ Intervention vocale de Ricky et Puppa Leslie dans DADDY TUFFY, « SAÏ SAÏ Ramses Ouki & Puppa Ricky Radio show Tabala Fm Crucial Sound 1986 », *YouTube* [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=AMwp3xxZDLk> [consulté le 21 mars 2016].

Première partie de l'introduction de *Rouleurs à l'heure* (voix parlée)
mes. 1 à 4

Voix
9- ZuR kEl k9- ma di E Ram sEs
Un jour quel qu'un m'a dit Hé Ram sEs

V.
man 9- Ru l9 Ra l9R se kwa 9- Ru l9 Ra l9R
man un rou leur à l'heure c'est quoi Un rou leur à l'heure

V.
se 9- dy Ra kHlR e 9- dy Ra kHlR se 9- Ru l9 Ra l9R a
c'estun dur à cuire Et un dur à cuir c'estun rou leur à l'heure ah

V.
ta ko- pRi pi Ze dOn nu
T'as com pris pi gé Donne nous

Deuxième partie de l'introduction de *Rouleurs à l'heure* (voix ragga)
mes. 5 à 8

Voix
kRe jo- pa pje 9- tOs t9R o- vje- e kRi R@
Cra yon pa pier un toas ter on vient e kri re

V.
s@ ke 9- Ru l9 Ra l9R Ro- vje- de fi niR dOn nu nous
Ce qu'est un rou leur à l'heure on vient de fi niR donne nous

V.
kRe jo- pa pje 9- tOs t9R o- vje- e kRi R@
Cra yon pa pier un toas ter on vient e kri re

V.
s@ ke 9- Ru l9 Ra l9R o- vje- de fi niR se t9-
Ce qu'est un rou leur à l'heure on vient de fi niR c'est un

Ex. mus. 73 : Saï Saï, *Rouleurs à l'heure*, partie vocale, première et deuxième parties de l'introduction.
Les cadres rouges indiquent les décalages entre les syllabes et les temps.

Les différences rythmiques entre les deux expressions vocales sont flagrantes. La voix parlée est fréquemment décalée des temps et les syllabes ne possèdent pas les mêmes durées. De nombreux silences entrecourent des GDS courts. Les subdivisions en septolets et sextolets sont fréquentes ainsi que les accélérations à la triple croche. Les fluctuations de la hauteur vocale correspondent à l'intonation d'une voix parlée exagérément appliquée. L'accentuation se fait en conformité avec les règles de la prosodie traditionnelle, découpant majoritairement le discours en courtes unités de sens. Ces deux derniers éléments participent, comme dans le rap français, à styliser la voix parlée, à la rendre identifiable par exagération de ses propriétés acoustiques. La différence de stylisation de la parole spontanée entre les deux styles réside dans la synchronisation des syllabes avec le cadre métrique de la musique.

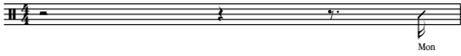
Dans d'autres morceaux tels que *Peuples du monde*, la voix parlée décrit des parcours *recto tono*. Sa reconnaissance est alors uniquement rythmique. La voix ragga présente *a contrario* un débit relativement régulier avec des durées syllabiques souvent identiques (doubles croches, triolets, croches, etc.). Les silences sont placés toujours au mêmes endroits et les syllabes accentuées sont globalement synchrones avec les temps de la mesure. Les similarités entre voix parlée et voix ragga ne se situent alors pas dans la progression rythmique mais bien, comme nous l'avons montré plus haut, dans des durées syllabiques plus courtes et un ton souvent monocorde abolissant le potentiel mélodique des intervalles chantés.

À présent que les placements syllabiques ont été abordés d'un point de vue général, il s'agit d'approfondir leur analyse en révélant les lieux de la mesure musicale les plus sollicités par les DJ français.

12.5. Le quatrième temps : un lieu de mise en valeur de l'écriture versifiée

Nous avons vu que les finales de GDS tombaient fréquemment sur le quatrième temps ou sur sa deuxième croche. Cela se vérifie aisément sur nos graphiques de positionnement. Le quatrième temps constitue un lieu de rendez-vous très fréquent de la rime de fin de vers, même lorsque les finales de GDS ne leur correspondent pas. Il apparaît ainsi comme un lieu emblématique de mise en valeur de l'écriture versifiée. Le chant des vers des couplets est, dans tous les morceaux du corpus, presque toujours organisé de la même manière : la première syllabe est chantée soit en levée du quatrième temps de la mesure précédente, soit en retard après le premier temps de la mesure, soit sur le premier temps. S'ensuit généralement le chant d'un vers de douze syllabes (approximativement) dont la finale non-caducque tombe chaque fois sur le quatrième temps. Nous verrons que les variations de longueur des vers sont compensées par des accélérations ou des ralentissements du débit. Ces positionnements toujours similaires se vérifient dans les couplets de tous les morceaux du corpus. Pour illustrer notre propos, nous réexposons ci-après le positionnement des finales non-caducques des quatre premiers vers des premiers couplets de chaque morceau. Simplement, nous y signalons cette fois les finales non-caducques de vers :

Bergers et moutons
mes. 21 à 25

Voix 

V. 

V. 

V. 

V. 

Peuples du monde
mes. 12 à 16

Voix 

V. 

V. 

V. 

V. 

Reggae fadoli
mes. 9 à 12

Voix 

V. 

V. 

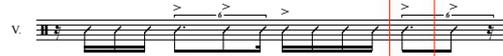
V. 

V. 

Rock en zonzon
mes. 6 à 10

Voix 

V. 

V. 

V. 

V. 

Rouleurs à l'heure
mes. 12 à 16

Voix 

V. 

V. 

V. 

V. 

Ex. mus. 74 : Quatre premiers vers des premiers couplets des cinq morceaux de ragga. Les cadres rouges désignent les finales non-caduques de vers positionnées sur le quatrième temps de la mesure.

La similitude de positionnement est surprenante et s'observe dans la majorité des morceaux de ragga français des débuts (*Nous vivons tous*⁴ d'EJM, *En A en I en O*⁵ de Pablo

⁴ EJM, « Nous vivons tous », *Assis sur le rythm posés sur la version*, Maximum Records (PVBM 0889), 1989.

⁵ MASTER, Pablo, « En A en I en O », *Y a-t-il un problème*, Youthman Unity (85 10), 1987.

Master, *Raggamuffin*⁶ de Daddy Yod, *Il pleut des bombes*⁷ de Puppa Leslie, *Lyric Manie*⁸ de Tonton David, etc.). Par ailleurs, il est courant que les finales de vers soient suivies d'une à deux syllabes puis d'un silence. Dans *Reggae fadoli*, il s'agit de « e » caducs prononcés. Il peut également s'agir de syllabes ajoutées comme dans *Rock en zonzon*. Dans ce cas, la finale de GDS ne correspond pas à la finale du vers et est suivie d'ajouts syllabiques tels que ceux précédemment mis en lumière⁹. Il est également courant que le vers suivant soit chanté sans discontinuité, autrement dit que les deux vers ne soient pas séparés par un silence. Dans ce contexte, les DJ démarrent en levée la prononciation du vers suivant (*Rouleurs à l'heure*, *Peuples du monde* et *Bergers et moutons*, ex. mus. 74). Le quatrième temps apparaît donc comme une position de la mesure emblématique du ragga français des débuts puisqu'il accueille presque toujours les rimes finales des vers, ces derniers avoisinant tous les douze syllabes, à plus ou moins cinq occurrences près.

Il arrive aussi, moins couramment, que les finales de vers soient positionnées dans l'entretemps du troisième temps, sur la double croche qui précède le quatrième temps. Dans ce cas, la finale de vers correspond à une finale de GDS. La versification en alexandrin approximatif est préservée mais les finales tombent juste avant le quatrième temps. Ce procédé rejoint les interruptions soudaines de la prononciation repérées dans le rap français et témoigne de la proximité et des racines communes des deux expressions. Cela ne relève pas d'une attitude de défiance à l'égard du cadre métrique musical, comme dans le rap, mais davantage d'une possibilité de variation propre au ragga français. Ce type de positionnement des finales de GDS s'observe, dans notre corpus, uniquement sur quelques vers de *Bergers et moutons* (fin du premier couplet et début du deuxième couplet). Cependant il est davantage présent dans *Pas laisser tomber Jah*¹⁰ de Ramsès ou dans *La Cocaine c'est le chemin de la mort*¹¹ de Mikey Mosman.

Pour répondre à l'impératif stylistique de positionner les finales non-caducues des vers sur le quatrième temps, ou, plus exceptionnellement, sur la double croche qui le précède, les DJ français utilisent différents procédés d'ajustement que nous allons à présent exposer.

⁶ DADDY YOD, « Raggamuffin », *Redoutable*, Bakchich Records (03001-1), 1990.

⁷ AUSWEIS & LESLIE, Puppa, « Il pleut des bombes », *Dub Action*, Danceteria (DANMLP005), 1988.

⁸ TONTON DAVID, « Lyric manie », *Assis sur le rythm posés sur la version*, Maximum Records (PVBM 0889), 1989.

⁹ Sous-section 11.3.4 « Ajouts syllabiques ».

¹⁰ RAMSÈS, « Pas laisser tomber Jah », *Assis sur le rythm posés sur la version*, Maximum Records (PVBM 0889), 1989.

¹¹ MOSMAN, Mikey, *La Cocaine c'est le chemin de la mort*, Youthman Unity (YU 002), 1986.

12.6. Triples croches : accélérations ponctuelles du débit vocal

12.6.1. Augmenter la métrique syllabique des vers

L'accélération ponctuelle du débit vocal à la triple croche est un procédé caractéristique de la prosodie du ragga français. Ce dernier se repère dans tous les morceaux et peut revêtir plusieurs fonctions. Tout d'abord, il peut ponctuellement densifier le débit d'un vers, ajoutant à sa métrique syllabique plusieurs occurrences. Par exemple, dans le quatrième vers du premier couplet de *Peuples du monde* (ex. mus. 74), les syllabes [ma] et [l@] de « malheureux » sont chantées subitement à la triple croche alors que le débit général est à la double croche. Cela donne lieu à un vers de quinze syllabes, n'empêchant pas que la finale non-caducque du vers tombe sur le quatrième temps.

Nous repérons cette même manière de procéder dans *Reggae fadoli* :

Ex. mus. 75 : Massilia Sound System, *Reggae fadoli*, partie vocale, mes. 15. Les cadres rouges désignent les accélérations du débit à la triple croche.

Le vers fait à nouveau quinze syllabes et sa finale non-caducque ([mO] de « molles ») tombe précisément sur le quatrième temps. Nous repérons également ce type d'accélération dans le refrain sur les syllabes [ka~] et [la] de la phrase « Quand la musique est bonne on ne peut plus se contrôler ». En effet, les deux premières syllabes sont chaque fois chantées dans un débit accéléré à la triple croche formant un vers de 14 syllabes et permettant à la finale [le] de « contrôler » de tomber sur le quatrième temps. Dans les cas que nous venons de présenter, les accélérations à la triple croche permettent d'augmenter la métrique syllabique des vers tout en préservant le positionnement des finales sur le quatrième temps. Cela génère aussi des effets d'accélération soudaine qui témoignent de l'habileté vocale des DJ et créent des effets de relance. On retrouve cette utilisation spécifique dans de nombreux morceaux de ragga français de cette époque dont *Tout tout tout*¹² de Puppa Leslie où les deux premiers vers du premiers couplets durent dix-sept syllabes suite à de très nombreuses accélérations à la triple croche. Cela n'empêche pas le DJ de positionner ses finales de vers sur le quatrième temps.

¹² AUSWEIS & LESLIE, Puppa, « Tout tout tout », *Dub action*, Danceteria (DANMLP005), 1988.

procédé, se démarquant à nouveau du corpus. Les accélérations à la triple croche ne sont pas utilisées par tous les DJ français. Néanmoins, nous relevons ce procédé d'accélération chez de nombreux autres artistes ragga de l'époque tels que Mikey Mosman dans *La cocaïne c'est le chemin de la mort*¹³, chez Pablo Master dans *En a en i en o*¹⁴ et dans ses productions plus récentes telles que *Bonnes vibrations*¹⁵, ou chez Princess Érika dans *Trop de bla bla*¹⁶. Nous verrons durant ce chapitre que cette caractéristique se retrouve également chez des rappeurs français tel MC Solaar dont le phrasé présente des caractéristiques du ragga français.

Nous retiendrons alors que ces accélérations sont un trait caractéristique du ragga français des débuts revêtant principalement deux fonctions. D'une part, elles servent à rompre la régularité rythmique du chant par des effets de relance, densifiant la présence vocale. Cela permet aux DJ français de faire varier la longueur de leurs vers tout en préservant le positionnement de leurs finales sur le quatrième temps. D'autre part, elles permettent aux DJ de mettre en avant des mots ou des syllabes dans une rythmicité ludique. Nous allons voir à présent que les DJ usent d'autres méthodes pour rompre la régularité de leur débit tout en préservant le positionnement des finales de vers sur le quatrième temps.

12.7. Le deuxième temps : un autre choix

12.7.1. Diminuer la longueur des vers

Le procédé mis au jour dans la section précédente permet aux DJ français d'allonger la longueur de leurs vers tout en préservant le placement de leurs finales. Celui que nous allons mettre en lumière permet à l'inverse d'écourter la longueur des vers tout en maintenant le positionnement des finales sur le quatrième temps. Le DJ divise alors le vers en deux unités de souffle, créant deux GDS. Le silence qui les sépare crée un espace temporel permettant d'évincer une à deux syllabes du vers, selon sa durée. Nous observons plusieurs fois cette manière de procéder dans *Reggae Fadoli*. L'exemple 77 les expose :

¹³ MOSMAN, Mikey, *La cocaïne c'est le chemin de la mort*, Youthman Unity (YU 002), 1986.

¹⁴ MASTER, Pablo, « En a en i en o », *Ya-t-il un problème*, Youthman Unity (85 10), 1987.

¹⁵ MASTER, Pablo, « Bonnes vibrations », *À l'aube de l'an 2000*, Déclic Communication (8412962), 1996.

¹⁶ PRINCESS ÉRIKA, *Trop de bla bla*, Polydor (887 645-7), 1988.

mes. 13

Voix

Ça se ra en fa Ou ça se ra en so le

mes. 24 et 25

Voix

Et ju ré que plus tard comme eux on tcha tche rait car

V.

En pro ven çal Ou en fran çais

mes. 57 et 58

Voix

Ta tou fa da Ja li fa da

V.

Goua ta fa da Tout le po sse fa da Oui

mes. 67

Voix

Lan gou reux Pour câ li ner

Ex. mus. 77 : Massilia Sound Sytem, *Reggae fadoli*, extraits de la partie vocale. Les cadres rouges indiquent les finales de GDS tombant sur le deuxième temps de la mesure.

L'exemple ci-dessus montre une réduction plus ou moins importante de la longueur des vers. Par exemple, dans le deuxième extrait, le vers « Car en provençal ou en français » est chanté en neuf syllabes et rime avec le vers précédent qui en contient douze. Le raccourcissement du vers par l'insertion d'un silence crée une pause dans le chant tout à fait bienvenue. Les DJ coupent généralement la prononciation de leurs vers exactement sur le deuxième temps y faisant correspondre la finale non-caducque du premier GDS qui constitue la première partie du vers. Notons que la syllabe « car » est aussi séparée du reste du vers par un silence dans l'entretemps du quatrième temps.

Certains silences donnent lieu à de telles réductions qu'il semble que chaque GDS est un vers distinct. Nous pensons notamment à la première mesure du troisième extrait et au dernier extrait de l'exemple ci-dessus qui comportent respectivement huit et sept syllabes. Ces réductions importantes de la longueur des vers sont plutôt rares. Généralement, et comme c'est le cas dans les autres extraits, ces réductions préservent une métrique syllabique d'au moins neuf syllabes.

Dans *Peuples du monde*, la sollicitation du deuxième temps peut prendre la même forme que dans *Reggae fadoli* ou s'allier aux spécificités du phrasé de Tonton David. Dans le premier cas, ce dernier organise le chant de ses vers en deux GDS, à l'instar de Moussu T. C'est notamment le cas aux GDS n° 31 et 43 où les finales non caduques [IOR] et [laRm] tombent exactement sur le deuxième temps. Suivent un court silence et le chant de la fin des vers dont les finales tombent sur le quatrième temps. Dans le deuxième cas, Tonton David positionne ses finales de GDS légèrement plus tard, une triple croche après le deuxième temps. Ce court retard ne relève pas d'une erreur de quantification ou d'un manque de compétences musicales mais bien d'un choix stylistique de placer tout le long du morceau les syllabes légèrement en retard par rapport au cadre métrique musical. La synchronisation avec le deuxième temps y est cependant sous-entendue puisqu'opérée en conformité avec les temps à d'autres endroits. L'exemple 78 présente deux moments du morceau sujets à ces courts retards :

mes. 42 et 43

mes. 45 et 46

Ex. mus. 78 : Tonton David, *Peuples du monde*, extraits de la partie vocale. Les cadres rouges indiquent les finales de GDS positionnées une triple croche après le deuxième temps. Les cadres bleus indiquent des retards similaires à d'autres endroits du texte et de la mesure.

Tonton David décale très légèrement l'accentuation de ses finales de GDS. Ce procédé s'observe par ailleurs à d'autres endroits qu'en finale (cadres bleus dans l'exemple ci-dessus). De cette manière, il montre une certaine nonchalance vocale qui peut être interprétée comme une particularité phonatoire inhérente aux effets de la marijuana. L'aspect très légèrement en retard de son phrasé révèle en effet une tendance à appréhender les temps de la mesure dans un certain état de relaxation.

Quel que soit le procédé utilisé, le deuxième temps constitue, comme le quatrième temps (et la double croche qui le précède), un lieu de rendez-vous emblématique de la mesure dans le ragga français des débuts. Il permet aux DJ de rompre lorsqu'ils le souhaitent la prononciation de leur vers, de la nuancer, de l'interrompre au milieu de la mesure afin d'insérer une forme de respiration dans le flot continu de paroles que constitue majoritairement le phrasé ragga. Cette manière de procéder ne s'observe pas dans tous les morceaux. Dans *Rock en zonzon* par exemple, nous ne le recensons pas. Nous verrons toutefois que Daddy Yod met en œuvre d'autres procédés afin d'aérer et de diversifier la rythmicité de son chant. Présentons avant cela les autres attraits du deuxième temps de la mesure.

12.7.2. Une autre possibilité pour placer les finales de vers ?

Dans *Bergers et moutons*, les derniers GDS du premier couplet et le deuxième couplet dans son ensemble dévoilent des placements des finales de vers ne répondant pas aux tendances jusqu'ici mises en lumière. En effet, nous avons vu que dans ce morceau, l'écriture versifiée était appuyée par une correspondance entre la longueur des GDS et celle des vers. Ainsi, les finales de GDS correspondent habituellement aux finales de vers, sauf lorsque Puppa Leslie en prononce deux en un seul GDS. Pour autant, cette régularité ne donne pas lieu à la fin du premier couplet et au début du deuxième couplet à un positionnement des finales sur le quatrième temps. Nous l'avons déjà évoqué, le DJ positionne à ce moment-là les finales de ses GDS sur la double croche juste avant le quatrième temps. Nous exposons ci-après la fin du refrain et les deux premiers GDS (et vers) du deuxième couplet à titre d'exemple :

Voix
Je n'veux pas d'pro phètes pour me dire ce qui est bon je dis que

V.
l'é change des cul tures co mmence par la di scu s²sion Je n'veux

V.
pas de beaux par leurs pour frei ner l'é vo lu tion Dans la

Ex. mus. 79 : Puppa Leslie, *Bergers et moutons*, partie vocale, mes. 33 à 35. Les cadres rouges indiquent le placement de la finale des GDS sur la double croche avant le quatrième temps.

Puppa Leslie opère ainsi durant les trois avant-derniers GDS du premier couplet mais également durant les six premiers GDS du deuxième couplet. Au septième GDS, il place la finale du vers sur le quatrième temps et ajoute, pour clore son GDS, un groupe de mots de cinq syllabes dont la finale tombe sur la deuxième croche du premier temps :

Voix
é coute bien ce style et puis fait bien a ten tion parce que j'suis

V.
pas con Dans une con ver sa tion j'ex prime ma

V.
propre o pi nion Mon nom c'est Pu ppa Les lie je suis

V.
sur la ver sion Et je viens dans la danse do nner de

Ex. mus. 80 : Puppa Leslie, *Bergers et moutons*, partie vocale, mes. 41 à 44. Les cadres rouges indiquent le positionnement des finales de vers et les cadres bleus indiquent le groupe de mots de cinq syllabes ajouté.

Le vers « alors écoute bien ce style et puis fait bien attention » est suivi d'un vers bien plus court « parce que j'suis pas con » qui rompt la régularité à laquelle le DJ nous a habitué. Par ce procédé, il décale le positionnement des finales de vers sur le deuxième temps qui s'instaure comme une autre possibilité de positionnement des finales que le quatrième temps. La longueur des vers avoisine alors à nouveau les douze syllabes, les finales riment entre elles, seul le positionnement de ces dernières sur la mesure est modifié. Le deuxième couplet se

termine dans cette configuration alors que le chant du refrain qui suit restaure le placement des finales sur le quatrième temps.

Le deuxième temps de la mesure peut alors constituer un autre choix que le quatrième temps, soit pour aérer la prononciation toujours identique des vers, soit pour la modifier en vue de diversifier leur chant. Nous allons voir à présent que, dans le cas de morceaux chantés en duo, le deuxième temps joue aussi un rôle emblématique.

12.7.3. Le deuxième temps et son entretemps : un lieu destiné aux changements de parole dans les duos vocaux

Les duos vocaux sont rares dans le ragga français, à tel point que Saï Saï apparaît comme le seul groupe des années 1980 à présenter cette particularité. Dans ce contexte, les enregistrements de Ricky et Ramsès constituent les rares sources en mesure de nous révéler les manières de placer la voix lors de morceaux chantés en duo. Il s'avère que dans *Rouleurs à l'heure*, le deuxième temps et son entretemps sont des lieux destinés aux changements de parole. Chaque vers du morceau est chanté par deux effectifs vocaux : un DJ soliste et un chœur de deux DJ. Ceux-ci se répartissent la parole et laissent peu de silences vocaux entre les changements. Ce procédé crée un *continuum* vocal dans lequel il est difficile d'identifier les lieux de respiration. Nous pouvons cependant différencier les moments chantés seuls de ceux chantés à deux et ainsi observer les lieux de changement de parole. Dans ce domaine, le deuxième temps et son entretemps se distinguent. Il est courant que durant ce procédé d'alternance vocale, le deuxième temps serve à positionner les finales de GDS du DJ chantant seul. La syllabe suivante est généralement chantée de suite après par le chœur, sans silence vocal séparateur, instaurant l'entretemps du deuxième temps comme un lieu lui étant destiné. Nous avons vu également dans le précédent chapitre que les interventions chorales se font sur une note plus aiguë (*sol b*) que celle utilisée par le DJ qui chante seul (*si b*). Ajouté aux différences de timbres (timbre clair *versus* timbre éraillé et soliste *versus* chœur), cela participe à mettre en exergue les interventions chorales, faisant du deuxième temps et de son entretemps des lieux emblématiques. Afin de mettre en évidence ce procédé de positionnement, l'exemple 81 expose la quantification des GDS 19 à 21 :

Ex. mus. 81 : Saï Saï, *Rouleurs à l'heure*, partie vocale, mes. 19 (temps 3 et 4) et 20. Les cadres rouges indiquent le positionnement des finales de GDS chantés seuls et les cadres bleus indiquent celui des finales de GDS chantés en chœur (ici le monosyllabe « il »).

La finale [REk] chantée par le DJ soliste tombe sur le deuxième temps alors que l'intervention du chœur est placée dans son entretemps. Notons que les interventions du chœur durant les couplets sont fréquemment monosyllabiques, comme dans l'exemple ci-dessus. Il arrive néanmoins qu'elles durent plusieurs syllabes. Dans ce cas, le chœur chante son GDS dans la durée qu'il reste au deuxième temps pour se terminer.

Le deuxième temps peut également être sollicité par le chœur. Dans ce cas, le positionnement de la finale du GDS chanté seul est anticipé, tombant avant le deuxième temps. S'il s'agit d'interventions chorales monosyllabiques, la seule syllabe chantée sera synchronisée avec le deuxième temps. Dans le cas d'interventions plurisyllabiques, il s'agira de la première syllabe ou de la finale. S'il s'agit de la finale, le chœur débute le chant du GDS avant le deuxième temps tandis que s'il s'agit de la première, le chant du GDS débute sur le deuxième temps. L'exemple 82 met en évidence les trois procédés en exposant la quantification des GDS n° 25 à 38 :

The image shows a musical score for the song 'Rouleurs à l'heure'. It consists of six staves. The top staff is for the voice (Voix) in 4/4 time, with lyrics: 'il le est très dur car il faut'. The following five staves are for guitar (V.), with lyrics: 'le pa je cash e et en pe tites cou pures ce', 'lui qui fait a-em brouille est pa je a-en frac tyres Ru a', 'lors Ril na-n'en REste k@ d@ la ko- fi tyR a', 'lors REs t@ kul si ty tje- a ta fi gyR kaR', and 'le S@ me- d9- Ru l9 Ra l9R se c'est la dRwa tyR e et'. The score includes various musical notations such as accents (>), slurs, and dynamic markings. Colored boxes highlight specific syllabic interventions: red boxes around 'cash', 'REste', and 'cool'; blue boxes around 'a-em' and 'brouille'; and a purple box around 'Ru l9 Ra l9R'.

Ex. mus. 82 : Saï Saï, *Rouleurs à l'heure*, partie vocale, mes. 16 (temps 3 et 4) à 21, GDS n° 35 à 38. Les cadres rouges indiquent le placement des interventions chorales monosyllabiques sur le deuxième temps, les cadres bleus indiquent les interventions chorales plurisyllabiques dont la finale tombe sur le deuxième temps et les cadres violets indiquent les interventions chorales plurisyllabiques dont l'initiale tombe sur le deuxième temps.

Nous observons cette manière de procéder et ces variantes durant la totalité du premier couplet, une partie du deuxième couplet (GDS n° 88 à 111) et la totalité du troisième couplet. Nous montrerons dans la prochaine section que les Saï Saï définissent d'autres lieux de changement de parole, le deuxième temps et son entretemps étant les premiers que nous avons choisi d'exposer. Ces derniers sont, dans le cas de morceaux chantés en duo, des lieux privilégiés puisqu'ils sont sollicités à la fois par les finales de GDS chantés seuls, et par les interventions chorales monosyllabiques et plurisyllabiques. Pour autant, cela ne modifie pas le placement des finales non-caduques de vers ([dyR], [pyR], [ty], [tyR], [gyR] et [tyR]) qui restent fidèlement synchrones avec le quatrième temps. Ce procédé permet de faire varier de manière originale les timbres et les hauteurs durant la prononciation d'un vers. Le retour régulier des interventions chorales dynamise le chant et habitue l'auditeur à une distribution fréquente de la parole.

12.8. L'entretemps du quatrième temps

12.8.1. Un lieu de relance

L'entretemps du quatrième temps est très fréquemment sollicité par les DJ. En effet, il est courant que ces derniers ajoutent, après la prononciation de leur vers sur le quatrième temps, une à plusieurs syllabes clôturant le GDS en cours et servant de relance vocale et/ou sémantique au chant du suivant. Par ailleurs, les syllabes chantées dans cet entretemps peuvent être de différentes natures. Les formules rythmiques employées varient également mais correspondent fréquemment à des subdivisions courantes du temps de type croche, double croche ou triolet. L'exemple 83 illustre ces emplois dans chaque morceau du corpus :

Le plus fréquemment, une seule syllabe est ajoutée. Dans ce cas, elle est positionnée sur la deuxième croche du quatrième temps ou sur une position très proche (deuxième croche de triolet, etc.). Cela explique les valeurs très élevées de cette position, observées sur les graphiques de placement des finales de GDS (graphique 22). La syllabe ajoutée peut être un « e » caduc que le DJ choisit de prononcer comme dans *Reggae fadoli* ou le premier vers de *Rouleurs à l'heure* (ex. mus. 83). Elle peut également ne former aucun mot comme dans *Rock en zonzon* (syllabe [a~] et [a]). Enfin, il peut s'agir d'un monosyllabe dont le contenu sémantique implique une suite que nous n'obtenons qu'au GDS suivant comme dans *Peuples du monde* avec le monosyllabe « c'est » (c'est quoi ?, c'est qui ?, etc.). Nous avons pu observer cette dernière manière de procéder dans le rap français.

Cette particularité s'observe également (ex.mus. 83) dans les ajouts plurisyllabiques tels que « donne nous » dans *Rouleurs à l'heure* (donne nous quoi ?) ou « ça s'appelle » (ça s'appelle comment ?) dans *Bergers et moutons*. De même, nous recensons l'ajout de syllabes ne formant aucun mot comme dans *Bergers et moutons* avec le placement dans l'entretemps du quatrième temps des syllabes « bi na ma nan ». Les effets produits sont cependant un peu différents, même s'ils visent le même objectif, celui de relancer, après chaque vers chanté, le chant du suivant.

Qu'il s'agisse d'ajouts monosyllabiques ou plurisyllabiques, l'effet de relance est d'abord amené par le positionnement de la finale non-caducque du vers sur le quatrième temps. En effet, cela crée chez l'auditeur un sentiment de satisfaction prosodique et musicale dû à l'état de concordance maximale entre les systèmes linguistiques et musicaux. En cas d'ajouts monosyllabiques, la prononciation immédiatement après cette satisfaction auditive (syllabe tombant sur la deuxième croche du quatrième temps) suscite une relance vocale importante, d'autant plus dans un style où les claviers accentuent fréquemment tous les contretemps. Cet effet de relance est amplifié par les monosyllabes impliquant une suite sémantique comme le « c'est » de *Peuples du monde*. La terminaison préalable du vers et l'attente d'une information complémentaire créent un double effet de suspense et ainsi une relance instrumentale et sémantique très efficace.

Les ajouts plurisyllabiques fonctionnent à l'identique sur l'auditeur si ce n'est que le placement ne peut se faire uniquement sur les deuxièmes croches des temps et que le nombre plus important de syllabes densifie la présence vocale, appuyant l'omniprésence vocale du DJ. L'effet de relance peut ainsi être suscité par le contenu sémantique, lorsque les mots utilisés le permettent, mais aussi par l'impression que le DJ occupe tous l'espace sonore, même l'après

vers. Les procédés d'accélération à la triple croche tels que ceux observables après le deuxième vers de *Bergers et moutons* (ex. mus. 83) sur les syllabes [na] et [ma] renforçant cette sensation d'occupation et de *continuum* vocal maintenu avec pugnacité. Les ajouts syllabiques dans l'entretemps du quatrième temps constituent un trait caractéristique du ragga français qui permet au DJ de maintenir une expression vocale dynamique. Ils sont inhérents à la majorité des morceaux de ragga français. Nous allons voir à présent que cette position de la mesure est également le lieu, dans le cas de duo, et donc dans le cas de *Rouleurs à l'heure*, du changement de parole, comme nous avons pu l'observer pour l'entretemps du deuxième temps.

12.8.2. Un autre lieu de changement de parole pour les duos vocaux

Nous l'avons vu, les Saï Saï ont choisi le deuxième temps et ses alentours pour donner régulièrement la parole au chœur. Nous savons aussi qu'ils la redistribuent dès le troisième temps à un DJ soliste. Cela donne lieu à deux changements de parole par mesure et par vers et à un changement régulier de timbre et de hauteur venant dynamiser la prononciation des vers. L'auditeur s'habitue à ce fonctionnement et attend à chaque mesure le retour du processus. Ce dernier connaît cependant une variante que les deux DJ emploient très régulièrement. Celle-ci consiste à opérer trois changements de parole par mesure. En pratique, il s'agit de donner la parole au chœur sur ou dans l'entretemps du deuxième temps mais aussi dans l'entretemps du quatrième temps. Le processus est ainsi doublé. L'effet dynamisant est sans précédent. Nous prendrons pour exemple les premiers GDS de la deuxième partie du premier couplet. Nous faisons débiter l'exemple une mesure avant afin que le lecteur puisse constater la modification :

Ex. mus. 84 : Saï Saï, *Rouleurs à l'heure*, partie vocale, mes. 16 à 20. Les cadres rouges indiquent les interventions du chœur opérées sur ou aux alentours du deuxième temps et les cadres bleus indiquent les interventions du chœur opérées dans l'entretemps du quatrième temps.

La distribution vocale est méticuleuse. Le deuxième temps est sollicité selon les procédés mis en lumière précédemment. La première mesure de l'exemple ci-dessus est la dernière de ce couplet où le chœur ne sollicite que le deuxième temps. Les cadres bleus et rouges montrent bien comment s'opère le dédoublement : l'entretemps du quatrième temps est régulièrement sollicité, servant de relance et de nouveau repère à l'auditeur. Ce partage des voix relève d'une prouesse vocale remarquable, d'autant plus que, nous le verrons dans la prochaine section, il n'est pas ici à son paroxysme. L'entretemps du quatrième temps apparaît alors comme un lieu de relance emblématique du ragga français favorisant la dynamisation de l'expression vocale des DJ, et ce, qu'il s'agisse d'un lieu où ils se passent la parole ou d'un ajout syllabique après la terminaison du vers sur le quatrième temps.

12.9. Autres spécificités des duos vocaux

12.9.1. Des changements de parole à chaque temps de la mesure

La créativité des Saï Saï est importante, donnant lieu à de très nombreuses configurations prosodiques qui explorent, dès les débuts du style, de multiples possibilités de placements vocaux sur la musique instrumentale. Ainsi, en sus des lieux de la mesure réservés aux

changements de parole déjà mis en lumière, le morceau *Rouleurs à l'heure* dévoile d'autres manières de procéder qu'il s'agit d'exposer.

Nous avons vu que les changements de parole consistaient en une alternance entre voix soliste et chœur et pouvaient être opérés soit dans l'entretemps des temps 2 et 4 soit sur le deuxième temps en y positionnant, selon les cas, les finales ou les initiales des GDS chantés par le chœur. Toutefois, les changements de parole peuvent également avoir lieu tous les temps, comme le montre le troisième couplet du morceau. Ici, le chœur répète un temps sur deux le groupe de mots « rouleur à l'heure », faisant tomber la finale [19R] de « l'heure » sur les temps 2 et 4. Les finales des GDS chantés par le soliste tombent alors sur les temps 1 et 3. L'exemple 85 met en exergue cette manière de procéder sur les premiers GDS du troisième couplet :

Voix

Ram
Ram

V. sEs Ru 19 Ra 19R e Ri ki Ru 19 Ra 19R da- dans la
sés rou leur à l'heure et Ri cky rou leur à l'heure

V. da-s Ru 19 Ra 19R le di dZe Ru 19 Ra 19R a ni ma
danse rou leur à l'heure les di jay rou leur à l'heure

V. t9R Ru 19 Ra 19R le se Ek t9R Ru 19 Ra 19R O pe Ra
teurs rou leur à l'heure se se lec teurs rou leur à l'heure

V. t9R Ru 19 Ra 19R le mi ks9R Ru 19 Ra 19R O haut paR
teurs rou leur à l'heure mi xeurs rou leur à l'heure

V. 19R Ru 19 Ra 19R Wa ga m9 fin Ru 19 Ra 19R tut le s@
leur rou leur à l'heure ra gga mu ffin rou leur à l'heure toutes les sé

Ex. mus. 85 : Saï Saï, *Rouleurs à l'heure*, partir vocale, mes. 52 à 57. Les cadres rouges indiquent les lieux de positionnements des finales de GDS du chanteur soliste et les cadres bleus montrent les lieux de positionnement des finales de GDS chantées par le chœur.

Ce nouveau procédé dévoile un jeu de question-réponse extrêmement rapide dans lequel le chœur répond au soliste avec une grande régularité et une certaine virtuosité. Chaque nouveau couplet dévoile ainsi une nouvelle progression prosodico-musicale.

Les syllabes initiales de vers tombent toutes sur le premier temps alors que les finales tombent systématiquement dans l'entretemps du quatrième temps. Ainsi, le quatrième temps est sollicité par des syllabes censées être atones telles que la syllabe [pRe] de « préparé » et la syllabe [ga] de « organisé ». Seule la syllabe [l9R] de « l'heure » correspond à une syllabe pouvant potentiellement recevoir un accent tonique. Le dépassement du quatrième temps est total. Les deux DJ fonctionnent ainsi durant les dix premiers GDS puis « rassurent » l'auditeur en revenant à un positionnement des finales de vers sur le quatrième temps durant les sept derniers GDS. Ce retour aux tendances positionnelles majoritaires leur permet de rappeler l'appartenance de leur pratique au style.

12.10. Accentuation prosodique des figures rythmiques

12.10.1. Accentuation systématique des syllabes synchrones avec les temps

À présent qu'ont été mis en lumière les différents lieux emblématiques de la mesure du ragga français des débuts, il s'agit de révéler les procédés d'accentuation qu'impliquent les figures rythmiques les plus couramment utilisées. Ces dernières dévoilent en effet des accentuations spécifiques du texte. Lorsque les temps sont divisés en quatre doubles croches, en triolet de croches, en syncopette ou en une succession d'une croche et de deux doubles croches (ou son motif inverse), la première occurrence est généralement accentuée puisque synchrones avec un temps¹⁷. La nature de la syllabe semble peu importer. Du moment qu'une syllabe est synchrone avec un temps, elle est accentuée. Il apparaît inutile d'exemplifier cette affirmation tant tous les exemples musicaux exposés en témoignent. Marquer les temps de la mesure par une accentuation des syllabes qui s'y synchronisent prime alors, dans le ragga français des débuts, sur les règles de la prosodie traditionnelle, de même que la régularité et la densité du débit. Les temps donnent ainsi lieu à des accents d'insistance et à des accents toniques, les DJ ne se formalisant que peu de la nature des syllabes qu'ils choisissent d'y synchroniser.

12.10.2. Placements préférentiels des accents d'insistance sur les premiers et troisièmes temps

Nous avons vu que les DJ ont davantage tendance à positionner des syllabes généralement atones sur les temps 1 et 3¹⁸. Cette particularité prosodico-musicale s'explique pour plusieurs raisons. Tout d'abord, nous avons vu que les quatrièmes et deuxièmes temps étaient

¹⁷ Voir sous-section 12.4.1 « Fidèles au cadre métrique musical ».

¹⁸ Sous-section 12.3.3 « Positionnement des accents d'insistance ».

fréquemment sollicités par les finales non-caduques de vers et de GDS (accents toniques). Ces *habitus* de placements impliquent que les vers ou les GDS ont été débutés au préalable, fréquemment aux premiers et troisièmes temps. Les initiales de vers, de GDS, ou même de groupes rythmiques, se synchronisent ainsi couramment avec ces deux positions, de même que des syllabes généralement atones de type pronoms ou initiales de mots, comme dans cet extrait de *Bergers et moutons* :

The image shows a musical score for three parts: Voix (Vocal), V. (Violon), and V. (Violoncelle). The music is in 4/4 time. The lyrics are:

Voix: Z@ je viens dans la danse do nner u ne dy ka sjo~ kaR tu

V. (Violon): le les Z9n dO ZuR dHi wi d@ me~ il gRa~ di Ro~ fa sa

V. (Violoncelle): 19R leur pRo blEm il 19R fo tRu ve de so ly sjo~ a IOR

The score includes various musical notations such as accents (>), slurs, and fermatas. Red boxes are drawn around the first and third beats of each measure in all three staves, indicating accents of insistence.

Ex. mus. 87 : Puppa Leslie, *Bergers et moutons*, partie vocale, mes. 23 à 25. Les cadres rouges indiquent des accents d’insistance tombant sur les premiers et troisièmes temps de la mesure.

Tous les premiers et troisièmes temps de cet extrait sont synchrones avec des syllabes censées être atones. Celles-ci reçoivent en conséquence un accent d’insistance se manifestant principalement par des pics d’intensité. À l’inverse, les deuxièmes et quatrièmes temps sont synchrones avec des finales de groupe de mots, donnant lieu à des accents toniques possédant les mêmes propriétés acoustiques. L’inverse se produit aussi (accents toniques sur les premiers et troisièmes temps et accents d’insistance sur deuxièmes et quatrième temps). C’est la place de la syllabe dans la phrase ou le mot qui définit le type d’accent. Sa synchronisation avec les temps impliquera son accentuation (augmentation de l’intensité), quelle que soit la nature de la syllabe. L’effort vocal déployé sera le même. Il est tout de même plus courant dans le ragga français que les DJ choisissent le premier et le troisième temps pour placer les accents d’insistance.

12.10.3. Contre-accents : une influence du rap ?

Le contre-accent est une succession de deux syllabes (ou plus) accentuées consécutivement. Nous avons déjà observé ce phénomène prosodique dans le rap français. Des phénomènes de contre-accentuation s’observent également dans le ragga, mais nous allons voir

que leur propriété acoustique, leur fréquence d'apparition, les cadres dans lesquels ils s'opèrent et les buts stylistiques visés diffèrent.

Une durée syllabique importante est un des paramètres pouvant servir à la reconnaissance de l'accent. Dans le ragga français des débuts, la rapidité et la régularité du débit font qu'une syllabe plus longue se repère et se démarque aisément. Ainsi, il arrive d'observer des ralentissements du débit qui rendent proéminentes les syllabes prononcées à cet instant. Ces dernières sont généralement placées dans l'entretemps et permettent aux DJ de positionner la syllabe d'après sur le temps, engendrant une contre-accentuation caractéristique du style. Nous l'observons dans *Peuples du monde* où Tonton David ralentit soudainement son débit et crée cet effet :

Ex. mus. 88 : Tonton David, *Peuples du monde*, partie vocale, mes. 41. Le cadre rouge indique un procédé de contre-accentuation.

L'extrait ci-dessus correspond à une partie du GDS n° 38 qui débute en anacrouse sur la syllabe [ta~] (non visible dans l'exemple ci-dessus) donnant le début de phrase suivant : « Tant qu'il y aura dans la ville des promoteurs des bush masters [...] ». Les cinq premières syllabes sont prononcées en doubles croches (de « tant » à « dans ») alors que les syllabes [la], [vil] et [de] sont accentuées consécutivement dans un ralentissement caractéristique du débit, donnant lieu à l'enchaînement accent d'insistance, accent tonique et accent d'insistance. Ce type de contre-accentuation s'observe dans la totalité du corpus, à une fréquence variable, et semble n'avoir que faire des règles de la prosodie traditionnelle. En effet, en plaçant les accents toniques dans l'entretemps et les syllabes censées être atones sur les temps, il donne lieu à de nombreux accents d'insistance. Ce procédé est avant tout rythmique puisqu'il s'observe dans d'autres configurations prosodiques, faisant succéder accent tonique, accent d'insistance et accent tonique. En réalité, toutes les configurations prosodiques sont envisageables du moment que ce motif rythmique est mis en œuvre.

Nous l'avons vu précédemment, les DJ français sollicitent couramment l'entretemps du quatrième temps pour clore le chant de leur GDS. La finale du vers tombe sur le quatrième temps et ils ajoutent, en guise de relance, une à plusieurs syllabes dans l'entretemps. Dans le cas où ils ajoutent une seule syllabe, cela donne lieu à un contre-accent relativement courant

qui consiste en la succession de l'accent de finale de vers (qui tombe sur le quatrième temps) et de l'accent de la finale de GDS chantée immédiatement après en guise de relance. Ces types de contre-accents sont les plus courants et s'observent entre autres durant le refrain de *Rock en zonzon*, comme le montre l'exemple suivant. Cet exemple met en lumière un autre cas de contre-accentuation moins fréquent mais tout aussi caractéristique que nous aborderons ensuite :

The image shows a musical staff for the voice part of 'Rock en zonzon' in 4/4 time. The notes are: a~ (En), zo~ (zon), zo~ (zon), o~ (on), na (a), dy (du), wOk (rock), ka~ (en), zo~ (zon), zo~ (zon), a (a). There are accents (>) above the notes for 'a~', 'zo~', 'na', 'wOk', 'ka~', 'zo~', and 'a'. A blue box highlights the notes for 'rock en' (wOk and ka~) and a red box highlights the notes for 'zonzon a' (zozon and a).

Ex. mus. 89 : Daddy Yod, *Rock en zonzon*, partie vocale, mes. 4. Le cadre rouge indique un contre-accent placé sur le quatrième temps et son entretemps et le cadre bleu indique un contre-accent dû à la morphologie rythmique de la syncopette.

La finale [zo~] du vers tombe sur le quatrième temps alors que la syllabe [a] ne formant aucun mot est accentuée et tombe sur la partie faible du quatrième temps. Cela donne lieu à un contre-accent de finale de GDS typique du style.

Le cadre bleu de l'exemple ci-dessus correspond à l'autre type de contre-accent. Il s'agit d'un contre-accent induit par la morphologie rythmique de la syncopette. En effet, la succession d'une valeur courte tombant sur le temps, d'une valeur longue et d'une valeur courte tombant dans l'entretemps est particulièrement propice à la contre-accentuation. Ici, la première valeur courte (syllabe [wOk]) tombe sur le temps, ce qui implique son accentuation. La syllabe [a~], même s'il s'agit d'une syllabe censée être atone est rendue proéminente par sa longueur mais aussi par une intensité augmentée. Toute syncopette dans le chant ragga ne donne pas lieu à un contre-accent. Néanmoins, si le DJ le souhaite, il peut ajouter à la morphologie naturelle de cette figure une intention à même de révéler un contre-accent, comme dans l'exemple ci-dessus.

Nous observons une dernière configuration de contre-accentuation qui se manifeste dans le motif consistant en la succession de deux doubles croches et d'une croche. De manière assez prévisible, la dernière croche du motif rompt le débit, rendant prééminente la syllabe prononcée sur celle-ci. La prolongation de cette syllabe met en attente le chant de la suivante qui, tombant sur le temps, est accentuée, créant un contre-accent. Nous observons cette manière de procéder dans tous les morceaux du corpus. L'exemple 90 l'expose dans *Peuples du monde* :

Voix

tER de se | Ek t9 Re de zo pe Ra t9R de mi kRo
teurs des se lec teurs et des o pe pe ra teurs des mi kro

Ex. mus. 90 : Tonton David, *Peuples du monde*, partie vocale, mes. 42. Le cadre rouge indique un procédé de contre-accentuation.

La syllabe [de] rompt le débit à la double croche, créant une attente et permettant à la syllabe [zo] de tomber sur le temps suivant. Cela génère la succession de deux accents d'insistance. Il aurait pu s'agir de deux accents toniques ou d'un accent tonique et d'un accent d'insistance, etc.

Les premiers DJ français semblent n'avoir que faire des règles de la prosodie musicale traditionnelle. Dans chaque exemple, la primauté est donnée au jeu rythmique, et non à l'accentuation traditionnelle du français, ce qui rapproche ces phénomènes de la prosodie musicale du rap français. Pour autant, le degré de concordance entre les syllabes des paroles et le cadre métrique musical (temps et deuxième croche du temps) est très élevé dans le ragga, alors qu'il est beaucoup plus aléatoire dans le rap français. De plus, la fréquence d'utilisation de ces contre-accents est bien moins importante dans le ragga que dans le rap. Le but des DJ n'est pas de défier volontairement et souvent les règles de la prosodie traditionnelle mais davantage d'établir des jeux rythmiques tout en préservant un *continuum* vocal fidèle aux temps et aux deuxième croches des temps. Cela peut passer par des phases d'accentuation peu conventionnelles des paroles. Les syllabes sont, dans ces moments-là, aucunement distinguées par leur place dans la phrase. Elles sont ainsi considérées sur un même plan, un plan métrique et rythmique dans lequel la segmentation en groupes de sens à l'aide d'accents toniques importe peu. Le contre-accent n'est, dans le ragga français, qu'un procédé de diversification de la progression rythmique. Il ne procède d'aucune attitude, ne s'observe qu'en accord avec le cadre métrique musical, et reste relativement moins fréquent que dans le rap français.

12.11. Emprunts des caractéristiques du phrasé ragga dans le rap français : l'exemple de MC Solaar

Le rap et ragga français possèdent des racines communes qui se manifestent sur le sol français par des rencontres fréquentes entre rappers et DJ. De fait, il n'est pas rare qu'un rappeur pratique aussi la musique ragga et inversement. Cela se ressent chez des rappers tels

qu'EJM dont le titre *Nous vivons tous*¹⁹ paru en 1989 est incontestablement un morceau de ragga français. Nous retrouvons toutes les caractéristiques à savoir une écriture versifiée dont les finales de vers (d'une longueur approximative de douze syllabes) tombent toutes sur le quatrième temps, des ajouts syllabiques dans l'entretemps du quatrième temps en guise de relance, une régularité du phrasé et une concordance maximale entre les syllabes des paroles et les temps de la mesure. Ces liens entre rap et ragga peuvent aussi se manifester plus subtilement et notamment par le biais d'emprunts de la part des rappeurs de certaines caractéristiques du phrasé ragga. Cette particularité s'observe, par exemple, chez MC Solaar, artiste de notre corpus, et notamment dans le morceau *Qui sème le vent récolte le tempo*, comme nous allons le montrer.

Tout d'abord, le morceau présente de nombreux moments où le débit vocal est à la double croche et où le degré de synchronisation entre les syllabes et les temps et les deuxièmes croches des temps est à son maximum. Les syllabes tombant sur les temps sont à la fois des finales de GR et des syllabes censées être atones, traduisant le peu d'intérêt que le MC, à l'instar du DJ, porte alors aux règles de la prosodie traditionnelle. L'exemple 91 expose plusieurs de ces instants :

¹⁹ EJM, « Nous vivons tous », *Assis sur le rythm posés sur la version*, Maximum Records (PVBM 0889), 1989.

mes. 9 (quatrième temps) à 11 (premier temps)

Voix

tRE traï t@ te d@ de tRE traï tR@ tre ka~ quand Z@ je tRE traï t@ te d@ la de tE fai t@ du si

o~ on m@ me

V.

V.

la-s lence

mes. 21 (deuxième, troisième et quatrième temps) à 22

Voix

pRe puR la mi za mOR a pRE l@
Prêt pour la mise à mort a prés le

V.

kOR a KOR a lOR fç 9~ ne fFOR R@ my to~ KOR ply fOR
corps à corps a lors fais un e ffort re mue ton cops plus fort

Ex. mus. 91 : Mc Solaar, *Qui sème le vent récolte le tempo*, extraits de la partie vocale. Présences du phrasé ragga dans le rap français.

Le premier extrait dévoile un débit relativement régulier et un ton globalement monocorde variant peu si ce n'est sur un intervalle restreint d'une seconde mineure approximative (non transcrit ici car relevant de l'intonation). Ces caractéristiques évoquent le ragga français. Toutefois, les syllabes accentuées ne sont pas nécessairement synchrones avec les temps, tombant sur la double croche juste avant (syllabes [tRE]). Cette dernière particularité s'inscrit davantage en accord avec le style de prédilection de MC Solaar (le rap), le but étant, comme nous l'avons vu dans la partie précédente, de défier le cadre métrique musical.

Le deuxième extrait (ex. mus. 91) dévoile cependant un débit régulier à la double croche, un ton globalement monocorde variant peu si ce n'est sur des intervalles restreints (non transcrit car relevant de l'intonation), et des syllabes accentuées synchrones avec les temps, correspondant de très près à toutes les caractéristiques du ragga français. Le GDS de cet extrait ne correspond cependant pas aux *habitus* positionnels et d'écriture observés dans les morceaux ragga de notre corpus. En effet, l'écriture n'est pas ici versifiée et la finale de GDS ne tombe pas sur le quatrième temps. Il faut attendre la mesure 47 de la partie vocale du morceau pour confirmer ce qui ne relève pour l'instant que d'une hypothèse :

Ex. mus. 92 : MC Solaar, *Qui sème le vent récolte le tempo*, partie vocale, mes. 47 à 48. Les cadres rouges indiquent les accélérations à la triple croche caractéristiques du ragga français et les cadres bleus indiquent la synchronisation des syllabes accentuées avec les temps de la mesure.

Dans l'exemple ci-dessus, MC Solaar utilise un phrasé relativement régulier, monocorde, et organise la prononciation de son texte comme nous l'avons observé dans les morceaux ragga. Nous recensons deux vers dont les finales se terminent sur le son [ik]. Le premier dure onze syllabes alors que le deuxième, sujet à des accélérations à la triple croche, dure dix-huit syllabes. Les finales des deux vers tombent sur le quatrième temps. Le doute n'est plus permis, MC Solaar intègre à son phrasé des caractéristiques du phrasé ragga, emprunts que l'on peut observer dans l'ensemble des morceaux de son premier album²⁰. Cette porosité entre ragga et rap a été repérée lors de l'écoute et a pu être immédiatement vérifiée et démontrée grâce à notre chaîne de traitement. Le repérage de cette porosité témoigne de la pertinence d'analyser la prosodie musicale pour identifier et différencier des styles de musique vocale populaire. Sans caractérisation préalable de la prosodie musicale des deux styles et sans méthode d'analyse adaptée à la nature enregistrée des œuvres populaires, il eût été impossible de démontrer empiriquement la présence de ces emprunts.

* * *

La prosodie musicale du ragga se caractérise par une régularité de débit et de positionnement des syllabes accentuées. Les quatrièmes et deuxièmes temps s'instaurent ainsi comme des lieux de la mesure emblématiques sur lesquels les DJ solistes placent fréquemment leurs finales non-caduques de GDS ou de vers. Par ce procédé, ils mettent en exergue la versification de leurs paroles. L'entretemps du quatrième temps constitue également un lieu de

²⁰ MC SOLAAR, *Qui sème le vent récolte le tempo*, Polydor (511 133-1), 1991.

relance vocale et sémantique souvent sollicité. Les duos vocaux dévoilent des configurations prosodiques plus complexes dues aux changements de parole fréquents et inventifs. Pour autant, celles-ci outrepassent rarement les positions de la mesure privilégiées par les DJ solistes. Cette régularité de placement appuie le caractère psalmodique des parcours mélodiques de la voix et le caractère prédicateur des personnages lexicaux dépeints par les premiers DJ français. Ces derniers construisent aussi un personnage joueur au sein de phases où ils s'amuse avec les sons de la langue française. Cela se caractérise par des accélérations caractéristiques à la triple croche. Les syllabes deviennent alors des unités métriques qu'ils agencent rythmiquement et pour leur qualité sonore. Les DJ français font ainsi la démonstration de leurs compétences articulatoires et prouvent qu'ils sont les mieux placés pour animer la « version ». Enfin, la concordance maximale entre les syllabes et les temps et les deuxièmes croches des temps fait du ragga un style vocal relativement appliqué dans lequel le texte est facilement intelligible. Cette exemplarité d'articulation entre les systèmes linguistiques et musicaux crée une sensation de satisfaction auditive favorisant la compréhension et l'intégration du prêche chanté. Les racines que le ragga partage avec le rap se manifestent dans certaines habitudes de positionnement des syllabes accentuées mais aussi quelquefois chez des MC français tel que MC Solaar. Ces emprunts démontrent l'impact de cette expression musico-littéraire sur les musiques qui l'entourent. Ils témoignent aussi de la porosité entre les deux styles musicaux.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Selon notre hypothèse de départ, la prosodie musicale est le paramètre le plus pertinent pour caractériser et différencier des musiques populaires utilisant des phrases vocaux plus proches de la parole que du chant. En accord avec les spécificités vocales du punk, du rap et du ragga français et en souhaitant prendre en compte leur tradition phonographique qui place l'enregistrement au rang d'œuvre à analyser¹, nous avons pour objectif de proposer une méthode d'analyse de la prosodie musicale fondée sur la réalité sonore d'un corpus d'enregistrements représentatif de la diversité et de la singularité de ces musiques telles qu'elles émergent à la fin des années 1970 et au début des années 1980. Pour cela, nous avons choisi de solliciter l'outil informatique qui, dans le domaine de l'analyse et du traitement du signal, mais aussi dans le domaine de la représentation de données, offre des possibilités considérables. Dans cette optique, nous avons éprouvé ses limites, exploré son champ des possibles et sélectionné les paramètres et les représentations de la prosodie musicale les plus pertinents pour son analyse.

Nous avons d'abord défini une terminologie adaptée au caractère pluridisciplinaire de notre étude tout en ciblant progressivement les éléments des systèmes linguistiques et musicaux qui apparaissaient comme les plus pertinents. Pour cela, nous nous sommes fondés sur les rares travaux portant sur la prosodie musicale des musiques populaires², les définitions des dictionnaires lexicaux³ et les ouvrages linguistiques de référence sur la prosodie du français tels que ceux de Pierre Léon⁴ ou d'Anne Lacheret-Dujour⁵. Les syllabes des paroles et les temps de la mesure sont apparus comme les unités métriques à révéler, leur articulation et leur accentuation respectives au sein des trois styles constituant la prosodie musicale. Des paramètres ont été désignés, des paramètres étudiés dans le cadre de l'analyse phonétique de la voix⁶, mais aussi des paramètres propres uniquement à la prosodie musicale : le degré de synchronisation entre la voix et les instruments, le placement des syllabes accentuées et le débit vocal calculé en nombre de syllabes par *beat*. Notre chaîne de traitement a été conçue pour révéler à la fois les unités métriques des deux systèmes et les paramètres de la prosodie

¹ JULIEN, Olivier, « L'analyse des musiques populaires enregistrées », dans PISTONE, Danièle [dir.], *Le Commentaire auditif de spécialité – Recherches et propositions*, Université Paris-Sorbonne, Observatoire Musical Français, série « Conférences et séminaires », n° 37, 2008, p. 143.

² JOUBREL, Bruno, « Approche des principaux procédés prosodiques dans la chanson francophone », *Musurgia*, vol. 9, n° 2, 2002, p. 59-70.

³ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales [en ligne], www.cnrtl.fr [consulté le 18 août 2016] ; REY-DEBOVE, Josette, REY, Alain [dir.], *Le Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2015.

⁴ LÉON, Pierre, *Phonétisme et prononciations du français*, Paris, Armand Colin, 6^e éd., 2012.

⁵ LACHERET-DUJOUR, Anne, BEAUGENDRE, Frédéric, *La prosodie du français*, Paris, CNRS, coll. « CNRS Langage », 2002.

⁶ Ambitus, timbre, métrique des groupes syllabiques et durées des syllabes atones et accentuées.

musicale. Nous avons recherché autant que possible une automatisaion des étapes de travail afin que notre méthode puisse s'appliquer à des corpus conséquents.

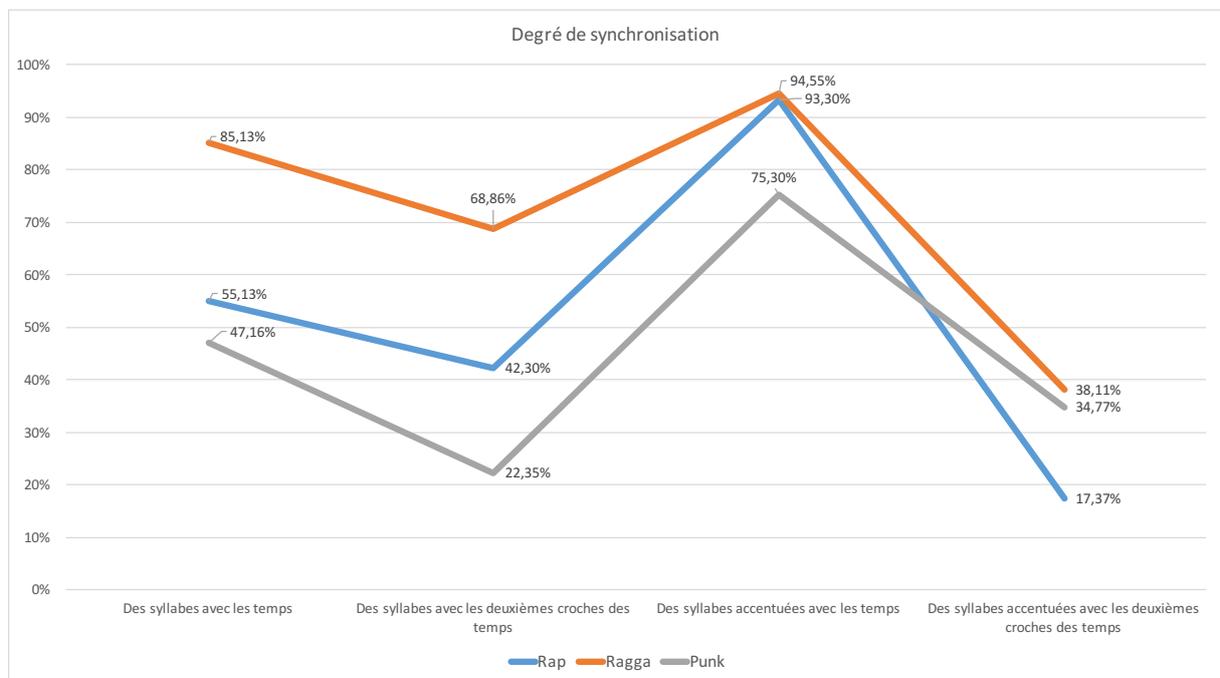
De nos expérimentations – en collaboration avec les Équipes Analyse et Synthèse des sons et Représentations Musicales de l'Ircam –, il a été déduit que les syllabes des paroles et leur accentuation seraient révélées manuellement. L'impossibilité d'obtenir les pistes séparées des morceaux de la période étudiée et l'absence de résultats satisfaisants en terme d'algorithmes de séparation de sources⁷ ont déterminé ce choix, rendant notre chaîne de traitement semi-automatique. Nous avons ainsi :

1. Réalisé les segmentations syllabiques manuellement à l'aide du logiciel Audiosculpt, étape qui fut décisive pour la définition de la taille du corpus.
2. Révélé le cadre métrique de manière automatique grâce au logiciel Ircambeat.
3. Une fois les deux systèmes métriques mis en lumière, nous avons décidé d'une nomenclature en mesure de signaler l'accentuation des paroles et la synchronisation éventuelle des syllabes avec le cadre métrique musical. Cette signalisation a également été réalisée manuellement.

Ces trois étapes ont permis le calcul et la représentation des paramètres de la prosodie musicale, principalement sous la forme de graphiques. Elles ont aussi permis l'obtention de nombreuses données chiffrées et la quantification automatique des phrasés vocaux de chaque morceau en fonction du cadre métrique musical avec lequel ils s'articulent. La quantification a été réalisée à l'aide du logiciel OpenMusic et a permis d'obtenir des partitions des parties vocales fondées sur la réalité acoustique de l'enregistrement. Celles-ci figurent en annexe de notre étude. Cette étape nous a permis de constater que l'impulsion rythmique des syllabes réside dans leur noyau vocalique, et non forcément dans leur attaque. En effet, la transformation des durées syllabiques (de l'attaque à la coda) en durées musicales a dévoilé un décalage conséquent avec la réalité sonore de l'enregistrement. En réalignant les marqueurs syllabiques sur les voyelles au sein de chaque syllabe nous avons pu constater une proximité bien plus importante entre nos quantifications et les phrasés vocaux tels qu'ils sont effectués. À partir de ces différents supports (données chiffrées, graphiques et partitions des phrasés vocaux), nous avons analysé la prosodie musicale du punk, du rap et du ragga français.

⁷ VINCENT, Emmanuel, FÉVOTTE, Cédric, *et al.*, « Comment évaluer les algorithmes de séparation de sources audio ? », *19^e colloque GRETSI sur le traitement du signal et des images* [en ligne], Paris, 2003, p. 27-30, <https://hal.inria.fr/inria-00544248/document> [consulté le 18 novembre 2015].

Le degré de synchronisation entre la voix et les instruments fut très révélateur de la prosodie musicale puisqu'il nous a permis d'appréhender le comportement global de la voix face au cadre métrique fixe de la musique dans chaque style. Ainsi, nous avons pu constater à quel point les locuteurs synchronisent les syllabes de leurs paroles avec les temps et les deuxièmes croches des temps. Plusieurs facettes de ce paramètre ont été exposées. Il s'est avéré particulièrement pertinent pour distinguer de manière générale la nature des syllabes synchronisées avec les temps ou les deuxièmes croches des temps. Le degré de synchronisation de toutes les syllabes (atones et accentuées) avec les temps et deuxièmes croches des temps a permis de dévoiler le comportement global de la voix dans un morceau alors que le degré de synchronisation des syllabes accentuées a montré leur concordance avec les positions de la mesure, nous permettant de connaître l'influence que la musique a sur l'accentuation des paroles. Le graphique suivant montre la différence entre les valeurs moyennes de chaque style :



Graphique 22 : Degré de synchronisation entre les syllabes atones et accentuées et les temps et deuxièmes croches des temps dans les trois styles.

La variation des données pour chaque artiste n'est pas visible sur ce graphique mais nous avons pu constater que les valeurs étaient relativement proches dans chaque style. Ces moyennes en sont ainsi représentatives. Les deux premiers paramètres du graphique (en partant de gauche) nous ont permis de distinguer globalement les trois styles et d'orienter nos analyses. Nous remarquons que le ragga français se démarque par sa synchronisation élevée avec le cadre métrique musical. Le punk, à l'inverse, dévoile les valeurs les plus basses, et les valeurs du rap se situent globalement entre les deux. Ce graphique porte en filigrane les résultats de nos

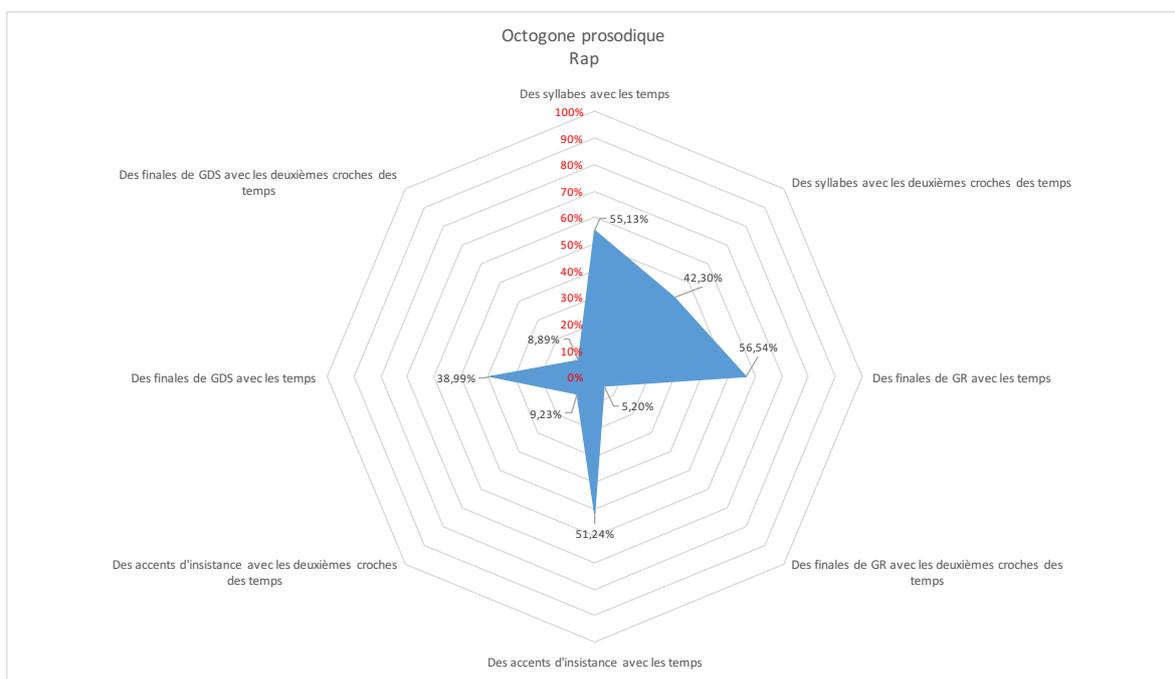
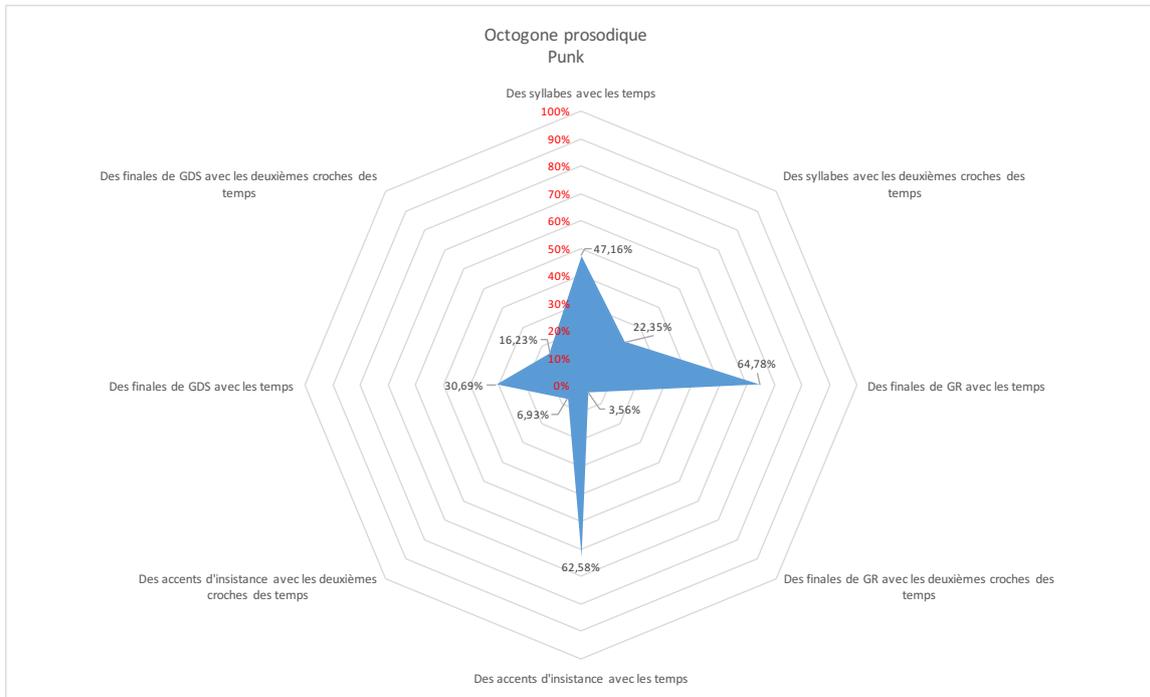
analyses et de nos interprétations. Ainsi, dans le ragga, l'application des DJ à faire correspondre leurs syllabes atones et accentuées avec les temps et les deuxièmes croches des temps est destinée à faciliter la compréhension et la crédibilité (par une attitude exemplaire) de leurs prêches. À l'opposé, l'amateurisme et l'anticonformisme des punks français les amènent à positionner très approximativement leurs syllabes sur le cadre métrique musical. Enfin, ce graphique illustre l'attitude des rappeurs à l'égard des systèmes linguistiques et musicaux, comportement consistant à défier la prosodie traditionnelle et les règles d'accentuation des temps forts de la mesure tout en s'appliquant à prouver qu'ils en maîtrisent les règles.

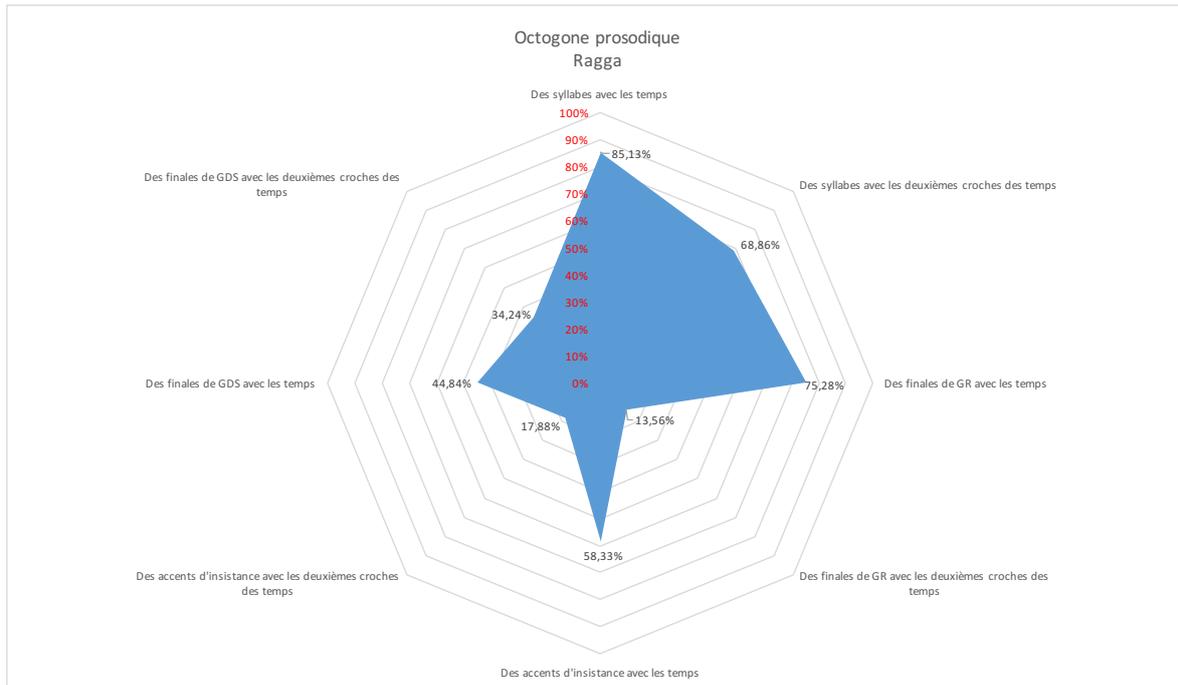
Le pourcentage de synchronisation des syllabes accentuées avec les temps (troisième paramètre du graphique 22) présente les valeurs les plus élevées pour les trois styles. Les données du rap et du ragga sont relativement proches (plus de 90 %), indiquant le fort degré d'influence des *beats* numériques sur l'accentuation des paroles dans les deux styles. Cela traduit une réalité plus large quant à la prosodie musicale des trois styles : la pulsation musicale ne s'adapte pas au rythme vocal. La prosodie vocale est ainsi largement influencée par le jeu instrumental, non le contraire, et cela a son importance dans le cadre de styles populaires utilisant des phrasés plus proches de la parole que du chant. Nous avons en effet montré dans une précédente étude⁸ comment voix et musique pouvaient avoir des rôles réciproques au sein des *chansons pas chantées* des artistes Loïc Lantoiné ou Les Rim'ailleurs. Cela se traduisait par une part d'improvisation musicale et une grande écoute entre les instrumentistes et les *pas-chanteurs*. Voix et musique se suivaient alors mutuellement, se synchronisant régulièrement mais en des lieux séparés par des durées plus larges que le temps ou la mesure. La non-réciprocité rythmique de la voix et de la musique inhérente au punk, au rap et au ragga français constitue donc une différence fondamentale avec d'autres styles présentant des spécificités vocales proches. Cela influence fortement la prosodie vocale des trois styles, dévoilant chaque fois des accentuations particulières bien éloignées de la prosodie traditionnelle telle qu'elle est décrite dans les ouvrages scientifiques.

Le degré de synchronisation fut également pertinent pour distinguer les types d'accent qui se synchronisent avec les temps et les deuxièmes croches des temps. Ainsi, nous avons pu déceler si, dans un style, les accents de finale de GR et de GDS ou les accents d'insistance se positionnent préférentiellement sur une position de la mesure. Les valeurs sont pour ces paramètres

⁸ MIGLIORE, Olivier, *La chanson pas chantée de Loïc Lantoiné : émergence d'un style*, université Paul-Valéry Montpellier 3, mémoire de master 2, 2012.

bien plus proches entre les styles, révélant des proximités fort intéressantes. Tous les paramètres du degré de synchronisation peuvent être présentés sous la forme d'un octogone prosodique afin que le lecteur puisse observer immédiatement leur variation au sein des trois styles. Chaque branche signale un paramètre. La forme obtenue fournit un aperçu immédiat des différences et des proximités entre les styles :





Graphique 23 : Octogones prosodiques du punk, du rap et du ragga français.

S'ajoutant au degré de synchronisation global entre les syllabes (atones et accentuées) et les temps et deuxièmes croches des temps, le degré de synchronisation des finales de GR avec les temps (branche centrale droite de l'octogone prosodique) est révélateur des différences entre les styles. Sans surprise, le ragga possède les valeurs les plus élevées. Le rap présente les plus basses, en accord avec l'attitude de défiance se manifestant entre autres par une accentuation tonique réalisée en dehors du cadre métrique musical. Enfin, le punk, malgré la mise en exergue d'un amateurisme musical consistant à tomber volontairement à côté des temps et des deuxièmes croches des temps, dévoile des valeurs plus élevées que le rap. Cela traduit une certaine régularité accentuelle durant le chant des GDS alors que les finales de ces derniers tombent très fréquemment ailleurs que sur les temps et les deuxièmes croches des temps.

Les autres paramètres de l'octogone s'entremêlent davantage, révélant pour chaque style des valeurs assez proches, notamment concernant le degré de synchronisation des accents d'insistance avec les temps et les deuxièmes croches des temps mais aussi celui des finales de GR avec les deuxièmes croches des temps. Ces données sont très disparates pour chaque morceau dans chaque style (non visibles sur les octogones prosodiques), ne révélant aucune habitude réellement spécifique. Ces facettes du degré de synchronisation dévoilent alors des lieux de porosité entre le punk, le rap et le ragga, des proximités qui découlent de cet emploi commun de la langue française dans d'autres modes d'expression que le chant. Les formes obtenues sont pour autant révélatrices des styles tels qu'ils émergent dans les années 1980.

L'étendue de leur surface traduit une synchronisation globale plus ou moins élevée. Le degré de synchronisation entre la voix et les instruments confirme notre hypothèse de départ puisqu'il apparaît comme un paramètre pertinent pour la caractérisation et la différenciation de styles de musiques populaires utilisant des phrasés plus proches de la parole que du chant. Ces octogones prosodiques ont un pouvoir évocateur et descriptif immédiat. Ils pourront être employés pour définir d'autres styles de musiques populaires.

Les graphiques de positionnement des syllabes accentuées sur la mesure musicale ont permis d'approfondir temps par temps nos observations du degré de synchronisation, et ainsi d'appréhender globalement le placement des syllabes dans chaque morceau et dans chaque style. Des traits redondants ont été relevés. Dans le ragga, la sollicitation plus importante des temps 2 et 4 par les finales de GDS nous a incité à observer plus minutieusement les différents procédés permettant aux DJ d'y parvenir. De même, la sollicitation massive des temps et des entretemps et l'évitement global des deuxièmes croches des temps par les rappeurs nous ont amené à révéler les stratégies d'évitement mises en œuvre. Enfin, les procédés de répétition et d'obstination propres au phrasé punk ont pu être révélés grâce au positionnement toujours identique des finales de GDS dans chaque morceau (seules les positions sollicitées changeaient selon les morceaux).

Nous avons pu constater que les accents toniques de finales de GR se positionnaient majoritairement dans tous les styles sur tous les temps de la mesure. De plus, le rap et le punk dévoilaient de nombreuses occurrences placées dans les entretemps, confirmant pour l'un la mise en œuvre de stratégies d'évitement du cadre métrique musical, et pour l'autre, des placements approximatifs induits par une volonté de mettre en exergue un certain amateurisme musical.

Enfin, nous avons pu relever la présence de très nombreux accents d'insistance. Dans la parole spontanée, cela aurait révélé la mise en œuvre d'une emphase expressive conséquente. Seulement, l'influence de la musique sur l'accentuation des paroles engendre une accentuation des syllabes synchrones avec les temps, même si elles sont censées être atones (avec plus ou moins d'importance selon les styles). L'accent d'insistance créé par ce phénomène est, dans le cadre de ces musiques, à considérer comme un renforcement de l'accentuation musicale, non comme un souhait de la part du locuteur de mettre en exergue une syllabe pour des raisons sémantiques. Seuls les accents d'insistance réalisés en dehors des temps ont révélé une intention d'expressivité forte. C'est notamment le cas dans le rap où la majorité de ces accents s'opère

dans les entretemps, révélant une intention de défier les règles traditionnelles des systèmes linguistiques et musicaux.

Finalement, la question de la prosodie musicale n'est plus de savoir si voix et musique s'articulent en des endroits mutuellement stratégiques mais plutôt dans quelle mesure les deux systèmes métriques s'influencent. Dans les trois styles de notre étude, les temps ont un impact considérable sur l'accentuation des paroles mais dans des proportions différentes et selon des comportements que nous avons pu étudier. Nos graphiques de positionnement des syllabes accentuées ont donc permis, au même titre que le degré de synchronisation entre la voix et les instruments, la différenciation et la caractérisation des trois styles de notre étude.

Enfin, nous retiendrons le débit en syllabe par *beat*. Si ses valeurs moyennes ne nous ont pas renseigné sur les subdivisions du temps les plus privilégiées dans chaque style, la proximité des résultats pour chaque morceau a traduit des tendances stylistiques fortes. Le tableau ci-après expose les données du débit pour chaque morceau ainsi que les *tempi* qui leurs sont associés :

Styles	Nom des morceaux	Débit en syllabes par <i>beat</i>	Tempo
Punk	<i>Clé de contact</i>	0,8	222
	<i>Fier de ne rien faire</i>	0,9	191
	<i>Les Athlètes</i>	1,22	235
	<i>La Bière</i>	1,19	190
	<i>Porcherie</i>	1,45	165
Rap	<i>Iam concept</i>	2,76	115
	<i>Je rap</i>	2,3	120
	<i>La Formule secrète</i>	2,52	103
	<i>Paname city rappin</i>	2,56	104
	<i>Qui sème le vent récolte le tempo</i>	2,72	106
Ragga	<i>Bergers et moutons</i>	3,59	90
	<i>Peuples du monde</i>	3,09	92
	<i>Reggae fadoli</i>	3,07	95
	<i>Rock en zonzon</i>	2,92	82
	<i>Rouleurs à l'heure</i>	3,35	99

Tableau 35 : Débit vocal des trois styles en nombre de syllabes par *beat*.

Le punk présente les *tempi* les plus rapides, suivi du rap puis du ragga. À l'inverse, le punk possède le débit le plus lent et le ragga le plus rapide. Au vu de la proximité des valeurs dans chaque style, le débit vocal calculé en nombre de syllabes par *beat* apparaît comme un paramètre pertinent de caractérisation et de différenciation de la prosodie musicale du punk, du rap et du ragga français.

Cependant, l'analyse des trois paramètres (degré de synchronisation, placement des syllabes accentuées et débit en nombre de syllabes par *beat*) à l'aide de notre chaîne de traitement fut indissociable d'une analyse de la partition. Encore fallait-il pouvoir la créer ! La

quantification des phrasés vocaux a été une étape décisive de cette étude puisqu'elle a permis de confirmer et d'approfondir, à partir de la réalité sonore des enregistrements, les procédés interprétatifs préalablement repérés à l'écoute et à l'aide des paramètres de la prosodie musicale. Les partitions ont permis d'objectiver considérablement les propriétés rythmiques des trois styles étudiés et de présenter au sein de nos analyses des exemples musicaux au plus près de la réalité sonore des enregistrements. Elles ont constitué un support solide pour présenter au lecteur les nombreuses particularités prosodiques des trois styles. L'outil informatique est d'un apport considérable puisqu'il permet, en adaptant ses fonctionnalités au besoin de l'analyse musicale, de créer des outils fort appropriés. La collaboration entre les Sciences Informatiques et la Musicologie fut réciproquement constructive. La première discipline a montré l'efficacité et la diversité de ses outils mais aussi l'intérêt de les combiner en vue d'objectiver les données du contenu audio. Ces dernières ont été sélectionnées au préalable par l'autre discipline en fonction de ses besoins pour analyser des œuvres musicales. Nos résultats méthodologiques sont le fruit de ce travail à quatre mains. Ils sont indissociables de nos résultats musicologiques.

Cependant, l'outil informatique présente aussi ses limites. L'impossibilité d'automatiser notre chaîne de traitement a engendré la réduction drastique de notre corpus, imposant un corpus « cobaye », expérimental :

Comme toujours, le plus important est d'ajuster l'outil aux buts que l'on s'est donnés. Le plus délicat est sans doute moins de trouver le bon logiciel, d'apprendre à l'utiliser, que de trouver des fichiers musicalement élaborés où la voix se laisse analyser par lui. En pratique, la construction du corpus d'analyse est donc aussi délicate, voire plus, que l'investigation proprement dite⁹.

En conséquence, nous n'avons pas pu étudier avec la même rigueur les morceaux des artistes Pablo Master, Supa John, Mikey Mosman, tous les DJ de la Youthman Unity Academy et des *sound system* N'Kwame Krumah et High Fight, les Toulousains des Fabulous Troubadours et les premières productions de Princess Érika. En ce qui concerne le rap, nous n'avons pu soumettre à notre chaîne de traitement les productions de Timides et Sans Complexe, d'EJM, du Ministère AMER avec Stomy Bugsy, Doc Gynéco et Passi, Lionel D, Johnnygo et Destroy Man. Enfin, pour le punk français il eût été opportun d'analyser la prosodie musicale des Starshooter, d'Asphalt Jungle, des Gloires Locales, des Warum Joe, d'Ausweis, de WC3, de Gogol Premier, de Parabellum, des Oberkampf, des Bulldozer, des Cadavres, des

⁹ RUDENT, Catherine, *La voix chantée dans les popular music studies*, *Musicologies*, n° 10, Paris-Sorbonne, Observatoire Musical Français, 2013, p. 56.

OTH, des Haine Brigade ou encore des Sheriff. Ceux-ci ont seulement été cités à titre d'exemples. Cependant, les données que notre corpus et notre chaîne de traitement ont permis de révéler sont les premières de cette précision et de cette ampleur. Il convient alors de considérer nos résultats musicologiques pour ce qu'ils sont : un premier aperçu de ce que dévoile l'analyse de la prosodie musicale du punk, du rap et du ragga français des débuts. Il s'avère désormais nécessaire d'étendre cette étude aux nombreux artistes qui n'ont pu être traités ici.

Au-delà des paramètres révélés par notre chaîne de traitement, l'analyse des spécificités vocales et textuelles furent indispensables à l'étude de la prosodie musicale, de même que la contextualisation historique, le recensement instrumental, les spécificités rythmiques et les structures musico-littéraires de chaque style. Il semblait inconcevable d'aborder leur prosodie musicale sans apporter au lecteur les informations nécessaires à son appréhension. Nous avons pu constater que chaque style provenait de traditions historiques, musicales et orales se manifestant, de manière cohérente, au sein du matériau musico-littéraire ; dans le contenu des paroles, dans les traits phonatoires et au sein de la prosodie musicale. Ainsi, le rap français se veut défiant envers les institutions qui isolent et ignorent ses acteurs, empruntant aux Afro-américains une attitude construite sur l'annihilation du sujet noir durant la période esclavagiste aux États-Unis. Cela se manifeste dans la prosodie musicale des rappeurs français par une accentuation des paroles en dehors du cadre métrique musical selon différents patterns caractéristiques tels que la syncopette suivie d'une syncope, l'interruption soudaine des GDS dans l'entretemps et l'accentuation à l'anglaise des mots français. Le ragga français, en tant que style musical transmis par les rastas pour sensibiliser les jeunes des quartiers populaires à leur condition, se définit par une prosodie musicale extrêmement concordante avec le cadre métrique musical. L'exemplarité de l'expression vocale couplée à des parcours mélodiques évoquant fortement la psalmodie prend la forme de prêches destinés à propager la bonne parole. Enfin, la justesse approximative des chanteurs punks, leur ambitus très limité, le peu de synchronisation entre les syllabes et les positions de la mesure et la répétitivité de leur placement syllabique promeuvent une expression vocale voulue simple par opposition à la pop progressive des années 1970.

Les ambitus de chaque style se sont avérés intéressants. En effet, ceux du ragga sont moins importants (d'une tierce majeure à une octave juste) que ceux relevés dans le rap (d'une sixte majeure à une onzième juste), même s'ils sont plus étendus que ceux du punk (d'une quarte juste à une septième mineure). Le style possédant l'ambitus le plus large est

étonnamment celui qui abandonne totalement le chant : le rap français. Les ambitus vocaux les moins importants sont ainsi observés sur les styles de notre corpus dont la voix est chantée. Nous rappelons que les durées syllabiques moyennes des trois styles ont révélé des valeurs relativement proches de celles de la parole spontanée. Le ragga possède même des valeurs inférieures bien qu'il soit le style le plus chanté. Qu'est-ce qui justifie cette volonté de proximité avec la parole spontanée ? Dans les trois styles, les artistes sont issus d'une population inconsiderée, laissée pour compte, à qui la société française refuse symboliquement la citoyenneté. Cela se traduit dans les années 1980 par l'absence de dialogue entre les institutions de la République et les populations immigrées de ses anciennes colonies, mais aussi par la surdité d'un monde politique vieillissant aux revendications de la première génération de jeunes adultes post-Trente Glorieuses. En réponse à cet abandon, les punks français expriment un anticonformisme militant et des idéologies anarchistes, les rappeurs défient les institutions de la République, et les DJ produisent et propagent une parole et une culture autres. Les trois styles dénoncent implicitement et/ou explicitement ce qui leur est refusé. Leurs porte-parole sont alors des héros partis en quête d'une légitimité non octroyée, d'une filiation rompue¹⁰, quête tragique qui se fait par et dans la langue du pays qui les refuse, par l'oralité vive.

De l'épique au Tragique, la conséquence (la cause cachée) est donc la légitimité.

Le tragique naît de toute situation où le consentement communautaire est menacé. Il y a « tragique » parce que la menace ne sera repérée ( cart e ou différée) qu'à ce moment où la communauté * prouvera* que la chaîne de filiation a été rompue. L'action tragique est le dévoilement de cet inaperçu.

Ce qui engendrant le tragique, menace la communauté, est bien l'illégitime, qui introduit au dissolu. L'action tragique, art de l'opaque et du dévoilement, est cette résolution du dissolu : une quête (et un rétablissement) de la légitimité. [...] Si la légitimité est rompue, la chaîne de la filiation n'a plus de sens et la communauté erre au monde, sans plus pouvoir se réclamer d'une nécessité primordiale. L'action tragique absorbe ce déséquilibre.

Tout le paradoxe de la quête des punks, des rappeurs et des DJ réside dans la différence entre le regard que la Société porte sur eux et celui qu'ils portent sur eux-mêmes. La Société les perçoit comme « Autres », menaçant la filiation, alors qu'eux constatent sa perte, déployant en conséquence un arsenal mythique, épique : « Les guerres et les conquêtes sont les occasions qui masquent pour la communauté la violence de cette exclusion de l'Autre¹¹. » Il n'est pas étonnant que le chant soit abandonné ou presque, et que l'attrait de leur oralité soit

¹⁰ GLISSANT, Édouard, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 66-67.

¹¹ *Ibid.*, p. 65.

principalement rythmique. Le rythme en tant qu' « organisation du sujet¹² » est en effet un moyen pour le locuteur d'affirmer son existence en tant que citoyen, de déployer une vocalité agonistique, combative. Par l'emploi qu'il fait de la langue française, symbolisant ici le cadre qui refuse son existence en tant que sujet, il reconquiert sa légitimité filiale tout en exprimant sa singularité.

La prosodie musicale est bien au centre de l'intérêt musical du punk, du rap et du ragga français, et les outils que nous avons déployés ont montré leur efficacité durant les analyses. Par ailleurs, notre méthode ne se limite pas aux styles et au corpus étudiés puisqu'elle peut s'appliquer à toute musique vocale¹³ possédant une pulsation fixe, permettant d'envisager l'étude de la prosodie musicale de nombreux autres styles populaires ou provenant d'autres traditions. Dans le cadre de musiques vocales écrites, il serait possible de comparer les partitions à plusieurs interprétations enregistrées, et ainsi de mettre en lumière les différences entre la partition et les quantifications des phrasés vocaux. Nous pourrions alors déceler les spécificités d'exécution d'un artiste par rapport à un autre pour chanter la même œuvre. L'analyse d'autres musiques populaires utilisant des phrasés plus proches de la parole que du chant telles que le slam, ou les interprétations ponctuelles d'artistes tels que Nougaro, Ferré, Gainsbourg, mais aussi Allain Leprest, Mano Solo, La Rue Kétanou, Mickey 3D, etc., peuvent être envisagées. Il est possible de révéler les manières particulières qu'un style ou un artiste ont de placer et d'accentuer leur parole sur la musique. Enfin, dans la continuité de cette étude, il serait fort judicieux d'observer la mutation de la prosodie musicale du punk, du rap et du ragga français au cours des décennies, et ce afin de combler le vide considérable de la littérature scientifique à ce sujet. Nous pourrions également réaliser des études monographiques sur un rappeur, un artiste punk, ou un DJ, afin de voir comment son phrasé et son placement sur la musique évoluent au cours de sa carrière. Il s'avère indispensable d'ouvrir un champ d'étude consacré à la prosodie musicale des musiques vocales populaires. Différents axes de recherche permettraient de développer de nouveaux outils en collaboration étroite avec les Sciences Informatiques, d'accumuler des résultats analytiques et de contribuer fortement à enrichir la branche stylistique de la musicologie et le développement technologique en termes de traitement et d'analyse du signal.

¹² MESCHONNIC, Henri, *Politique du rythme Politique du sujet*, Lagrasse, Verdier, 1995, p. 9.

¹³ Dans la limite des possibilités de transcription phonétique de l'alphabet SAMPA. Ce dernier peut par ailleurs être remplacé aisément par une autre forme d'alphabet phonétique. Il faudra simplement que celui-ci soit compatible avec le traitement informatique.

SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE

SOURCES

Les interviews de Marsu et Madj respectivement réalisées à Paris le 20 novembre et le 16 décembre 2014 ont constitué une source fondamentale pour ce travail. Nous indiquons ci-après les autres sources que nous avons consultées.

Sitographie

BACOS, Bernard, *Le Paris reggae posse* [en ligne], 1997, <http://paris70.free.fr/reggae.htm> [consulté le 24 mars 2016].

BLONDEAU, Thomas, « Du funk au rap », *France Culture* [en ligne], émission du 2 octobre 2013, <http://www.franceculture.fr/emission-l-atelier-de-la-creation-du-funk-au-rap-2013-10-02> [consulté le 2 juin 2015].

CHABOT-CANET, Céline, *Wiki-Vocalise* [en ligne], <http://celinechabotcanet.free.fr/wiki-vocalise/index.php?title=Accueil> [consulté le 10 juillet 2015].

CIDDENC, Gabrielle, « La guerre des Skins : mode, culture et politique », *Standard* [en ligne], 4 juillet 2014, <http://www.standardmagazine.com/la-guerre-des-skins/> [consulté le 24 mars 2016].

Discogs, www.discogs.com [consulté le 15 août 2016].

Down with this, <http://downwiththis.fr> [consulté le 15 août 2016].

HAMMOU, Karim, *Sur un son rap* [en ligne], <http://surunsonrap.hypotheses.org/1436> [consulté le 28 décembre 2015].

Jah Music, <http://www.jahmusik.net/oldies/puppaleslie.htm> [consulté le 15 mai 2016].

Le Paris reggae posse, <http://paris70.free.fr/reggae.htm> [consulté le 24 novembre 2015].

Massilia Sound System, <http://www.massilia-soundsystem.com> [consulté le 25 novembre 2015].

Nikko Jazz, <http://www.nikkojazz.fr/2014/08/glossaire-de-la-musique-des-caraibes.html> [consulté le 15 mai 2016].

NYARK nyark, <http://nyarknyark.fr/spip.php?article49> [consulté le 15 août 2016].

RICHARD, Olivier, « Crève Salope: un entretien édifiant avec Eric Débris & Ovidie à propos de Métal Urbain », *Brain Magazine* [en ligne], <http://www.brain-magazine.fr/article/interviews/11611-Crève-Salope:-un-entretien-édifiant-avec-Eric-Débris---Ovidie-à-propos-de-Métal-Urbain> [consulté le 24 mars 2016].

Discographie

ASPHALT JUNGLE, « Planté comme un privé », *Planté comme un privé*, Skydog (AJSG 0014), 1978.

ASPHALT JUNGLE, *Déconnection*, Cobra (COB 47002), 1977.

ASSASSIN, « La Formule secrète », *Rapattitude*, Labelle Noir (30767), 1990.

AUSWEIS & LESLIE, Puppa, « Tout tout tout », *Dub action*, Danceteria (DANMLP005), 1988.

AUSWEIS & LESLIE, Puppa, *Dub Action*, Danceteria (DANMLP005), 1988.

BAMBAATAA, Afrika, & The Soul Sonic Force, « Planet Rock », *Planet Rock*, Tommy Boy (TB 823), 1982.

BÉRURIER NOIR, « Le Renard », *Concerto pour détraqués*, Bondage Records (RRR009), 1985.

BÉRURIER NOIR, « Porcherie », *Viva Bertaga*, New Rose Records (422039), 1989.

BIJOU, *Danse avec moi*, Philips (9101 138), 1977.

BULLDOZER, « J'suis punk », *Bulldozer*, RCA (PL 37161), 1978.

BULLDOZER, « L'enclume des jours », *Bulldozer*, RCA (PL37161), 1978.

DADDY YOD, « Raggamuffin », *Redoutable*, Bakchich Records (03001-1), 1990.

DADDY YOD, « Rock en zonzon », *Rapattitude*, Labelle Noir (30767), 1990.

DESTROY MAN et JHONY GO, « Égoïste », *Égoïste*, Barclay (885762-1), 1987.

DESTROY MAN, « Début d'une salle histoire », *Nouvelle classe*, Barclay (513 012-2), 1992.

DJ DEE NASTY, « Paname city rappin », *Paname city rappin*, Funkzilla Records (FLZ001), 1984.

EARTHQUAKE SOUND SYSTEM, *Assis sur le rythm posés sur la version*, Maximum Records (PVBM 0889), 1989.

EJM & ÉTAT DE CHOC, « Rénégat », *État de choc*, BMG France (261 818), 1991.

EJM, « Élément dangereux », *Rapattitude*, Labelle Noire (30767), 1990.

EJM, « Nous vivons tous », *Assis sur le rythm posés sur la version*, Maximum Records (PVBM 0889), 1989.

ELECTROCHOC, « 3 minutes », *Trois minutes / Chaise électrique*, Oxygène (HOG 001), 1978.

GLOIRES LOCALES, « Désabusé », *Gloires locales*, Mélodies Massacre (MM 45013), 1980.

GOGOL PREMIER, « Ce n'est pas un problème », *Vite avant la saisie*, Accord (ACV 130048), 1982.

GOGOL PREMIER, « J'encule », *Vite avant la saisie*, Accord (ACV 130048), 1982.

GOM JABBAR DC & LESLIE, Puppa, « Bergers et moutons », *Belle époque !*, Musidisc (106611), 1990.

GOM JABBAR DC & LESLIE, Puppa, « Dimanche dans le ghetto », *Belle époque*, Musidisc (106611), 1990.

GOM JABBAR DC & LESLIE, Puppa, « Paranoïa », *Belle époque*, Musidisc (106611), 1990.

GRANDMASTER FLASH, « New York New York », *New York New York*, Sugar Hill Records (SH 457), 1983.

IAM, « Iam concept », *De la planète Mars...*, Labelle Noir (70834), 1991.

JONES, Joe, *You talk too much*, Roulette (R-4304), 1960.

LES CADAVRES, « No pasaran », *Le bonheur c'est simple comme un coup de fil...*, Houlala (HH CD 9116), 1990.

LES CHAUSSETTES NOIRES, « Tu parles trop », *Tu parles trop*, Barclay (70369), 1961.

LES GARÇONS BOUCHERS, « La Bière », *La Bière*, Terminal Records (TR001), 1986.

LES LITTLE, « Le Rap est ma vie », *Les Vrais*, Mercury (510 997-2), 1992.

LES OLIVENSTEINS, « Fier de ne rien faire », *Les Olivensteins*, Mélodies Massacre (45003), 1979.

LES RATS, « Enfant à problèmes », *Enfant à problèmes*, Gougnaf Mouvement (GM 048), 1989.

LIONEL D, « Les années 80 », *Y a pas d problème*, Squatt (SQT 466820 2), 1990.

LIONEL D, « Pour toi le beur », *Y a pas de problème*, Squatt (SQT 466820 2), 1990.

LIONEL D, « Y'a pas de problème », *Y'a pas de problème*, Squatt (SQT 466820 2), 1990.

LUDVIG VON 88, « Les Athlètes », *Sprint*, Bondage Records (ABCD29), 1988.

MASSILIA SOUND SYSTEM, « Parla patois », *Parla patois*, Roker Promocion (RP6), 1992.

MASSILIA SOUND SYSTEM, « Reggae fadoli », *Parla patois*, Roker Promocion (RP6), 1992.

MASTER, Pablo, « Bonnes vibrations », *À l'aube de l'an 2000*, Déclif Communication (8412962), 1996.

MASTER, Pablo, « En A en I en O », *Y a-t-il un problème ?*, Youthman Unity (85 10), 1987.

MASTER, Pablo, « Garçon », *Y a-t-il un problème ?*, Youthman Unity (85 10), 1987.

MASTER, Pablo, « Scandal 1^{er} », *Jeunesse appel / Scandal 1^{er}*, Addis Paris Prod. (AAP 001), 1991.

MC SOLAAR, « Qui sème le vent récolte le tempo », *Qui sème le vent récolte le tempo*, Polydor (511 133-1), 1991.

MÉTAL URBAIN, « Clé de contact », *Paris Maquis*, Rough Trade (RT 001), 1977.

MÉTAL URBAIN, « Paris maquis », *Paris maquis*, Rough Trade (RT 001), 1977.

MINISTÈRE AMER, « Début d'une sale histoire », *Traîtres*, Musidisc (108052), 1991.

MINISTÈRE AMER, « Le droit chemin », *Traîtres*, Musidisc (108052), 1991.

MINISTÈRE AMER, « Traîtres », *Traîtres*, Musidisc (108052), 1991.

MOSMAN, Mikey, *La Cocaïne c'est le chemin de la mort*, Youthman Unity (YU 002), 1990.

NTM et LORD KOSSITY, *Ma benz*, Epic (666400 1), 1998.

NTM, « Je rap », *Rapattitude*, Labelle Noir (30767), 1990.

PARABELLUM, « Cayenne », *Gratuit deux morceaux en moins*, Bondage Records (RRR00F), 1986.

PARABELLUM, « Îlot d'Amsterdam », *Gratuit 2 morceaux en moins*, Bondage Records (RRR00F), 1986.

PRESLEY, Elvis, *Jailhouse Rock*, RCA Victor (EPA-4114), 1957.

PRINCESS ÉRIKA, *Trop de bla bla*, Polydor (887 645-7), 1988.

RAGGASONIC et SUPRÊME NTM, *Aiguisé comme une lame*, Source (8936682), 1996.

RAMSÈS, « Pas laisser tomber Jah », *Assis sur le rythm posés sur la version*, Maximum Records (PVBM 0889), 1989.

RONALDSON, Lou, « One Cylinder », *Alligator Bogaloo*, Blue Note (BLP 4263), 1967.

SAÏ SAÏ, « Rouleurs à l'heure », *Rapattitude*, Labelle Noir (30767), 1990.

SAÏ SAÏ, *Savez vous faire le D.J. ?*, Wanted (2031397 A), 1988.

SCOTT-HERON, Gill, « The revolution will not be televised », *Pieces of a man*, Flying Dutchman (FD 10143), 1971.

STRYCHNINE, « Lâche-moi », *Lâche-moi*, Disc'Az (AZ/1 791), 1980.

SUGARHILL GANG, « Rapper's Delight », *Rapper's Delight*, Sugar Hill Records (SH-542), 1979.

SUPA JOHN, « Inventeur », *Inventeur*, Coconut Rock Records (CR 7001), 1988.

THE CLASH, « The Guns of Brixton », *London calling*, CBS (CBS CLASH 3), 1979.

THE LAST POETS, « When the revolution comes », *The Last Poets*, Douglas (D8-003), 1970.

THE SEX PISTOLS, « Holidays in the sun », *Holidays in the sun*, Virgin (11 643 AT), 1977.

TONTON DAVID, « Peoples du monde », *Rapattitude*, Labelle Noir (30767), 1990.

WARUM JOE, « Les Rives de Cayenne », *Le goût de l'effort*, New Rose Records (NEW 16), 1983.

WARUM JOE, « Vent divin », *Toccare la verita*, New Rose Records (ROSE 32), 1984.

Vidéos

AUJAS, Fred, MANEVAL, Alain, « NO FUTURE ! La déferlante punk », *ARTE* [en ligne], <http://www.arte.tv/guide/fr/051895-000-A/no-future> [consulté le 24 mars 2016].

CONSCIOUSNESS, « Consciousness interview Ramsés « Saï Saï », *Youtube* [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=pvbmFR1B-lM> [consulté le 24 mars 2016].

DADDY YOD, « Histoire du raggamuffin français – by King Daddy Yod Part. 1 », *Youtube* [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=4CtMMoA1-8Q> [consulté le 24 mars 2016].

Intervention vocale de Ricky et Puppa Leslie, *Youtube* [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=AMwp3xxZDLk> [consulté le 21 mars 2016] [consulté le 24 mars 2016].

MALAPA, Benny, « Paris Black Night », *Vimeo* [en ligne], 1990, <https://vimeo.com/41242615> [consulté le 24 mars 2016].

NTM, « Live au Zénith de Paris », *Daily Motion* [en ligne], 1998, : <http://www.dailymotion.com/video/x2isiqu> [consulté le 15 décembre 2015].

BIBLIOGRAPHIE

Dictionnaires et encyclopédies

- Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales, www.cnrtl.fr [consulté le 15 août 2016].
- CHARAUDEAU, Patrick, MAINGUENEAU, Dominique, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002.
- GOUDAILLER, Jean-Pierre, *Comment tu tchatches ! Dictionnaire du français contemporain des cités*, Mayenne, Maisonneuve et Larose, 1997.
- REY-DEBOVE, Josette, REY, Alain [dir.], *Le Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2015.

Musicologie

- AROM, Simha, *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale*, Paris, Selaf, 1985.
- AYARI, Mondher, « Modélisation cognitive des musiques de tradition orale », dans HASCHER, Xavier, AYARI, Mondher et BARDEZ, Jean-Michel [dir.], *L'analyse musicale aujourd'hui Music analysis today*, Delatour France, 2015, p. 215-243.
- BLONDEAU, Thomas, HANAK, Fred, *Combat rap II. 20 ans de rap français/Entretiens*, Bordeaux, Castor music, 2008.
- BLUM, Bruno, *Le reggae. Ska, dub, DJ, ragga, rastafari*, Bègles, Castor Astral (quatrième édition), 2010.
- BONNET, Gilles [dir.], *La chanson populittéraire. Texte, musique et performance*, Paris, Kimé, 2013.
- BOUCHARD, Vincent, *Le personnage vocal. Une exploration pluridisciplinaire du chant dans la musique populaire*, mémoire de maîtrise, université de Montréal, 2010.
- BOURDERIONNET, Olivier, *Swing Troubadours. Brassens, Vian, Gainsbourg : les Trente Glorieuses en 33 tours*, Birmingham, Summa Publications, 2012.

- CHABOT-CANET, Céline, *Ferré : une voix et un phrasé emblématiques*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- CHABOT-CANET, Céline, *Interprétation, phrasé et rhétorique vocale dans la chanson française depuis 1950 : expliciter l'indicible de la voix*, thèse de doctorat, université Lyon II-Louis-Lumière, 2013.
- COOK, Nicholas, *Musique, une très brève introduction*, traduit de l'anglais par Nathalie Gentili, Paris, Allia, 2006.
- DAVIS, Stephen, *Bob Marley*, Paris, Éditions du Seuil, 1994 [1983].
- DÉON, Maxence, « L'échantillonnage comme choix esthétique. L'exemple du rap », *Volume !* [en ligne], vol 8, n° 1 (2011), mis en ligne le 15 mai 2013, <https://volume.revues.org/1307> [consulté le 24 mars 2016].
- DONNART, Reynaldo, « Vive la Francehall », *The Beat*, vol. 19, n° 4, Los Angeles, Claudia C. Smith, 2000, p. 46-47.
- DUPETIT, Guillaume, *Afro futurisme et effet miroir : les contre-récits de Parliament/Funkadélic*, thèse de doctorat, université Paris 8-Vincennes-St-Denis, 2013.
- DURAND, Alain-Philippe, *Black, Blanc, Beur. Rap Music and Hip-Hop Culture in the Francophone World*, Scarecrow Press, 2002.
- FRIGYESI, Judit, « Transcription de la pulsation, de la métrique et du "rythme libre" », *Cahiers d'ethnomusicologie* [en ligne], Dossier « Noter la musique », paragraphe 8, <http://ethnomusicologie.revues.org/677> [consulté le 25 mars 2015].
- GAETNER, Thomas, *Hip Hop Le rap français des années 90*, Mesnil-Sur-L'Estrée, Fetjaine, 2012.
- GUIBERT, Gêrôme, PARENT, Emmanuel, « Sonorités du hip-hop. Logiques globales et hexagonales », *Volume !* [en ligne], vol. 3, n° 2 (2004), mis en ligne le 15 octobre 2006, <http://volume.revues.org/1864> [consulté le 24 mars 2016].
- HIRSCHI, *La chanson en lumière*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 1997.
- HIRSCHI, Stéphane, *Chanson, l'art de fixer l'air du temps. De Béranger à Mano Solo*, Paris, Les Belles Lettres / Presses Universitaires de Valenciennes, coll. « Cantologie », 2008.
- JACONO, Jean-Marie, « Ce que révèle l'analyse musicale du rap : l'exemple de " Je Danse le Mia " d'IAM », *Volume !* [en ligne], vol. 3, n° 2 (2004), mis en ligne le 15 octobre 2006, <http://volume.revues.org/1951> [consulté le 24 mars 2016].
- JACONO, Jean-Marie, « Pour une analyse des chansons de rap », *Musurgia*, vol. 5, n° 2, 1998, p. 65-75.

- JULIEN, Olivier, « L'analyse des musiques populaires enregistrées », dans PISTONE, Danièle [dir.], *Le Commentaire auditif de spécialité – Recherches et propositions*, Université Paris-Sorbonne, Observatoire Musical Français, série « Conférences et séminaires », n° 37, 2008, p. 141-166.
- JULY, Joël, *Esthétique de la chanson française*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- KROUBO-DAGNINI, Jérémie, *Les origines du reggae : retour aux sources*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- KROUBO-DAGNINI, Jérémie, *Vibrations jamaïcaines. L'histoire des musiques populaires jamaïcaines au XX^e siècle*, Rosières-en-Haye, Camion Blanc, 2011.
- LACASSE, Serge, « Le rock au second degré : intertextualité et hypertextualité en musique populaire enregistrée », *Les cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 4, n° 2, 2000, p. 48-59.
- LACASSE, Serge, « Stratégies narratives dans "Stan" d'Eminem : le rôle de la voix et de la technologie dans l'articulation du récit phonographique », *Protée*, vol. 34, n° 2-3, 2006, p. 11-26.
- LACASSE, Serge, MIMNAGH, Tara, « Quand Amos se fait Eminem : Féminisation, intertextualité et mise en scène phonographique », dans PRÉVOST-THOMAS, Céline, RAVET, Hyacinthe, et RUDENT, Catherine [dir.], *Le féminin, le masculin et la musique aujourd'hui : Actes de la journée du 4 mars 2003*, Paris, Observatoire musical français, 2005, p. 109-117.
- LACASSE, Serge, LEFRANÇOIS, Catherine, « Integrating Speech, Music, and Sound: Paralinguistic Qualifiers in Popular Music Singing », *Proceedings of 2008 IRCAM Expressivity in Music and Speech Conference* [en ligne], Campinas (Brésil), 2008, http://recherche.ircam.fr/equipes/analyse-synthese/EMUS/SP/final_abstracts/EMUS_poster_lefrancois.pdf [consulté le 15 août 2016].
- LACASSE, Serge, 2000, « *Listen to My Voice* »: *The Evocative Power of Vocal Staging in Recorded Rock Music and Other Forms of Vocal Expression*, thèse de doctorat [en ligne], Université de Liverpool, <http://www.mus.ulaval.ca/lacasse/texts/THESIS.pdf> [consulté le 08/05/2014].
- LACASSE, Serge, « Slave to the Supradiegetic Rhythm: A Microrhythmic Analysis of Creaky Voice in Sia's "Breathe Me" », dans Danielsen, Anne [dir.], *Musical Rhythm in the Age of Digital Reproduction*, Hants and Burlington, Ashgate, 2010, p. 141-158.
- LAING, Dave, *One chord wonders : power and meaning in Punk Rock*, 2^e éd. Oakland, PM Press, 2015.
- LEFRANÇOIS, Catherine, « La nasalisation dans la chanson country-western. Un cas de phonostylistique », *La revue musicale OICRM* [en ligne], vol. 1, n° 1, mis en ligne le 1^{er}

- novembre 2012, <http://ancien.revuemusicaleoicrm.org/la-nasalisation-dans-la-chanson-country-western-un-cas-de-phonostylistique/> [consulté le 14 décembre 2015].
- LEFRANÇOIS, Catherine, *La chanson country-western, 1942-1957. Un faisceau de la modernité culturelle au Québec*, thèse de doctorat, université Laval Québec, 2011.
- PIRENNE, Christophe, *Une histoire musicale du rock*, Paris, Fayard, 2011.
- MCNEIL, Legs, MCCAIN, Gillian, *Please Kill Me. L'histoire non censurée du punk racontée par ses acteurs*, Paris, Allia, 2006.
- MEEÛS, Nicolas, « Représentations musicales », communication filmée lors des Journées d'Analyse Musicale de la SFAM [en ligne], Paris, 2014, <http://medias.ircam.fr> [consulté le 22 avril 2015].
- MIGLIORE, Olivier, *La chanson pas chantée de Loïc Lantoiné : émergence d'un style*, université Paul-Valéry Montpellier 3, mémoire de master 2, 2012.
- MITCHELL, Tony, *Global Noise : Rap and Hip-Hop outside the USA*, Hanover, Wesleyan University Press, 2001.
- MITCHELL, Tony, « Doin' damage in my native langage : the use of "resistance vernaculars" in France, Italy, and Aotearoa/New Zealand », *Popular Music and Society*, vol. 24, n° 3, 2002, p. 41-54.
- MOORE, Allan, *Rock : the Primary text Developing a musicology of rock Second édition*, Ashgate, Aldershot, 2001.
- MUELLER, Alain, « Fabien Hein, *Do It Yourself : Autodétermination et culture punk* », *Volume !* [en ligne], vol. 10, n° 2 (2014), mis en ligne le 30 juin 2014, <http://volume.revues.org/4099>.
- NATTIEZ, Jean-Jacques, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, 10/18, 1975.
- NICOLAS, François, « Les logiques musicales du rythme », *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*. [en ligne], Musique et rythme, <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=338>.
- PICARD, François, *Rythme et durées, pour une musicologie généralisée*, Licence Ethnomusicologie, Centre universitaire Clignancourt, université Paris-Sorbonne, 2000.
- PIRE, Christian, *Anthropologie du rock psychédélique anglais*, Rosières-en-Haye, Camion Blanc, 2011.
- PIRENNE, Christophe, *Le rock progressif anglais (1967-1977)*, Paris, Champion, 2005.
- PIRENNE, Christophe, *Une histoire musicale du rock*, Paris, Fayard, 2011.
- PRÉVOS, André J.M., « The Evolution of French Rap Music and Hip-Hop Culture in the 1980s and 1990s », *The french review*, vol. 69, n° 5, U.S.A, 1996, p. 713-725.

- ROBINE, Marc, *Il était une fois la chanson française des origines à nos jours*, Paris, Fayard/Chorus, 2004.
- ROSE, Tricia, *Black Noise. Rap Music and black culture in contemporary America*, Hanover, University Press of New England, 1994.
- RUBIN, Christophe, « Le rap est-il soluble dans la chanson française ? », *Volume !* [en ligne], vol. 3, n° 2 (2004), mis en ligne le 15 octobre 2006, <http://volume.revues.org/1946> [consulté le 2 novembre 2014].
- RUDENT, Catherine, « Analyse musicale des musiques populaires modernes : un état des lieux », *Musurgia*, vol. 5, n° 2, 1998, p. 21-28.
- RUDENT, Catherine, « La voix chantée en *popular music studies* », *Musicologies*, n° 10, Paris-Sorbonne, Observatoire Musical Français, 2013, p. 47-71.
- SAUVANET, Pierre, « Présence ou absence du rythme dans les musiques d'aujourd'hui », *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*. [en ligne], Musique et rythme, mis à jour le 5 juillet 2011, <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=330> [consulté le 2 novembre 2015].
- SERMET, Vincent, « Le funk sur les radios d'Ile-de-France (1981-2001) », *Volume !* [en ligne], vol. 1, n° 1, 2002, mis en ligne le 15 mai 2004, <http://volume.revues.org.www.ezp.biu-montpellier.fr/2526> [consulté le 2 novembre 2015].
- SKOFF, Torgue, *La pop-music*, Paris, Presses Universitaires de France, 1975.
- SOLOMOS, Makis, « Rythme, temps et émergence : sur quelques enjeux de la musique récente » dans DOUMET, Christian et WALD LASOWSKI, Aliocha [dir.], *Rythmes de l'homme, rythmes du monde*, Paris, Hermann, 2010, p. 53-74.
- TAGG, Philip, *Music's Meanings*, New York et Huddersfield, The Mass Média Music Scholars Press (MMMSP), 2013.
- TARABOUT, Arnaud, « The emergence of Dancehall Reggae in the 1980s in France », *The Beat*, vol. 25, n° 3, Los Angeles, Claudia C. Smith, 2006, p. 34-35.
- TOSCHES, Nick, *Héros oubliés du rock'n'roll*, Paris, Allia, coll. « 10/18 », 2000.
- TOURNES, Ludovic, *Musiques ! Du phonographe au MP3*, Paris, Autrement, coll. « Mémoires/Culture », n° 159, 2011.
- ZOBDA-ZEBINA, Mylenn, « Dancehall aux Antilles, rap en France hexagonale », *Volume !* [en ligne], vol. 6, n° 1-2, 2008, mis en ligne le 15 octobre 2011, <http://volume.revues.org/205#bodyftn1> [consulté le 2 novembre 2015].

Prosodie musicale et vocalité

- BARRET Julien, *Le rap ou l'artisanat de la rime*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- BEAUMONT-JAMES, Colette, *Le français chanté ou la langue enchantée des chansons*, Paris/Montréal, L'Harmattan, 1999.
- BONNET, Antoine, NICOLAS, François, PAUL, Thierry, *Question de phrasé*, Hermann, Paris, 2011.
- BOWMAN, Rob, « The determining role of performance in the articulation of meaning: the case of "Try a Little Tenderness" », dans MOORE, Allan F. [dir.], *Analyzing Popular Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 103-130.
- BRACKETT, David, *Interpreting Popular Music*, Berkeley, Los Angeles/Londres, University of California Press, 1^e éd. 1995, 2000.
- CORNET, Mathis, *Macadam exquis : le rap français pouvoir et jouissance de l'écriture*, thèse de doctorat, université Paul-Valéry Montpellier 3, 2015.
- GRIBENSKI, Michel, « Prosodie et poésie. Place des études sur la prosodie poético-musicale dans la recherche musico-littéraire (bilan et perspectives) », *Fabula / Les colloques* [en ligne], <http://www.fabula.org/colloques/document1254.php> [consulté le 8 novembre 2014].
- GRIFFITHS, Dai, « From lyric to anti-lyric: analyzing the words in pop song », dans *Analyzing Popular Music*, dans MOORE, Allan F. [dir.], *Analyzing Popular Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 39-60.
- HICKS, Michael, *Sixties Rock. Garage, Psychedelic & Other Satisfactions*, Urbana/Chicago, University of Illinois Press, 1999.
- JOUBREL, Bruno, « Approche des principaux procédés prosodiques dans la chanson francophone », *Musurgia*, vol. 9, n° 2, 2002, p. 59-70.
- LÉCROART, Pascal, « Proposition pour penser et analyser la prosodie du chant », dans CASTARÈDE, Marie-France, KONOPCZYNSKI, Gabrielle [dir.], *Au commencement était la voix*, Toulouse, ERES, « La vie de l'enfant », 2005, p. 70-73.
- MCCARRY, Nadine, ZARNOWSKI, Amanda, *La prosodie linguistique et la syntaxe musicale*, Actes du XI^e Colloque des étudiants en sciences du langage, 2007, p. 66-81.
- MIDDLETON, Richard [dir.], *Reading Pop. Approaches to Textual Analysis in Popular Music*, Oxford, Oxford University Press, 2003 [2000].
- MILNER, Jean-Claude, REGNAULT, François, *Dire le vers*, Paris, Seuil, 1987.
- SCHWEITZER, Claudia, DODANE, Christelle, « De la notation musicale à la transcription de la prosodie : description de la prosodie du français du XVI^e au début du XX^e siècle », *SHS Web of*

Conferences [en ligne], Congrès Mondial de Linguistique Française, 2016, http://www.shs-conferences.org/articles/shsconf/pdf/2016/05/shsconf_cmlf2016_09001.pdf [consulté le 30 août 2016].

TAIT, Casey, TABAIN, Marija, SYKES, Ingrid, *Stress-meter Alignment in American Hip Hop*, 15th Australasian International Conference on Speech Science and Technology, New Zealand, La Trobe University, 2014.

VICHERAT, Mathias, *Pour une analyse textuelle du rap français*, Paris, L'Harmattan, 2001.

WYSS, André, *Éloge du phrasé*, Paris, Presses universitaires de France, 1999.

ZUMTOR, Paul, *introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983.

Linguistique

ANGOUJARD, Jean-Pierre, *Théorie de la syllabe : rythme et qualité*, Gap, CNRS Éditions, 1997.

BILLIÈRES, Michel, *La correction des éléments suprasegmentaux : le rythme et l'intonation* [en ligne], <http://w3.uohprod.univ-tlse2.fr/UOH-PHONETIQUE-FLE/seq06P0101.html> [consulté le 2 novembre 2014].

CAELEN-HAUMONT, Geneviève, *Prosodie et sens. Une approche expérimentale*, vol. 1, Paris, L'Harmattan, 2008.

CALVET, Louis-Jean, *Chanson et société*, Paris, Payot, 1981.

CALVET, Louis-Jean, *La sociolinguistique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je », 1993.

CALVET, Louis-Jean, *Les voix de la ville. Introduction à la sociolinguistique urbaine*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2011.

DE SAUSSURE, Ferdinand, *Écrits de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 2002.

DESSONS, Gérard, MESCHONNIC, Henri, *Traité du rythme Des vers et des proses*, Paris, Nathan/VUEF, 2003, p. 152-156.

DI CHRISTO, Albert, « De la métrique et du rythme de la parole ordinaire : l'exemple du français », *Semen* [en ligne], « Rythme de la prose », n° 16, 2003, <http://semen.revues.org/2944> [consulté le 15 décembre 2015].

DUEZ, Danielle, *La pause dans la parole de l'homme politique*, Paris, Éditions du CNRS, 1991.

FONAGY, Ivan, « L'accent français : accent probabilitaire », dans FONAGY, Ivan et LEON, Pierre [dir.], *L'accent en français contemporain*, Ottawa, Didier, 1980.

LACHERET-DUJOUR, Anne, BEAUGENDRE, Frédéric, *La prosodie du français*, Paris, CNRS, coll. « CNRS Langage », 2002.

LÉON, Pierre, *Phonétisme et prononciations du français*, Paris, Armand Colin, 6^e éd., 2012.

- LÉON, Pierre, *Précis de phonostylistique. Parole et expressivité*, Paris, Armand Colin, 2005.
- MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme*, Paris, Verdier, 1982.
- MESCHONNIC, Henri, *Politique du rythme Politique du sujet*, Paris, Verdier, 1995.
- NOOTEBOOM, Sieb, « The prosody of speech: melody and rhythm », HARDCASTLE W. J. et LAVER J. [dir.], *The Handbook of Phonetic Sciences*, Oxford, Basil Blackwell Limited, 1997, p. 640-673.
- ROSSI, Daniela, « Le vers dans le rap français », *Cahiers du Centre d'études métriques*, n° 6, 2012, p. 115-143.
- ROSSI, Mario, *Les accents des français*, Paris, Hachette, 1983.
- TROUBETZKOÏ, Nicolas, *Principes de phonologie*, Paris, Klincksieck, 2005.
- WELLS, John Christopher, « SAMPA-Computer Readable Phonetic Alphabet », *UCL Psychology and Language Sciences* [en ligne], 2005, <http://www.phon.ucl.ac.uk/home/SAMPA/> [consulté le 10 novembre 2015].

Traitement du signal

- AGON, Carlos, ANDREATTA, Moreno, ASSAYAG, Gérard, *et al.*, « Formal Aspects of Iannis Xenakis "Symbolic Music": A Computer-Aided Exploration of Compositional Processes », *Journal of New Music Research*, Taylor & Francis (Routledge), 2003.
- AGON, Carlos, ASSAYAG, Gérard, FINEBERG, Joshua, *et al.*, « Kant: a Critique of Pure Quantification », *Proceedings of the International Computer Music Conference* [en ligne], Aarhus, 1994, <http://quod.lib.umich.edu/cgi/p/pod/dod-idx/kant-a-critique-of-pure-quantification.pdf?c=icmc;idno=bbp2372.1994.015> [consulté le 2 décembre 2015].
- ANDREATTA, Moreno, AGON, Carlos, *Implementing Algebraic Methods in OpenMusic*, Proceedings of the International Computer Music Conference, Singapour, 2003.
- ASSAYAG, Gérard, HANAPPE, Peter, AGON, Carlos, *et al.*, « Problèmes de quantification et de transcription en composition assistée par ordinateur », dans GENEVOIS, Hugues, ORLAREY, Yann [dir.], *Musique & mathématiques*, Lyon, Aléas éditeur, 1997.
- ASSAYAG, Gérard, RUEDA, Camilo, LAURSON, Mikael, AGON, Carlos, DELERUE, Olivier, « Computer Assisted Composition at Ircam : PatchWork & OpenMusic », *Computer Music Journal*, vol. 23, n° 3, 1999, p. 59-72.
- BOGAARDS, Neils, RÖBEL, Axel, et RODET, Xavier, *Sound analysis and processing with Audiosculpt 2*, Proceedings ICMC, 2004.

- BRESSON, Jean, AGON, Carlos, ASSAYAG, Gérard, « Visual Lisp/CLOS Programming in OpenMusic », dans *Higher-Order and Symbolic Computation*, vol. 22, n° 1, Springer US, 2009, p. 81-111.
- BRESSON, Jean, AGON, Carlos, « Processing Sound and Music Description Data using OpenMusic », *Proceedings of the International Computer Music Conference* [en ligne], New York/Stony Brook, 2010, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01161247/document> [consulté le 4 février 2015].
- BRESSON, Jean, PÉREZ SANCHO, Carlos, *New Framework for Score Segmentation and Analysis in OpenMusic*, Proceedings Sound and Music Computing Conference, Copenhagen, Danemark, 2012.
- COUPRIE, Pierre, « La représentation graphique : un outil d'analyse et de publication de la musique électroacoustique », *Doce Notas, L'analyse de la musique*, n° 19-20, Madrid, 2009, p. 349-356.
- FOBER, Dominique, BRESSON, Jean, COUPRIE, Pierre, GESLIN, Yann, *Les nouveaux espaces de la notation musicale* [en ligne], Journées d'Informatique Musicale, Montréal, Canada, 2015, <http://jim2015.oicrm.org/.hal-01160759v2> [consulté le 6/10/2015].
- HUGGINS, A.W.F., « The perception of timing in natural speech: compensation within the syllable », *Language and Speech*, n° 11, 1968, p. 1-11.
- LANCHANTIN, Pierre, *IrcamAlign : Système d'étiquetage et d'alignement de signaux de parole*, rapport interne Ircam, 2007.
- MILLER, Frédéric, VANDOME, Agnès, MCBREWSTER, John [dir.], *Extended Speech Assessment Methods Phonetic Alphabet : Speech Assessment Methods Phonetic Alphabet*, John C., Wells, *Phonetics, University of London, International Phonetic Alphabet, Character Encoding*, Alphascript Publishing, 2011.
- PEETERS, Geoffroy, PADAPOPOULOS, Hélène, « Simultaneous beat and downbeat-tracking using a probabilistic framework: theory and large-scale evaluation », *IEEE Transactions on audio, speech and language processing*, vol. 19, n° 6, IEEE Xplore Digital Library [en ligne], 2011, http://ieeexplore.ieee.org/xpl/login.jsp?tp=&arnumber=5664773&url=http%3A%2F%2Fieeexplore.ieee.org%2Fxppls%2Fabs_all.jsp%3Farnumber%3D5664773 [consulté le 14 décembre 2015].
- PEETERS, Geoffroy, *Template-Based Estimation of Time-Varying Tempo* [en ligne], 2006, http://recherche.ircam.fr/anasyn/peeters/ARTICLES/Peeters_2007_Eurasip_Beat.pdf [consulté le 14 décembre 2015].

SCHWARTZ, Diemo, WRIGHT, Matthew, *Extensions and applications of the SDIF Sound Description Interchange Format*, Proceedings of the International Computer Music Conference, Berlin, Allemagne, 2000.

SILVERMAN, Kim, *et al.*, « TOBI : a standard for labeling english prosody », *2nd International Conference on Spoken Language Processing* [en ligne], Alberta, 1992, https://www.researchgate.net/publication/221492301_ToBI_A_standard_for_labeling_English_prosody [consulté le 14 décembre 2014].

VINCENT, Emmanuel, FÉVOTTE, Cédric, *et al.*, « Comment évaluer les algorithmes de séparation de sources audio ? », *19^e colloque GRETSI sur le traitement du signal et des images* [en ligne], Paris, Septembre 2003, p. 27-30, <https://hal.inria.fr/inria-00544248/document> [consulté le 18 novembre 2015].

Sociologie

GUIBERT, Gêrôme, « L'éthique hip-hop et l'esprit du capitalisme », *Mouvements*, n° 11, La découverte, 2000, p. 54-59.

HAMMOU, Karim, « Des raps en français au "rap français", une analyse structurale de l'émergence d'un monde social professionnel », *Histoire et mesure* [en ligne], vol. 24, n° 1, 2009, <http://histoiremesure.revues.org/3889> [consulté le 15 août 2015].

HAMMOU, Karim, *Une histoire du rap en France*, Paris, La découverte, coll. « Cahiers Libres », 2012.

KOCHMAN, Thomas, *Black and white styles in conflict*, Chicago, University of Chicago Press, 1981.

LAPASSADE, Georges, ROUSSELOT, Philippe, *Le Rap ou la fureur de dire*, Paris, Loris Talmart, 1990.

PECQUEUX, Anthony, « Le rap français comme pratique chansonnière », *Volume !* [en ligne], vol. 4, n° 5, mis en ligne le 15 septembre 2007, <https://volume.revues.org/1718> [consulté le 15 août 2016].

PECQUEUX, Anthony, *Le rap*, Paris, Le cavalier Bleu, coll. « Idées Reçues », 2009.

PECQUEUX, Anthony, *Voix du rap. Essai de sociologie de l'action musicale*, L'Harmattan, coll. « Anthropologie du monde occidental », 2007.

Philosophie et esthétique

- BESTLEY, Russ, OGG, Alex, *Art of punk*, traduit de l'anglais par Renaud Cerqueux, Paris, Hugo et Cie, 2012.
- BÉTHUNE, Christian, *Le rap une esthétique hors la loi*, Paris, Autrement, 2003.
- BÉTHUNE, Christian, *Pour une esthétique du rap*, Paris, Klincksieck, 2004.
- DONIN, Nicolas, STIEGLER, Bernard, « Le tournant *machinique* de la sensibilité », *Les cahiers de médiologie*, n° 18, 2004, p. 7-17.
- GLISSANT, Édouard, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990.
- MARC-MARTINEZ, Isabelle, *Le Rap français. Esthétique et poétique des textes (1990-1995)*, Bern, Peter Lang, coll. « Varia Musicologia », 2008.
- O'HARA, Craig, *La philosophie du punk*, traduit par Ladzi Galaï (2001), St Mury Monteymond, RYTRUT, 2003.
- REBOTINI, Manuella, *Totem et tambour. Une petite histoire du rock'n'roll et quelques réflexions psychanalytiques*, Paris, Odile Jacob, 2013.
- STIEGLER, Bernard, *De la misère symbolique. 2. La catastrophe du sensible*, Paris, Galilée, 2005.

ANNEXES

Punk français

Annexe n° 1 : Partition de la partie vocale de *Clé de contact*

Clé de contact

Métal Urbain

The musical score is written in 4/4 time and consists of eight systems. The vocal line (Voix) is on a treble clef staff, and the guitar accompaniment (V.) is on an E-stringed bass clef staff. The lyrics are written below the notes. Fingerings and accents are indicated above the notes. The lyrics are: Sa~Z Change tes fRe~g fringües pRa~ prends ma kle clé muj Mouille ton kor corps Zwi Jouis ton sEks sexe Sa~Z Change tes fRe~g fringües pRa~ prends ma kle clé muj Mouille ton kor corps Zwi Jouis ton sEks sexe pRa~ Prends ma kle clé to~ ton kor corps e Est t9~ un RE rë v@ ve tÿ Tu l@ ka S@ Z@ v@ E ches Je te hais tÿ Tu de dé gi z@ ses tes fRe~g fringües

Clé de contact

17 > 7 > > >

V.
 ty mas tyRb to~ sER vo
 Tu mas turbes Ton cer veau

19 > 7 > > 7 > >

V.
 li bER tē syR ve je
 Li ber tē Sur vei léc

21 > > 7 > > > >

V.
 ple zi R@ kal ky tē
 Plai si r(é) cal cu tē

23 > > > > > >

V.
 fo sa~ bla~ sEks pRI zo~
 Faux sem blants Sexe pri son

25 > > > > > >

V.
 la fo li a~ tRa ve
 La fo lie En tra véc

27 > > 7 > 6 > 7 > >

V.
 ty a pRa~ te le so~
 Tu a pprends Tes lé çons

29 > > 7 > > > 7 > >

V.
 ty t@ kRwa li be Re
 Tu t(é) crois Li bé rée

31 > > > > 3 > >

V.
 Sa~Z te tRe-g pRa~ ma kle
 Change tes fringues Prends ma clé

33 > > 3 > > 6 > >

V.
 muj to~ KOR Zwi to~ sEks
 Mouille ron corps Jouis ton sexe

Clé de contact

35 > $\overset{\frown}{3}$ > $\overset{\frown}{3}$ >

V. Sa~Z te fRe~g pRa~ ma kle
Change tes fringües prends ma clé

37 > $\overset{\frown}{7}$ > > $\overset{\frown}{7}$ > $\overset{\frown}{7}$ > $\overset{\frown}{3}$

V. muj to~ ton KOR Zwi to~ sEks
Mouille ton corps Jouis ton sexe

39 >

V. pRa~ ma kle
Prends ma clé

41 > $\overset{\frown}{7}$ > > $\overset{\frown}{7}$ > > $\overset{\frown}{3}$

V. to~ ton KOR e Est t9~ RE v@
Ton corps corps Est un ré ve

43 > $\overset{\frown}{7}$ > > $\overset{\frown}{7}$ > $\overset{\frown}{7}$ >

V. ty l@ ka S@ Z@ t@ E
Tu le ca chés Je te hais

45 > > $\overset{\frown}{3}$ > >

V. ty de gi z@ te fRe~g
Tu de gui ses Tes fringües

47 > $\overset{\frown}{7}$ > $\overset{\frown}{7}$ > > >

V. ty mas tyRb to~ sER vo
Tu mas turbes Ton cer veau

49 > $\overset{\frown}{7}$ > > > $\overset{\frown}{7}$ >

V. li bER te syR ve je
Li ber té sur vei lée

51 > $\overset{\frown}{7}$ > > > $\overset{\frown}{6}$

V. ple zi R@ kal ky le
Plai si r(e) cal cu lé

Clé de contact

53 > > > >

V.
fo Faux sa~ bla~ sem blants _____ sEks Sexe pRi pri zo~ son _____

55 > > > >

V.
la La fo fo lie _____ a~ En tRa tra ve vée _____

57 > > > >

V.
ty Tu _____ a a _____ pRa~ pprens tes l@ le _____ so~ çons _____

59 > > > >

V.
ty Tu _____ t@ te _____ kRwa crois li li be bé _____ Re rée _____

61 > > > >

V.
Sa~Z Change te tes _____ fRe~g fringües _____ pRa~ prends ma ma _____ kle clé _____ muj mouille _____

63 > > > >

V.
to~ ton _____ kOR corps _____ Zwi Jouis to~ ton _____ sEks sexe _____

65 > > > >

V.
Sa~Z Change te tes _____ fRe~g fringües _____ pRa~ prends ma ma _____ kle clé _____

67 > > > >

V.
muj Mouille to~ ton _____ kOR corps _____ Zwi Jouis to~ ton _____ sEks sexe _____

69 > > > >

V.
pRa~ Prends ma ma _____ kle clé _____

Clé de contact

71 > > > > 6 6 >

V.
 ty de tRH ta py d9R a
 Tu de truis ta pu deur A

73 > 7 > 6 > 7 >

V.
 pRa~ la li bER te
 pprends la li ber té

75 > 7 > > >

V.
 ba Re zi l@ Zys ko ky
 Bas ré si lle jus qu'au cul

77 > > > 7 > >

V.
 pe~ tyR nwa R@ ple~ la g2
 Pein ture noi re@ plein la gueule

79 > > > 7 > 3 >

V.
 pe~ ty Ru Z@ syR le lEvR
 Pein ture rou ge sur les lèvres

81 > > > 6 > 7 >

V.
 to~ ple ziR plas ti fje
 Ton plai sir sir ti fié

83 > > > 7 > >

V.
 de ku vR@ to~ KOR sEks
 Dé cou vre ton corps sexe

85 > 7 > > 7 > 6 >

V.
 ty Zwi ty E gzis t@
 Tu jous Tu e xis tes

87 > > > 7 > 7 >

V.
 de sa~ da~ la Ry
 De sa~ scends dans la rue

Clé de contact

89 > > > >

V.
 m9R Meurs to~ ton k9R coeur uvR Ouvre ta ta ROb robe

91 > > > 7 >

V.
 Sa~Z Change te tes fRe~g fringues pRa~ prends ma ma kle clé

93 > > 6 >

V.
 muj Mouille to~ ton kOR corps Zwi Jouis to~ ton sEks sexe

95 > 7 > 7 >

V.
 Sa~Z Change te tes fRe~g fringues pRa~ prends ma ma kle clé

97 > > 7 > 6 >

V.
 muj Mouille to~ ton kOR corps Zwi Jouis to~ ton sEks sexe

99 > > > 7 >

V.
 pRa~ Prends ma ma kle clé

101 > 3 > 7 > 7 >

V.
 Sa~Z Change te tes fRe~g fringues pRa~ prends ma ma kle clé

103 > > > >

V.
 muj Mouille to~ ton kOR corps Zwi Jouis to~ ton sEks sexe

105 > > 7 >

V.
 Sa~Z Change te tes fRe~g fringues pRa~ prends ma ma kle clé

Clé de contact

107 >
 V.
 muj Mouille to~ ton kOR corps Zwi Jouis to~ ton sEks sexe

109 >
 V.
 pRa~ ma Prends ma kle pRa~ ma Prends ma kle

111 >
 V.
 pRa~ ma Prends ma kle pRa~ ma Prends ma kle

113 >
 V.
 pRa~ Prends ma ma kle

Annexe n° 2 : Partition de la partie vocale de *Fier de ne rien faire*

Fier de ne rien faire

Les Olivensteins

Voix

a A sy se de pwaR bE le lE n@
 A su cer des poires be lle lè ne
 le les me~ plEn d@ ko~ fi ty R@
 les mains pleines de con fi tu re
 e et le lEvR pe~ t@ d@ En
 les lèvres pein tes de haine
 lOR Ja~ la O l@ sjE la zyR u
 Lor gnant là haut le ciel a zur Oü
 de des dZa p@ s@ de mE n@
 des ja p(e)s se dé mè nent
 a de tuR ne de bo ing
 à de dé tour ner des bo eings
 a de sa~dR s2 ki R@ Si Ja~
 A de scendre ceux qui re chi gnent
 mo~ dj2 kil zo~ mO vEz mÿn
 mon dieu qu'ils ont mau vaise mine

Fier de ne rien faire

17 V. Z@ sHi fjER d@ n@ Rje~ fER
Je suis fier de ne rien faire

19 V. fjER d@ n@ sa vwa Rje~ fER
Fier de ne sa voir rien faire

21 V. Z@ sHi fjER d@ n@ Rje~ fER
Je suis fier de ne rien faire

23 V. fjER d@ n@ sa vwa Rje~ fER pa
Fier de ne sa voir rien faire pas

25 V. fER a a a
faire ha ha ha

27 V.

31 V.

33 V. Z@ ne mEm pa l@ ku Ra Z@
Je n'ai même pas le cou ra même ge

35 V. da le pwe~ te RO SO maZ
d'a ller poin ter au chô mage

Fier de ne rien faire

37
V. wi. Oui bje~ bien syR sûr Ze j'ai l@ le bo~ bon naZ âge

39
V. pu Pou vwaR voir pla pla se cer da~ dans ma ma vi vie

41
V. tu Tous me mes ta ta la~ lents zi i ny nu zabl sables

43
V. e Et me mes SaR char m@ mes ze~ in fi fi ni nis

45
V. se C'est dyR d'ê tre si si fe fei Ja~ gnant

47
V. ka~ to~ nE m@ ta~ laR Za~ a a Quand on ai me tant l'ar gent ha ha

49
V. (empty)

51
V. (empty)

55
V. Z@ Je

Fier de ne rien faire

57
V. sHi fJER d@ n@ Rje~ fER R@
suis fier de ne rien fai re

59
V. fJER d@ n@ sa vwa Rje~ fER Z@
Fier de ne sa voir rien faire Je

61
V. sHi fJER d@ n@ Rje~ fER
suis fier de ne rien faire

63
V. fJER d@ n@ sa vwa Rje~ fER Rje~
Fier de ne sa voir rien faire rien

65
V. fER Zve lFER fo lFER paR fER syR
faire j'vais l'faire faut l'faire par faire sur

67
V. fER sa~ fER pRe fER Rje~ fER pRe
faire sans faire pré fère rien faire Pré

69
V. fER R@ fER fo lFER paR fER sy R@
fère re faire faut l'faire par faire su r(e)

71
V. fER pRe fER fo fER pRe fER tRe
faire pré fère faut faire pré fère Très

73
V. fJER tRe fJER tRe fJER
fier très fier Très fier

Fier de ne rien faire

75
V. tRe très fier tRe très fier

77
V. tRe très fier tRe très Fier

79
V. tRe très fier tRe très fier

81
V. a Ha a ha a ha

Annexe n° 3 : Partition de la partie vocale de *La Bière*

La Bière

Les Garçons Bouchers

ty ti fRo~ Zys ka la dER njER o~
Toutes ils feront jus qu'à la der nière On

s@ Ra~ pli kOm de pOR d@ bjER
se rem plit comme des porcs de bière

e ty ZuR l@ da~ l@ fo~ de SJO t@ o~
Et tou jours le dans le fond des chio ttes On

s@ de g9 la~ k9R syR le pOt la
se dé gueule en choeur sur les potes La

bjER la bjER
bière La bière

kE sE la fe d@ mwa la bjER
Qu'est c'qu'elle a fait de moi la bière La

bjER la bjER
bière La bière se C'est

kO m@ si se te mo~ fRER
co mme si c'é tait mon frère

La Bière

17


a la pRe sjo~ a~ bwa ta~ ka
À la pre ssion en boîte en ca

19


nEt o~ bwa o~ fe de Ro e o~
nette On boît on fait des Rots et on

21

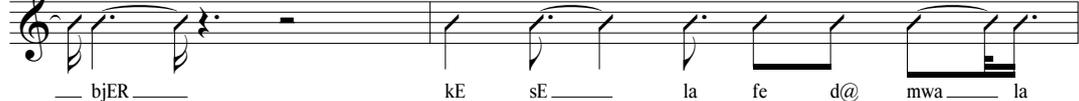

pEt sa fe ma la la tEt l@ la~
pète Ça fait lal à la tête le len

23


dme~ me o~ va R@ mE tR@ sa sa~
demain Mais on va re me ttre ça sans

25

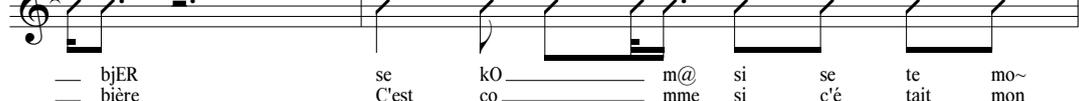

fe~ la bjER la
fin La bière La

27


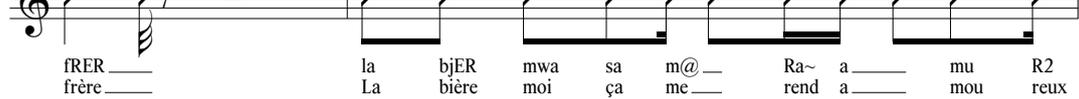
bjER kE sE la fe d@ mwa la
bière Qu'est c'qu'elle a fait de moi la

29


bjER la bjER la
bière La bière La

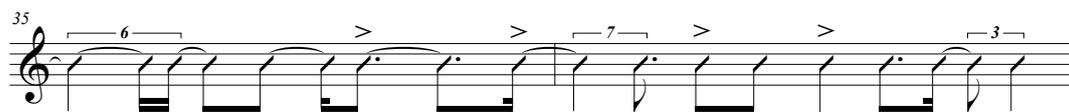
31


bjER se kO m@ si se te mo~
bière C'est co mmc si c'é tait mon

33


fRER la bjER mwa sa m@ Ra~ a mu R2
frère La bière moi ça me rend a mou reux

La Bière

35 
 a mu R2 e pHi sa m@ Re vE j@ la
 a mou reux et puis ça me ré vei lle la

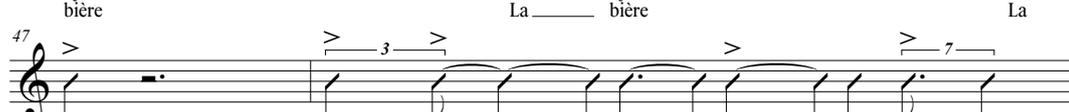
37 
 k2 me si Za me Ze tRo pa by
 queue Mais si ja mais j'ai trop a bu

39 
 ze ja Rje~ na fE REI v2 pa ba~
 sé Y'a rien à faire elle veut pas ban

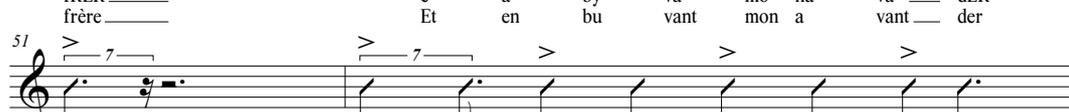
41 
 de la bjER la
 der La bière La

43 
 bjER kEs kE la fe d@ mwa la
 bière Qu'est c'qu'elle a fait de moi la

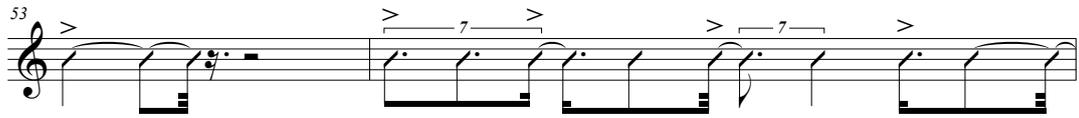
45 
 bjER la bjER la
 bière La bière La

47 
 bjER se kO m@ si se te mo~
 bière C'est co mme si c'é tait mon

49 
 fRER e a~ by va~ mo~ na va~ dER
 frère Et en bu vant mon a vant der

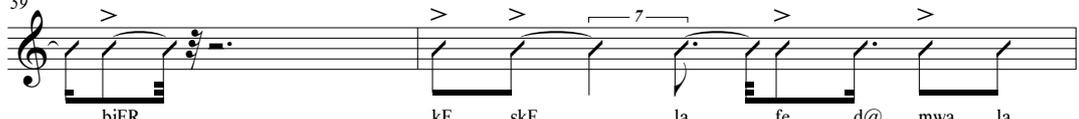
51 
 njER a va~ ko~ m@ Ra~tR da~ ma dER
 nière A vant qu'on me rentre dans ma der

La Bière

53 
 njER nière Z@ v2 R@ s@ vwaR lEs tRE mo~k
 Je veux re ce voir l'ex trême onc

55 
 sjo~ tion a gRa~ ku d@ mal te d@ u blo~
 A grand coup de malt et de hou blon

57 
 la bjER la
 La bière La

59 
 bjER kE skE la fe d@ mwa la
 bière Qu'est c'qu'elle a fait de moi la

61 
 bjER la bjER la
 bière La bière La

63 
 bjER se kO m@ si se te mo~
 bière C'est co mme si c'é tait mon

65 
 fRER la bjER la
 frère La bière La

67 
 bjER kEs kE la fe d@ mwa la
 bière Qu'est c'qu'elle a fait de moi la

69 
 bjER la bjER la
 bière La bière La

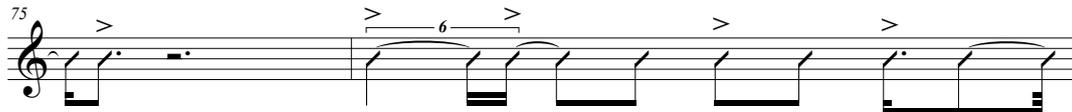
La Bière

71 

bjER _____ se kO _____ m@ si se te mo~
 bière _____ C'est co _____ mme si c'é tait mon

73 

fRER _____ la _____ bjER _____ la _____
 frère _____ La _____ bière _____ La _____

75 

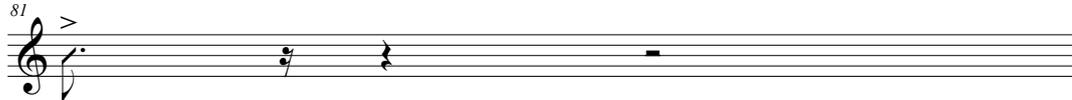
_____ bjER _____ kEs _____ kE _____ la fe d@ mwa la _____
 _____ bière _____ Qu'est _____ c'qu'elle a fait de moi la _____

77 

bjER _____ la _____ bjER _____ la _____
 bière _____ La _____ bière _____ La _____

79 

_____ bjER _____ se kOm _____ si _____ se te mo~
 _____ bière _____ C'est comme _____ si _____ c'é tait mon

81 

fRER
 frère

Annexe n° 4 : Partition de la partie vocale de *Les Athlètes*

Les Athlètes

Ludwig Von 88

le za tEt ku Ra pwal
Les a thlètes courent à poil

3
da~ le Ry le za tEt so~ ba lEz kOm de
Dans les rües Les a thlètes sont ba lèzes comme des

5
SaR pa~ zER le za tEt so~ go~ fle il
chars Pan zer Les a thlètes sont gon flès ils

7
kaR by Ra le tER a kat sa~ ve~ kRo no lJ
car bürent à l'é ther A quatre cent vingt chro no ligne

9
dRwat de y no tJER il naZ e plo~Z kOm
droite des Hu nau dières ils nagent Et plongent Comme

11
— Zo ni wEs my lER le za tEt viv ta fo~ nwa
— Joh nny Weiss mü ller Les a thlètes vivent à fond no

13
je paR l@ gRa~ tER foR mO pti mal ga
yès par le grand air Forme o Pti male Ga

15
ve o ze pi naR le za tEt s@ Ro~ til fe~
vès aux é pi nards Les a thlètes se ront ils fin

Les Athlètes

17

pRe puR l@ gRa swaR v@ je
prêts pour le grand soir Veui je

19

pRa dre pla s@ da le
pren dre pla ce Dans les

21

staR tiN blo k@ la ta
star ting blo ck(e)s La ten

23

sjo sion ki mo t@ la sy
sion qui mon te La sy

25

9R eur ki ko l@ e a na va le
eur qui co lle Et en na vant Les

27

pRe ta da le zu tsaj dER ze le
pré ten dants Les zout si ders et les

29

fa vo Ri ka nu la SRO le fOv ka l@
fa vo ris Quand nous la cherons les fauves Le

31

py blik va fRe miR ka l@ sys pe-s kyl min l@
pu blic va fré mir Quand le sys pense cul mine le

33

p9 pl@ dwa pa liR su fRi Ra mOR pu
peu ple doit pa lir Sou ffrir Ra mort pour

Les Athlètes

35 > > > 7 > 3 >

R9~ R@ kOR R@ pu se les li mit FER to~
 un re cord re pou sser les li mites faire tom

37 > 7 > > > 7

ber les kRo no a le le vER dy
 les chro nos a leez les verts du

39 > > 7 > 7 > 7 >

sa~ dy spid yn pER FOR ma~ sy nik mo~
 sang du speed une per for mance u nique mon

41 > 7 > >

te da dRe na lin O
 tée d'a dré na line Oh

43 > 7 > 7 >

kil so~ bo O
 qu'ils sont beaux Oh

45 >

kil kuR vit il
 qu'ils courent vite ils

47 > 6 > 3 >

so~ le lit d@ no tRu
 sont L'é Lite de nos trou

49 >

po
 beaux

51

Les Athlètes

55

le za
Les a

59

Et sont nos hommes Ce que nous sommes aux larves il n'ont

61

pas leur pa REJ pu Ra ti Re lo zEj il
reil pour a tti rer l'o seille ils

63

sont comme du bé ton ba ti tis comme des bun kers o Au

65

kat sa mEt naZ li bRil naZ kOm de saR djn il
quatre cent mètres nage libre ils nagent comme des sar dines ils

67

kuR ply vit tu ZuR tu Zu Ra Ro kOm
courent Plus vite Tou jours tu jours en rond Comme

69

lko ma da kus to ku Ra pRe le pwa so il
l'co mman dant Cous teau court a près les poi ssons ils

71

vo ply lwe tu ZuR tu ZuR ply lwe kOm
vont Plus loin Tou jours tu jours plus loin Comme

73

pO le mīl vīk tOR ku Ra pRe le pe gwe
Paul E mile Vic tor court a près les pin gousins

Les Athlètes

75

Veui je pRa~ pren dR@ pla s@ ce

77

da~ le staR tiN blok
Dans les star ting blocks

79

la ta~ sjo~ ki mo~ t@
La ten sion qui mon te

81

la sy 9R ki kOl e
La su eur qui colle et

83

a~ na va~ le pRe ta~ da~ le
en a vant Les pré ten dants Les

85

zu tsaj dER ze le fa vo Ri ka~
ou tsi ders et les fa vo Ri ris Quand

87

nu la SRo~ le fOv l@ py blik va fRe miR ka~
nous la cherons les fauves Le pù blic va fré mir Quand

89

l@ sys pe~s kyl min l@ p9 pl@ dwa pa liR su
e sus pense cùl mine le peu ple doit pa lir Sou

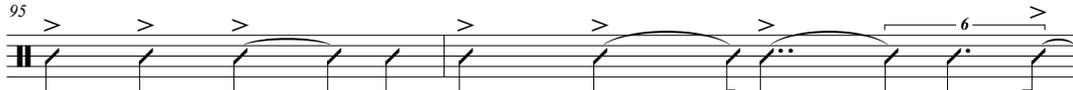
91

fRi Ra mOR pu R9~ R@ kOR R@
ffrir à mort pour un re cord re

Les Athlètes

93 

— pu se le li mit fER to~ be le kRo no a
 pou sser les li mites faire tom ber les chro nos a

95 

le le ZOn dy sa~ dy spid yn pER
 lez les jaunes du sang du speed une per

97 

— fOR ma~ sy nik mo~ te da dRe na lin
 for mance u nique mon téé d'a dré na line

99 

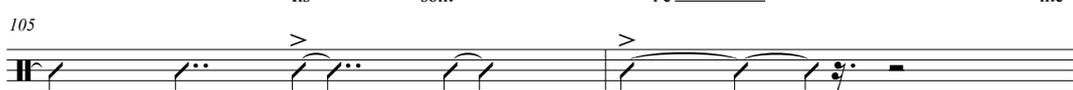
O kil so~ bo
 Oh qu'ils sont beaux

101 

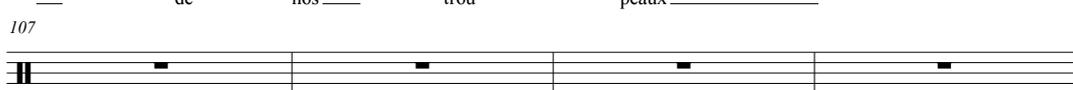
O kil kuR vit
 Oh qu'ils courent vite

103 

il so~ le lit
 ils sont l'é lite

105 

— d@ nO tRu po
 de nos trou peaux

107 

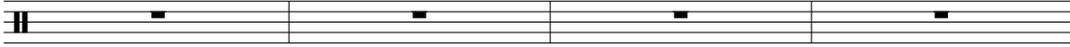
111 

Les Athlètes

115



119



123



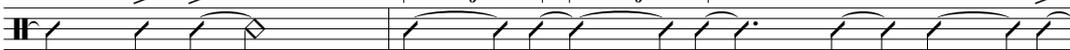
le Les za a tEt thlètes no~ n'ont

125



ply plus dsER d'cer vEl velle le les za a tEt thlètes no~ n'ont ply plus

127



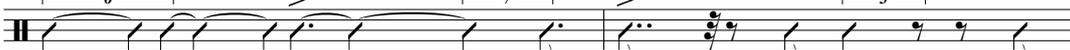
dsER d'cer vEl velle le les za a tEt thlètes s@ se sa~ sentent ta a

129



le llé Ze ges le les za a tEt thlètes s@ se sa~ sentent

131



ta a le llé Ze ges il ils vo~ vont ply Plus vit vite il ils

133



ze é vitent d@ de pa~ pen se ser il ils vo~ vont ply Plus vit vite il ils

135



ze é vitent d@ de pa~ pen se ser ge~ gain d@ de ta~ temps é Et

Les Athlètes

155 > 7 7 > 7 > > >

p9 peu pl@ ple dwa doit pa pâ liR lir su Sou fRi ffrir Ra à mOR mort pu pour

157 > > > 7 > 6 > 3 > 3

R9~ un R@ re kOR cord R@ re pu pou se sser le les li mit mites fER Faire

159 > > > 3 > 6 > 6

to~ tom be ber le les kRo chro no nos a llez le les RuZ rouges dy Du

161 > > > 3 > > >

sa~ sang dy dû spid speed yn une pER per FOR for ma~ mance sy u nik nique mo~ Mon

163 > > 3 > 7 > >

te tée da d'a dRe dré na na lin line pu Pour

165 > > > 7 > > 7

R9~ un R@ re kOR cord fER Faire

167 > > > 6 > > 3

to~ tom be ber le les kRo chro no nos dy Du

169 > > > 7 > >

sa~ sang dy dû spid speed mo~ Mon

171 > 7 > 3 > 7

te tée da d'a dRe dré na na lin line

Annexe n° 5 : Partition de la partie vocale de *Porcherie*

Porcherie

Bérurier Noir

ti ge da ti ge da ti ge
Ti gue da da ti gue da da ti gue

2
da da ti ge da da
da da ti gue da da

3
ti ge da ti ge da ti ge
Ti gue da da ti gue da da ti gue

4
da da ti ge da da da
da da ti gue da da da

5
ti ge da ti ge da ti ge
Ti gue da da ti gue da da ti gue

6
da da ti ge da da
da da ti gue da da

7
ti ge da ti ge da ti ge
Ti gue da da ti gue da da ti gue

8
da da ti ge da da da
da da ti gue da da da

Porcherie

9

pOR Por S@ che Ri rie

10

pOR Por S@ che Ri rie

11

pOR Por S@ che Ri rie

12

pOR Por S@ che Ri rie a a

13

17

21

l@ Le mo~ monde de est tyn une vRe vraie pOR por S@ che Ri rie

22

le les zOm hommes s@ se ko~ com pORt portent kOm de des pOR porcs

23

d@ De le l'é l@ le va vage Za~ en ba ba t@ tte Ri rie

Porcherie

37
 pROs ti ty sjo~ OR ga ni ze
 Pros ti tu tion or ga ni sée

38
 py tRe fak sjo~ ZER be no ze
 Pu tré fac tion gerbe et nau sée

39
 l@ tJER mo~d kREv le pOR sa~ pifR
 Le tiers monde crève les porcs s'em piffrent

40
 la ta~ sjo~ mo~t le dZi aj gRif
 La ten sion monte les G. I. griffent

41
 pOR S@ Ri pOR S@ Ri
 por che rie Por che rie

43
 pOR S@ Ri pOR S@ Ri
 Por che rie Por che rie

45
 ma sa kRe da~ le za ba twaR
 Ma ssa crés dans les a ba ttoirs

46
 bRy le da~ le la bo Ra twaR
 Brú lés dans les la bo ra toires

47
 paR ke da~ de si te dOR twaR
 Par qués dans des ci tés dor toires

Porcherie

48
 pRi zo nje dE RjER to~ paR lwaR
 Pri so nnier de rrière ton par loir

49
 pOR S@ Ri pOR S@ Ri
 por che rie Por che rie

51
 pOR S@ Ri pOR S@ Ri
 Por che rie Por che rie

53
 e o Si li le sys pe kHiz
 Et au Chi li les sus pects cuisent

54
 da~ le fuR dy gu vER n@ ma~
 Dans les fours du gou ver ne ment

55
 a~ n9 ROp le R@ bEl kRu pis
 En Eu rope les re belles crou pissent

56
 da~ le bun kER d@ li zOl ma~
 Dans les bun kers de l'i sole ment

57
 pOR S@ Ri
 por che rie

59
 pOR S@ Ri
 Por che rie

Porcherie

61
 9~ nOm ki e kla ta~ mOR so
 Un homme qui e klate en mor so
 ceaux

62
 di na mi te paR de bu Ro
 Dy na mi té par des bou rreux

63
 de se~Z ko~ dHi a la vjo la~s
 Des singes con duits à la vio lence

64
 be tOf d@ vje~ yl tRa vjo la~s
 Bee thov' de vient Ul tra vio lence

65
 pOR S@ Ri
 por che rie

67
 pOR S@ Ri
 Por che rie

69
 d9~ ko te lsis tEm mo ne tER
 D'un cô té l'sys tème mo né taire

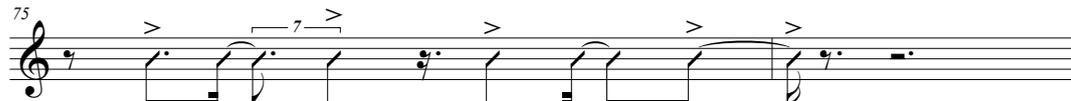
70
 d@ IO tR@ lo~ bR@ mi li tER
 De l'au tre l'om bre mi li taire

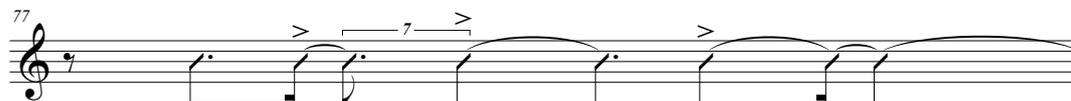
71
 tu fi ni a~ RE gl@ ma~ dko~t
 Tout fi ni en rè gle ment d'compte

Porcherie

72 
a ku d@ Slag l@ sa~ i no~d
A coup de schlague le sang i nonde

73 
pOR S@ Ri pOR S@ Ri
por che rie Por che rie

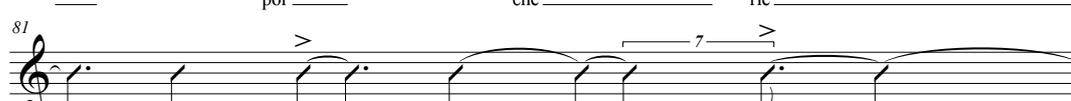
75 
pOR S@ Ri pOR S@ Ri
Por che rie Por che rie

77 
9~ fli kaR me
Un flic ar mé

78 
pOR S@ Ri
por che rie

79 
2 a paR tEjd
E. a par theid

80 
pOR S@ Ri
por che rie

81 
wa de Es te
wouah D. S. T.

82 
pOR S@ Ri
por che rie

Porcherie

83
 la~ ky le d@ gRo l@ pE
 L'en cu lé de gros Le pe

84
 n@ pOR S@ Ri
 n(c) por che rie

85
 a le
 A llez

89
 l@ ve le dwa l@ ve le
 le vez les doigts Le vez les

90
 dwa tu le dwa
 doigts Tous les doigts

91
 a lOR o~ vu fe ko~
 A lors on vous fait con

92
 fja~ s@ ply Za
 fian ce Plus ja

93
 me d@ ve~ puR sa~
 mais de vingt pour cent

94
 ply Za me nu
 Plus ja mais Nous

Porcherie

95
 s@ Ro~ tu ZuR ko~ tR@
 se rons tou jours con tre

96
 se sa l@ mu vma~ d@ la
 c'est ça Le mou vement de la

97
 Z2 nEs l@ mu vma~ d@
 jeu nesse Le mou vement de

98
 la Z2 nE s@ a lOR
 la jeu ne sse a lors

99
 a tut le ma ni fEs ta
 A toutes les ma ni fes ta

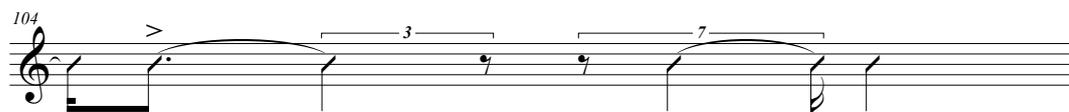
100
 sjo~ na zi swa je la
 tions na zies So yez là

101
 swa je pRe za~
 So yez pré sents

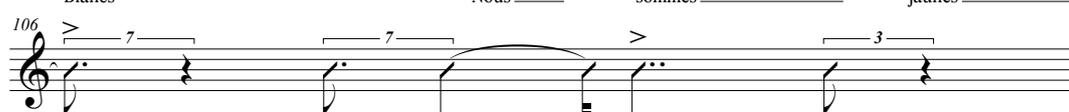
102
 e a~ pe Se le
 Et em pê chez les

103
 kaR nu sOm
 Car Nous sommes

Porcherie

104 
 nwaR _____ nu _____ sOm _____
 Noirs _____ Nous _____ sommes _____

105 
 bla~ _____ nu _____ sOm _____ ZOn _____
 Blancs _____ Nous _____ sommes _____ jaunes _____

106 
 e _____ a~ _____ sa~ _____ bl@ _____
 Et _____ en _____ sem _____ ble _____

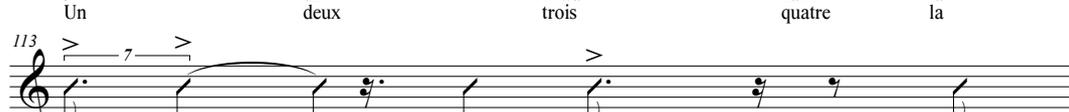
107 
 nu _____ sOm _____ d@ _____ la _____
 Nous _____ sommes _____ de _____ la _____

108 
 di _____ na _____ mi _____
 Dy _____ na _____ mi _____

109 
 t@ _____ Un _____

111 
 d2 _____
 Deux _____

112 
 9~ _____ d2 _____ tRwa _____ katR _____ la _____
 Un _____ deux _____ trois _____ quatre _____ la _____

113 
 Z2 _____ nEs _____ a~ _____ mERd _____ l@ _____
 jeu _____ nesse _____ Em _____ merde _____ Le _____

Porcherie

114 *f*Ro~ na sjo nal la
front na tio nal La

115 Z2 nEs a~ mERd l@
jeu nesse Em merde Le

116 *f*Ro~ na sjo nal la
front na tio nal La

117 Z2 nEs a~ mERd l@
jeu nesse Em merde Le

118 *f*Ro~ na sjo nal la
front na tio nal La

119 Z2 nEs a~ mERd l@
jeu nesse Em merde Le

120 *f*Ro~ na sjo nal la
front na tio nal La

121 Z2 nEs a~ mERd l@
jeu nesse Em merde Le

122 *f*Ro~ na sjo nal la
front na tio nal la

The image displays a musical score for the piece 'Porcherie'. It consists of nine staves, numbered 114 to 122. Each staff contains a single melodic line in treble clef. The lyrics are written below the notes, with some words split across lines. Performance markings include accents (>) and various ornaments (trills, mordents, grace notes) indicated by small symbols above the notes. Some staves feature numerical ornaments (7, 6, 3) above groups of notes. The lyrics are: 114: fRo~ front na na sjo tio nal nal la La; 115: Z2 jeu nEs nesse a~ Em mERd merde l@ Le; 116: fRo~ front na na sjo tio nal nal la La; 117: Z2 jeu nEs nesse a~ Em mERd merde l@ Le; 118: fRo~ front na na sjo tio nal nal la La; 119: Z2 jeu nEs nesse a~ Em mERd merde l@ Le; 120: fRo~ front na na sjo tio nal nal la La; 121: Z2 jeu nEs nesse a~ Em mERd merde l@ Le; 122: fRo~ front na na sjo tio nal nal la la.

Porcherie

123 > > > > $\overset{7}{\text{---}}$
Z2 nEs a~ mERd l@
jeu nesse Em merde Le

124 > > $\overset{7}{\text{---}}$
fRo~ na la
front na na La

125 > > $\overset{3}{\text{---}}$
Z2 nEs a~ mERd la
jeu nesse Em merde La

127 > > > > $\overset{7}{\text{---}}$ >
Z2 nEs a~ mERd tu
jeu nesse Em merde Tous

128 $\overset{7}{\text{---}}$ > $\overset{7}{\text{---}}$ > $\overset{7}{\text{---}}$
le na zi
les na zis

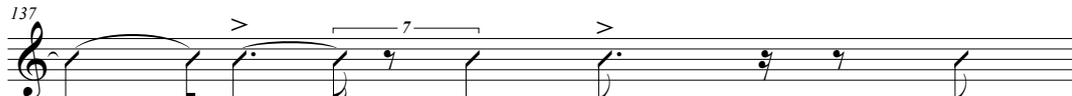
130 $\overset{7}{\text{---}}$ > $\overset{7}{\text{---}}$ > $\overset{7}{\text{---}}$ >
Z2 nEs fRa~ sE z@
Jeu nesse fran çai se

132 $\overset{7}{\text{---}}$ > $\overset{7}{\text{---}}$ $\overset{3}{\text{---}}$ > $\overset{7}{\text{---}}$
Z2 nE si mi gRe
Jeu nesse i mmi grée

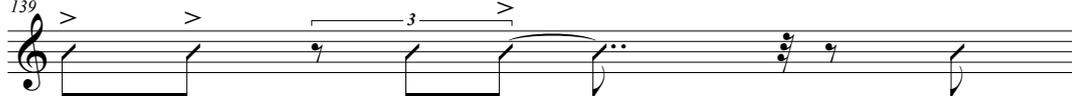
134 > > > >
so li da Ri te
So li da ri té

136 >
la Z2
La jeu

Porcherie

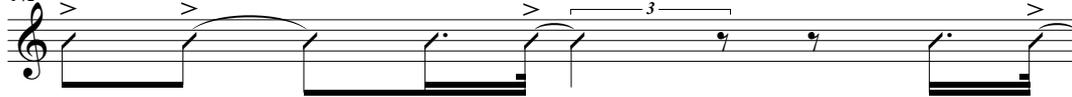
137 
 nEs a~ mERd l@
 nesse Em merde Le

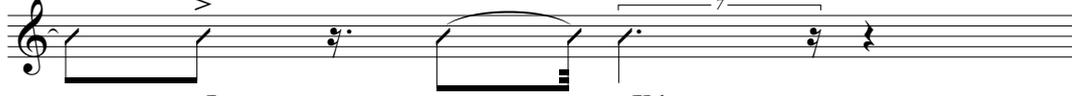
138 
 fRo~ na sjo nal la
 front na tio nal La

139 
 Z2 nEs a~ mERd l@
 jeu nesse Em merde Le

140 
 fRo~ na sjo nal la Z2
 front na tio nal La jeu

141 
 nEs a~ mERd l@
 nesse Em merde Le

142 
 fRo~ na sjo nal la Z2
 front na tio nal La jeu

143 
 nEs a~ mERd
 nesse Em merde

144 
 la Z2 nEs a~ mERd
 La jeu nesse Em merde

146 
 mER si
 Mer ci

Rap français

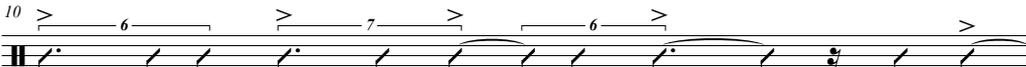
Annexe n° 6 : Partition de la partie vocale de *Iam concept*

Iam Concept

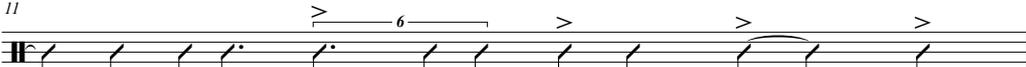
9

V. 
 ma vwa syR wa kso tuR d9~ naks e
 ma ma voix sur wax au tour d'un axe e

10

V. 
 fas syR l@ faks e Sas le tRas di za~
 fface sur le fax et chasse les traces Di sant

11

V. 
 k@ te 9~ nas syR l@ twe~ ti FOR tRaks
 que t'es un as sur le twen ty four tracks

12

V. 
 Sy Ri kEn a ke na tOn e ke Ops o~ pu
 Shu ri ken A khe na ton et Khé ops Ont pou

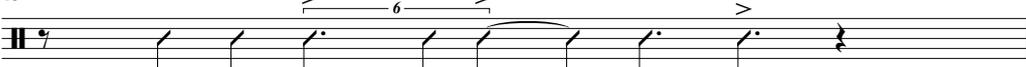
13

V. 
 se la li mit Zys ku Zys ko maks
 ssé la li mite jus qu'ou jus qu'au max

14

V. 
 i kO me~ pE Rja le~ di vi zi ble i my abl
 l. comme im pe rial in di vi sible et i mmu able

15

V. 
 e~ pyl sif e e~ Sa~ Zabl
 lm pul sif et in chan geable

16

V. 
 kO m@ la~ piR Si nwa e le di nas ti d@ O
 Co mme l'em pire chi nois et les dy nas ties de haute

17

V. 
 te ba se Zi pte l@ dj2 da ka~ Zak ti
 et basse E gypte et le dieu d'A kan jak ti

Iam Concept

18

19

20

21

22

23

24

25

26

Iam Concept

30
V. e y
Et u

34
V. n@ fwa a~ kOR l@ so lEj R@ ne dE RjER
ne fois en core le so leil re nait De rrière

35
V. l@ ta~ pl@ dOR d@ bu da l@ ve ne Re a
le tem ple d'or de Bou dha le vé né ré I

36
V. Em Re Zi paR le lwa d@ ly ni vER a pHi je
am Ré git par les lois de l'u ni vers A ppu yé

37
V. — paR Sa~g ti da~ l9R pRi jER i no~
par Chang ti dans leurs pri ères I non

38
V. — d@ d@ ly mjE R@ dOR l@ du bl@ pe i tE Ra~
de de lu miè re d'or le dou ble pa ys terre en

39
V. tJE dy se J9 Re O Rak ti a tOn
tière du sei gneur Re hor Akh ti A ton

40
V. vi va~ ki je ty bje~ po ze Z@
vi vant Qui es tu bien po sé je

41
V. sHi pa Re ta d@ fe a Em d@
suis par é tat de fait I am De

Iam Concept

42 > 7 > 7 > 7 >

V.
 p⁹ ple lwa Je Ze o gRa fi k@ ma~ o sa
 peuples é loi gnés gé o gra phi que ment Au sa

43 > > 7 >

V.
 vva Ra pRo Se te o lo Zi k@ ma~ me
 voir ra ppro ché thé o lo gi que ment Mais

44 > > 3 > 7

V.
 ze tER nE l@ ma~ a~ mu v@ ma~ su li Ja~ l@ de
 é ter ne lle ment en mou ve ment sou li gnant le dé

45 > 7 > > 7 >

V.
 ziR de vo ly e si a~ ti fi k@ ma~ i a Em
 sir d'é vo lu er sci en ti fi que ment I. A. M.

46 3 > > 6 > 3

V.
 ply k⁹~ cRu a~ fE tlo Ze o
 Plus qu'un crew en fait lo gé au

47 > > > > 7

V.
 Ra~ d@ li d9R dy sa vvaR e se ta vE k⁹~
 rang de lea der du sa voir et c'est a vec un

48 > 6 > 7 > 6 >

V.
 p² d@ lo Zik de dyk sjo~ ma te ma tik i ny
 peu de lo gique dé duc tion ma thé ma tique i nu

49 > 6 > > 6

V.
 til d@ ly te d@ va~ le po Et d@ la lja~ sa fRo a
 tile de lu tter de vant les po êtes de l'a lliance a fro a

50 > > > >

V.
 zja tik kaR l@ bRo zER Sy Ri kEn vje~
 sia tique car le bro ther Shu ri ken vient

Iam Concept

51
 V.
 da d'A frique En sei Ja~ gnant la ba lis tik d@ De

52
 V.
 se ses mo mots au mi kRo en so lo dy o l@ ka o Z@ je

53
 V.
 di go o si to vje~ l@ flo pER ky ta~ le so e dis go au ssi tôt vient le flot per cu tant les sots et

54
 V.
 O tRi djo autres i diots Fai za~ la po lo Zi d@ kRim crimes

55
 V.
 de des vOl vols de des vjOl viols et tu tous dé lits s@ pRo Se~ chain

56
 V.
 tEm thème po pose z9~ un pRo pro blEm jE o de sa~ da~ d@ de scen dants de

57
 V.
 kEn Ken De vRE Z@ di Ra Em am

58
 V.

62
 V.
 k@ ly ni Que l'u ni

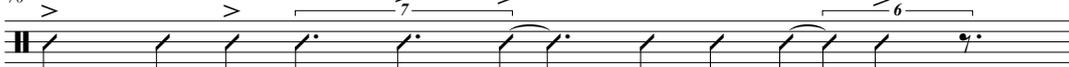
Iam Concept

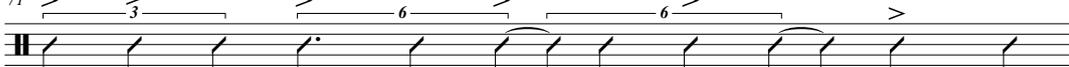
66
V. 
vER a~ swa te mwe~ E sa Sy E Ri ka @ En
vers en soit té moin S. H. U. R. I. K. E. N.

67
V. 
wO a~ flam la sEn ka
Raw En flamme la scène Car

68
V. 
Ra ka a S@ ko ma~ sa laj vde kaR tje nOR d@
A. K. H. E. co mmen ça live des quar tiers nord de

69
V. 
maR sEj Zys ka bROk lin nu jORk l@
Mar seille Jus qu'à Brook lyn New York le

70
V. 
lORd sa KOR do ip Op pa za la mOd
lord s'a ccorde au hip hop pas à la mode

71
V. 
di dZe ke Op tRa~s fOR me kO m9~ kOd a~
Dee jay Khé ops trans for mé comme un code en

72
V. 
pE RjOd de fOR m@ le disk le miks le fiks syR ve~
pé riode dé for me les disques les mixe les fixe sur ving

73
V. 
— t@ ka tR@ pis jo stO p@ la my zik
— t(è) qua tre pistes yo sto ppe la mu sique

74
V. 
Ra mE n@ l@ Rit o ke la me lo di a a~
Ra mè nè le rythme o kay la mé lo die ha han

Iam Concept

75
 V.
 lis twa Re ta R@ vwaR e~ si vwa si lEks
 l'his toire est à re voir ain si voi ci l'ex

76
 V.
 pli ka sjo~ e laR gy ma~ ta sjo~ d@ la fo~
 pli ca tion Et l'ar gu men ta tion De la fon

77
 V.
 da sjo~ d@ la si vi li za so~ de na sjo~ d@
 da tion de la ci vi li sa tion des na tions de

78
 V.
 pHi a ka dE lam d@ pHi s@ m9R 9~
 puis A khad A lam de puis Su mer Un

79
 V.
 ny me~ syR tE Ra ta~ te ta~ maR Se syR
 hu main sur terre a tant et tant mar ché sur

80
 V.
 le me~ l@ va~ tR@ l@ ky la tE tle pje sE
 les mains le ven tre le cul la tête les pieds cet

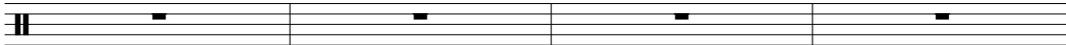
81
 V.
 tO me lO m@ nwaR Eks plwa te de Ra si ne
 homme est l'ho mme noir ex ploi té dé ra ci nné

82
 V.

86
 V.

Iam Concept

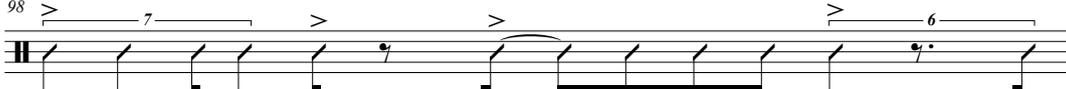
90

V. 

94

V.  vwa
Voi

98

V.  vwa
Voi

la puR kwa a jEm di vwa Ru de bEn le
la pour quoi I am D'i voire ou d'é bène Les

99

V. 

zO mo~ pu Ro Ri Zi na~ fEt la mEm
hommes ont pour o ri gine en fait la même

100

V. 

e i le ta~ d@ R@ ko nEtR jE k@ lis
Et il est tant de re co nnaître yeah Que l'his

101

V. 

twa Ra kty E le fo se ma lo nEt a
toire a ctu elle est fausse et ma lho nnète a

102

V. 

fe~ d@ me~ t@ niR a sER viR a su viR la
fin de main te nir a sser vir a ssou vir La

103

V. 

swaf d@ pu vwaR d@ lo ksi da~ a la v@ niR ko~ t@
soif de pou voir de l'O cci dent à l'a ve nir con te

104

V. 

niR le ko lo ni da~ li Jo Ra~s l2 ROp
nir Les co lo nies dans l'i gno rance l'Eu rope

Iam Concept

105
 V. 
 — a e~ sto Re — lEs kla vaZ — paR la bsa~s
 — a in stau ré — l'es cla vage — par l'a bsence

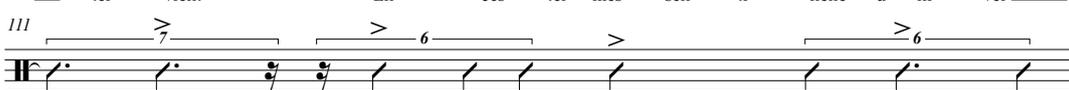
106
 V. 
 d2 ve Ri te is to Ri ko ne sa~ se~ pRe
 De vé ri té s his to riques co n nai ssances im pré

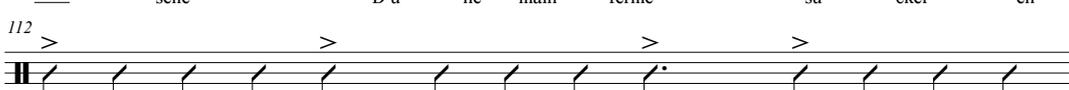
107
 V. 
 Je d@ kyl ty Re~ di ZE na~ pRe — za~s
 gnées de cul ture in di gène en pré — sence

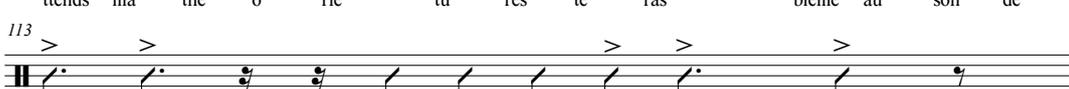
108
 V. 
 Re ky za~ li po tEz pRo fo~d — k@ sER te~
 Ré cu sant l'hy po po thèse pro fonde — que cer tains

109
 V. 
 — pe i nwaR — o~ si vi li ze l@ mo~d — e~
 — pa ys noirs — ont ci vi li sé le monde — in —

110
 V. 
 — tER vje~ a~ se tER m@ sa~ ti nE ly ni vER —
 — ter vient En ces ter mes sen ti nelle u ni ver —

111
 V. 
 — sEl dy n@ me~ fERm sa ka a~
 — selle D'u ne main ferme su cker en

112
 V. 
 ta~ ma te o Ri rie ty RES t@ Ra ble mo so~ d@
 ttends ma thé o rie tu res te ras blême au son de

113
 V. 
 se mo d@ vRE Z@ di Ra Em
 ces mots De vrai je dire I am

Annexe n° 7 : Partition de la partie vocale de *Je rap*

Je rap

NTM

Voix

2

3

4

6

8

9

10

O kay o kay o kay o kay SEN Shen

a en giz guise d@ de pRe pré fas face

Zys Jus t@ te puR pour l9R leur fas face

Z@ Je Rap rappe

E vi vi

ta tant tu toute te e R9R rreur Za j'a ta ttaque ka a vEk sa sa v9R veur fwe foue ta tant

lo l'au di di t9R teur l@ Le tu Sa chant a en ple~ plein k9R coeur Z@ je

go gon fl@ fle laR l'ar gy gy ma~ ment l@ le stRyk struc tyR ture laR lar Z@ ge ma~ ment Z@ Je

Je rap

11 > 7 > > >

V.

12 > > > > 3 > 7 >

V.

13 > > >

V.

14 > > 3 > 3 >

V.

15

V.

16 > 3 > 7 > 7 >

V.

17 > 7 > 7 > 6 >

V.

18 > 7 > > 6 >

V.

19 > > >

V.

Je rap

20 > 7 > 7 >

V. 

pREs ta sjo~ kaR Z@ fe z9~ kaR to~ e kut mo~
pres ta tion car je fais un car ton é coute mon

21 > > 6 >

V. 

li RiKS a~ R@ gistR la l@ so~ sa sa~ bl@
ly ricks En re gistre la le çon Ça sem ble

22 > 7 > 7 >

V. 

__ kIER le~ pid fa si__ la fER me tu te
clair lim pide fa cile à faire Mais tout est

23 > > 7 > 7 > 6 >

V. 

te ty dje Sak pa RO le__ do ze p@ ze
é tu dié Chaque pa role est do sée pe sée

24 > > 6 >

V. 

puR Ra~ fOR__ se Re o se la ka li te d@ mo~ fRa__
Pour ren for cer re hau sser la qua li té de mon phra

25 > > > >

V. 

__ ze nE spa dZo e sa~
sé n'est c'pas Jo ey Sans

26 > > > 7 >

V. 

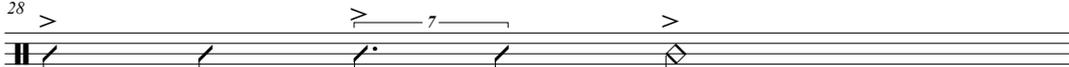
pRo blEm S9n Z@ R@ pRa~
pro blème Shen je re prends

27 > > 7 > 6 >

V. 

a dap ta~ le le ma~ ko~ tRO la~ do mi
A dap tant l'é lé ment con trô lant do mi

28 > > 7 >

V. 

na~ la pROz El bRij
nant la prose elle brille

Je rap

29

V.

de Dé bri dans son de gre a rra Sa~ Sa ke
 Dé bri dans son de gre a rra Sa~ Sa ke

30

V.

fe la de gys ta~ tEl 9~ me ma buS
 ffet la dé gus tant tel un met Ma bouche

31

V.

gRo~d viR tyOz wi ZOz pHi
 gronde vir tuose oui j'ose puis

32

V.

pOz Z@ Zu Rul da~s faz
 pose Je joue roule danse phase

33

V.

a vEk le fRaz Z@
 a vec les phrases je

34

V.

Rap
 rappe

38

V.

R@ la~
 Re lan

42

V.

se paR l@ flo Ze~ stOR la pROz
 cé par le flow j'ins taure la prose

43

V.

pROz se~ fo ni d@ Rim Re o
 prose Sym pho nie de rimes Re hau

Je rap

44 > > 7 > >

V.

45 > > 7 > > 6 > >

V.

46 > > > > > >

V.

47 > > 6 > > > >

V.

48 > > 7 > > 6 > > >

V.

49 >

V.

50 > > 6 > > 6 > > 6 > >

V.

51 > > > > > 7 > >

V.

52 > > 3 > > 3 > > 3 > >

V.

Je rap

62 V. Se cher d@ ma pa~ se d@ me zi de d@ mo~ paR De ma pen sée de mes i dées de mon par

63 V. le ler fRa phra ze sè o ke kay Z@ Je

64 V. Zu joue Rul roule da~s danse fa phase za a vEk vec le les fRaz phrases

65 V. Z@ Je Rap rappe

66 V.

70 V.

74 V. si ci u ou a~ en kOR core kOm comme sa ça Zys jus t@ te puR pour le l'è kla clat

75 V. Z@ je Rap rappe Z@ je Rap rappe pRo pro se ce sy ssus sa~ en kla~ clen

76 V. Se ché il skRatS scratche

Je rap

77

78

79

80

81

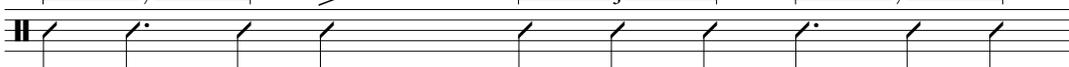
82

83

84

85

Je rap

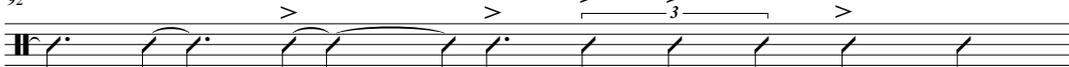
87 > 7 > 3 > 7
 V. 
 fu liz ma gEm kul iz ma nEj me d@
 Full is my game Kool is my name et de

88 > 7 > > >
 V. 
 la Z@ t@ Ra~ vva l@ Es l@ aS l@ @ l@
 là je te ren voie le S. le H. le E. le

89 > 3 > 7 > 3
 V. 
 En kul puR k@ ty ko~ pREn k@
 N. Kool pour que tu com prenes que

90 > > > 3 >
 V. 
 Zi e Ze~ tRo dHi o Ho
 J. et j'in tro dui

91 > 3 > 6 > 6 >
 V. 
 mo~ nO mni pRe za~s @ e sa je
 mon o mni pré sence E. et ça y'est

92 > > > 3 >
 V. 
 Z@ vje~ pHi sa~ a Ro ga~ puR
 je viens pui ssant a rro gant pour

93 > 3 > > >
 V. 
 twa puR lHi puR kwa paR sk@
 toi pour lui Pour quoi parce que

94 > > > 6 >
 V. 
 laR gy ma~ e pHi sa~ do~k Z@ de tRON de tRak t9 Ri
 l'ar gu ment est pui ssant donc je dé trône dé trac teurs i

95 > 6 > >
 V. 
 mi ta t9R Ry zyR pa t9R ZuR pR@ n9R d@ mo~ sa vva Re
 mi ta teurs u sur pa teurs tou jours pre neurs de mon sa voir Re

Je rap

96 > 7 > > > >

V.
 d@ ma glwaR wi dZo e staR no~
 de ma gloire Oui Jo ey Starr Non

97 3 > 7 > 7 > 3

V.
 no~ no~ no~ SEn da~ la la se
 non non non Shen dans la lan cée

98 > > 3 > >

V.
 do na~ do na~ do na~ do na~ do na~ l@
 Do nnant do nnant do nnant do nnant do nnant le

99 > 3 > 7 >

V.
 to~ Z@ sa~ Z@ sa~ v@ ni
 ton Je sens je sens ve nir

100 6 > 6 >

V.
 Ra~ fe~ l@ mo d@ la fe~
 en fin Le mot de la fin

101 > 7 >

V.
 Z@ Rap
 Je rappe

Annexe n° 8 : Partition de la partie vocale de *La Formule secrète*

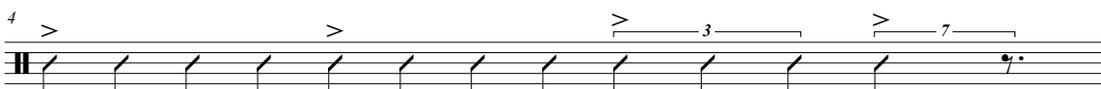
La Formule secrète

Assassin

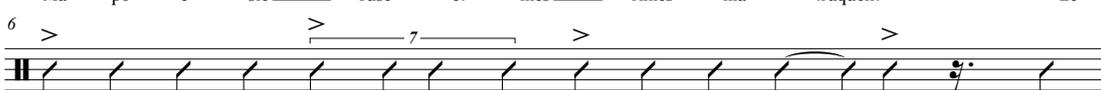
Voix 

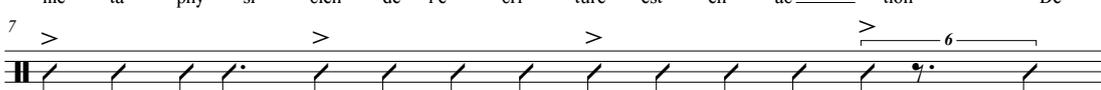
2 

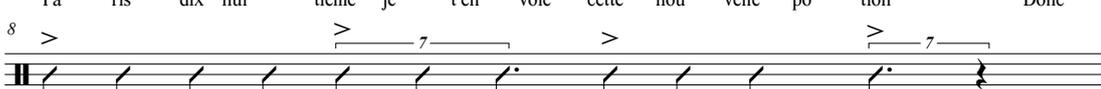
3 

4 

5 

6 

7 

8 

m9~R
Meur

tRi je a swe o k9~R da sa se~
tri er à souhait au coeur d'a ssa ssin

se ta~ KOR lHi e puR vu il R@ vje~
C'est en core lui et pour vous il re vient

wi Z@ sHi l@ mE k@ lo~ na pEl RO kin skwat
Oui je suis le mec que l'on a ppelle Ro ckin Squat

ma po e zi fy ze me Ri ma tRak l@
Ma po é sie fuse et mes rimes ma traquent Le

me ta fi zi sje~ d@ le kRi ty Re ta~ nak sjo~ d@
mé ta phy si cien de l'é cri ture est en ac tion De

pa Ri di zHi tjEm Z@ te~ vwa sEt nu vEl po sjo~ do~k
Pa ris dix hui tième je t'en voie cette nou velle po tion Donc

Ra~ tR@ da~ sE tRit mik de ply po e tik
ren tre dans cette ryth mique des plus po é tique

La Formule secrète

9 > 3 > 7 >

V.
 to~ kOR sa~ flam syR Sak baz base d@ s@ bit
 Ton corps s'en flamme sur chaque base de ce beat

10 > 3 > > >

V.
 me twa a lE ze swa pRe a bu ge le~
 Mets toi à l'aise et soit prêt à bou ger L'im

11 > 3 > 7 > >

V.
 pE Rjal e la puR t@ fER da~ se da koR l@
 pé rial est la pour te faire dan ser d'a ccord le

12 > 7 > >

V.
 ply aRt kOR d@ tu tla paR ti nOR
 plus hard core de toute la par tie nord

13 > 7 > 3 >

V.
 pa se ro pas pHi se va pOR
 Passe et re passe Puis s'é va pore

14 > 7 > >

V.
 do~ ke kut l@ pRE ta ta~ sjo~ ab
 Donc é coute le Prête a tten tion Ab

15 > 3 > 3 > 7 > 3 >

V.
 sORb sEt l@ so~ bwa sEt po sjo~ ty
 sorbe cette le çon bois cette po tion Tu

16 > 7 >

V.
 f@ Re mj2 d@ pRa~dR me pa RO lo sE Ri2 kaR ka~ Z@
 fé rais mieux de prendre mes pa roles au sé rieux Car quand je

17 > 7 > 7 >

V.
 pRa~ la pa ROI sa ne ply z9~ Z2 Z@
 prends la pa role Ca n'est plus un jcu Je

La Formule secrète

18 > > > >

V.

Ra~ rentre dans ton nEs pRi pHi Za~ R@ sOR pHi Zi R@ vje~ Z@ Je

19 > > > > > 3

V.

bRyl te se lyl puR mwa se ta fa te puR Pour
brûle tes ce lilles pour moi c'est en fan tin Pour

20 > 7 > 7 > > >

V.

kwa kaR Ze la fOR myl s@ kREt
quoi Car j'ai la for mule se crète

21 >

V.

E Hé jO jo jo yo yo yo

22 > > > > 7 > >

V.

Si mi ke te ma po sjo fo
Chi mique è tait ma po tion fun

23 > 7 > 6 > 6 >

V.

ki so lo mEk kaR Z@ de tje~
ky So lo mec Car je dé tiens

24 > > 7 > > > 6 >

V.

la la fOR myl s@ kREt dy stil
la la for mule se crète Du style

25 > > > 3 >

V.

ki qui s@ R@ flEt
qui se re flète

26 > > 6 > >

V.

fo~ ki fo~ ki RO kin
Fun ky fun ky RO kkin

La Formule secrète

27 V.
 skwat sta e~
 Squat style In

28 V.
 te li Za~s SER
 te lli gence Cher

29 V.
 Se a tu ko nEtR e n@ Za me Rje~ sa vwaR e l@
 cher à tout co nnaître et ne ja mais rien sa voir est le

30 V.
 fa vo Ri pas ta~ de Za~ ki sav paR le l@ va~ e sE
 fa vo ri passe temps de ceux qui savent par ler le vent Et cette

31 V.
 te nER Zi gas pi je sa~ ko~ te o de tRi
 è ner gie Gas pi llée sans com pter au dé tri

32 V.
 ma~ d9~ sa~s d@ lOb sER va sjo~ si la~ sj2 me e gi
 ment d'un sens de l'ob ser va tion Si len cieux mais ai gui

33 V.
 ze m@ lEs pa~ se k@ bo ku da~ tR@ vu so~ ta~
 sé Me laisse pen ser que beau coup d'en tre vous sont en

34 V.
 kO Ra la R@ SERS d@ la FOR myl s@ kREt
 core à la re cherche de la for mule se crète

35 V.
 jO jO SERS SERS la fOR myl s@
 Yo yo cherche cherche la for mule se

La Formule secrète

36 > 7 6 >

V. kREt crète SERS Cherche

37 > > > > >

V. pRi zo Je dy te~ po le mo Za jis ta~ ka da~s
Pri so nnier du tem po les mots jai llissent en ca dence

38 > > > 7 > 3

V. ply Za~ di e ply mo~ na na li za va~s e
plus j'en dis et plus mon a na lyse a vance Et

39 > > 3 > 7

V. ki di a na liz di R@ SERS di tRa vaj
qui dit a na lyse dit re cherche dit tra vail

40 > > 6 >

V. pER se ve Ra~ syR l@ S@ me~ de ko ne sa~s me za~ lab
Per sé vé rance sur le che min des co nnai ssances mais en l'ab

41 > > 7 > 7

V. sa~s dOb sti na sjo~ d9~ sa vvaR
sence D'ob sti na tion d'un sa voir

42 > 6 > 7 >

V. fER a le pR9v d@ tut si tya sjo~ la FOR
faire à l'é preuve de toute si tua tion la for

43 > 6 > > 7

V. myl s@ kREt RES te n@ RES t@ Ra puR
mule se crète reste et ne res te ra pour

44 > > 3

V. twe~ kyn i ly zjo~ me
toi Qu'une i llu sion Mais

La Formule secrète

45 > > 3 > > 7

V.
 si ty pRa~ l@ vis d@ pu se to~ stil Zys ka la
 si tu prends le vice De pou sser ton style jus qu'à la

46 > > 6 > > 7

V.
 sy pREm fRe ne zi l@ tit l@ mo
 su prême fré né sie le tilt le mo

47 > > 7 > >

V.
 ma~ u la my zik le mo sa~ tR@ SOK s@ kRwaz
 ment où la mu sique les mots S'en tre choquent se croisent

48 > > 6 > > 7 >

V.
 — la u ka~ Ze kRi se fRaz Z@ pHiz lEks
 — Là où quand j'é cris ces phrases Je puise l'ex

49 > > 7 > >

V.
 taz tu te ze fOR nO Ro~ pa ze te
 tase Tous tes e fforts n'au ront pas é té

50 > > > > >

V.
 ve~ kaR d@ sEt py te~ dZwi sa~s ty nsa~ ti
 vains Car de cette pu tain d'joui ssance tu n'sen ti

51 > > 6 > > 7 >

V.
 — Ra ras ply plus la la fe~ puR kwa
 — ras plus la la fin Pour quoi

52 > > > 7 >

V.
 a a kaR Ze la fOR myl s@
 Ha a ha Car j'ai la for mule se

53 > > 7

V.
 kREt
 crète

La Formule secrète

57

V.

60

V.

 e jo klajd
 Hé yo Clyde

61

V.

 kLER ma-ment puR k@ to~ nEs pRi a~ r@ ZistR Z@
 Claire ment Pour que ton es prit en re gistre Je

62

V.

 R@ pRa~ la pa RO le fe ku le mo~ r@ ZistR l@
 re prends la pa role et fais cou ler mon re gistre Le

63

V.

 bit va vit Z@ de ka ca pit le lit puR sEt Re rai
 beat va vite je dé ca pite l'é lite pour cette rai

64

V.

 zo~ ma po e zi e te~ teR di dsOR ti d@
 son Ma po é sie est in ter dit d'sor tie de

65

V.

 mo~ kaR tje kaR Ze de Za ty e
 mon quar tier Car j'ai dé jà tu e

66

V.

 paR me Rim le se~ ka~t ko naR dy tOp stOp
 par mes rimes les cin quante co nnards du top stop

67

V.

 dit mwa Z@ vi a kE le pOk kaR
 Dites moi Je vis à quelle é poque Car

La Formule secrète

68 > > > > 3

V.

ka~ Za lym la Ra djo syR ne~ pORT kEl fRe ka~s Z@
quand j'a llume la ra dio sur n'im porte quelle frè quence Je

69 > > > > 7

V.

na~ ta~ Za me kEl k@ SOz ki ba la~s tu
n'en tends ja mais quel que chose qui ba lance Tou

70 > > > > 6

V.

ZuR de kOm bak backs d@ viej staR fa ti ge El no~
jours des come backs de vieilles stars fa ti guées Elles n'ont

71 > 6 > 3 >

V.

pa e vo ly e u mEm pRo gRe se do~k
pas é vo lu é Ou même pro gre ssé Donc

72 > 7 > 6 > 7

V.

sHi ma vwa mo~ gaR so~ puR sEt nu vEl di ma~ sjo~ dy
Suis ma voix mon gar çon pour cette nou velle di men sion Du

73 > > > >

V.

o d@ la ka pi tal Z@ dO nyn l@ so~ gRa
haut de la ca pi tale je donne une le çon Gra

74 > > > 6 >

V.

tHit wi ty a ko~ pRi O ZuR dHi Z@ te~ vit
tuite Oui tu as com pris au jour d'hui je t'in vite

75 > > 6 >

V.

a pRa~ dyn klak ma Zis tRa s@
A prendre une claque Ma gis trale ce

76 > > 6 >

V.

si e se~ pl@ ma~ 9~ na pEr sy d@ mo~ fRi stal vo kal
ci est sim ple ment un a per çu de mon free style vo cal

La Formule secrète

77

V. 
 Es ky y a te s@ ko~ pOz d@ se~k lETR puR
 S. Q. U. A. T. se com pose de cinq lettres Pour

78

V. 
 y ne yn s9l FOR myl s@ kREt
 une et une seule for mule se crète

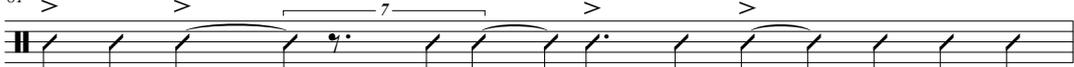
79

V. 
 wO kin skwat ta tak dy staj syR s@ bit fo~ ki
 Ro ckin Squat a ttaque du style sur ce beat fun ky

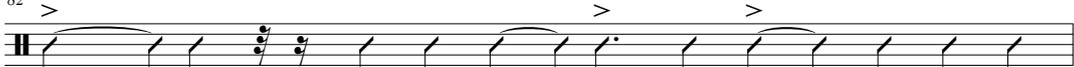
80

V. 
 ma po e zi te~ stRHi e Z@ pRa~ to~ nEs pRi pHi
 ma po é sie t'in struit et je prends ton es prit Puis

81

V. 
 y na yn Ze~ bib te se lyl to~ nEs pRi
 une à une J'im bibe tes ce lules ton es prit

82

V. 
 bRy l@ pHi ZOg ma~t l@ vo lym a~ ne~ se
 brû le Puis j'aug mente le vo lume en in sé

83

V. 
 Ra~ d@ da~ ma tut ny vEl fOR myl la
 rant de dans Ma toute nou velle for mule La

84

V. 
 kEl ma fOR myl s@ kREt
 quelle Ma for mule se crète

85

V. 

La Formule secrète

86

V.

87

V.

88

V.

89

V.

90

V.

91

V.

92

V.

93

V.

94

V.

La Formule secrète

95 > 3 > >

V.
 vEn pHi Z@ mo-t syR sEn e la Z@
 veines Puis je monte sur scène et là je

96 > > > >

V.
 kO ma~s Z@ de mo~tR ma sja~s kaR l@
 co mmence Je dé montre ma science Car le

97 > 6 > > 3 > 3

V.
 nOR a ta ta kyn fwa d@ plys a~ Ra fal
 nord a ttaque une fois de plus en ra fale

98 > > 3 > >

V.
 puR fER va lwaR sa pHi sa~s my zi kal
 Pour faire va loir sa pui ssance mu si cale

99 > > > > 3

V.
 u vR@ le van Ra sa~b te pa~ se
 Ou vre les vannes Ra ssemble tes pen sées

100 > 7 > > 3 > 7

V.
 i ma Zin s@ k@ Ze py me tRi ze gRa sa
 I ma gine ce que j'ai pu mai trî ser grâce à

101 > 7 > > >

V.
 ma vo lo~ te pRE ta ty te bRa~ le Z@ sHi z9~
 ma vo lon té prète à tout é bran ler je suis un

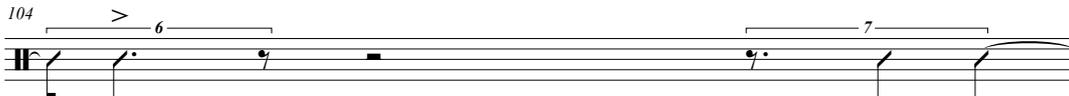
102 > > 7 > >

V.
 ba ta~ Ze ko no miz l@ ta~ l@ tRa~ s FOR
 ba ttant J'é co no mise le temps le trans for

103 > > > 3 >

V.
 ma~ a~ naR Za~ k@ Z@ de pa~s fa sil ma~ o gRe de
 mant en ar gent que je dé pense fa cile ment au gré des

La Formule secrète

104  V.
 — va~ vents e puR —
 — Et pour —

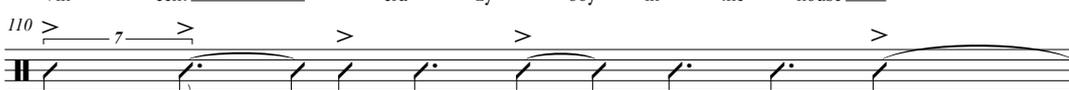
105  V.
 — sa Z@ ne k@ tRwa ze~ gRe dja~ l@ mis
 — ça Je n'ai que trois in grè dents le mis

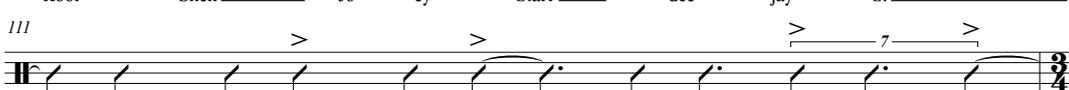
106  V.
 tRal mo~ mi kRo e ma fOR myl s@
 tral mon mi cro Et ma for mule se

107  V.
 kREt waw
 crète Waw

108  V.
 pe a muR bOj flaj di
 Paix A mour boy fly D.

109  V.
 ve~ sa~ kRE zi bOj zi na aws
 Vin cent cra zy boy in the house

110  V.
 kul SEn dZo e staR di dZe Es
 Kool Shen Jo ey Starr dec jay S.

111  V.
 — jE o En te Em e l@ di zHi tJEm
 — yeah au N. T. M. et le dix hui tième —

112  V.
 — pis
 — Peace

Annexe n° 9 : Partition de la partie vocale de *Paname city rappin*

Paname city rappin

DJ Dee Nasty

Voix

2

V.

3

V.

4

V.

5

V.

6

V.

7

V.

8

V.

pa Pa nam nam si ci ti ty Ra ra pin ppin se c'est l@ le

pa Pa nam name si ci ti ty Rap rap

pa Pa nam name si ci ti ty Ra ra pin ppin se c'est l@ le

pa pa nam name si ci ti ty Rap rap pa Pa

nam name pa Pa nam name gRa~ vi lle d@ RE vu tu
name Pa name grand vi lle de rêve où tout

ta pa Ri ne pa s@ ki pa Re ty
t'a Pa ris n'est pas ce qu'il pa raît Tu

va pER dR@ la tE t@ R@ tRu ve laR ge si ty
vas per dre la tête te re trou ver lar guer si tu

n@ sHi pa l@ te~ po d@ la si te se
ne suis pas le tem po de la ci té c'est

Paname city rappin

9
V.
tRo trop ja bo ku tRo d@ Za~ se
Y'a beau coup trop de gens c'est

10
V.
tRo trop se
trop C'est

11
V.
tRo trop ja bo ku tRo d@ Za~ se
trop Y'a beau coup trop de gens c'est

12
V.
tRo trop pa
trop Pa

13
V.
nam si ti se la u Z@ vi e Z@
name ci ty c'est là ou je vis et je

14
V.
p2 t@ diR k@ Zko ne pa la~ nHi kil
peux te dire que j'co nnais pas l'en nui Qu'il

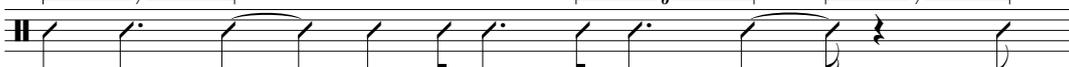
15
V.
ma~ s2 l@ ma~ dy so lEj da~ ma vi k@ Zko ne
manque seu le ment du so leil dans ma vie que j'co nnais

16
V.
bje~ le ga lER e le su si pa
bien les ga lères et les sou cis Pa

17
V.
nam si ti fo pa t@ tRo~ pe fo syR
name ci ty faut pas te trom per faut sur

Paname city rappin

18 > 7 > > 6 > 7

V. 

tu pa kRwaR k@ se l@ pa Ra di ty
 tout pas croire que c'est le pa ra dis Tu

19 > 6 > 3 > 6 > 3

V. 

va pER dR@ la tE t@ R@ tRu ve laR ge si ty
 vas per dre la tête te re trou ver lar gué si tu

20 > 7 > > >

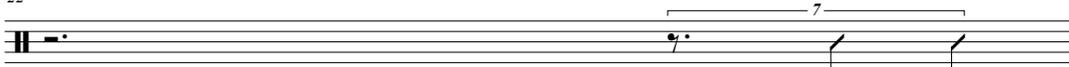
V. 

n@ sHi pa l@ te~ po d@ la si te
 ne suis pas le tem po de la ci té

21

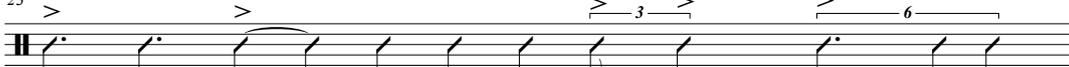
V. 

22

V. 

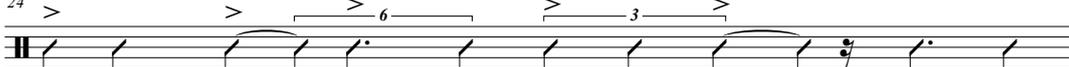
l@ te~
 Le tem

23 > > > 3 > 6

V. 

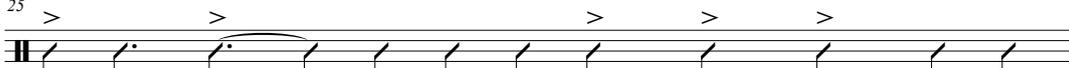
po i si i le vRe ma~ spi di bje~ syR
 po i ci il est vrai ment spee dy bien sur

24 > > 6 > 3 >

V. 

bo ku mwe~ ka nu jORk si ti me i
 beau coup moins qu'à New York ci ty Mais i

25 > > > >

V. 

zi o si se vRe ma~ tRe fo~ ki f9~ ki
 ci au ssi c'est vrai ment très fun ky fun ky

26 > 7 > > 6

V. 

zi ty Ej SON se nO tR@ vi o
 ci tu a tion C'est no tre vie Au

Paname city rappin

27 > 7 > 7 > 6 > 6

V. 

kwe~ de ry ja de fRe~ tSi zy ly e syR l@
 coin des rues y'a des fre chies zou lous et sur le

28 > > > >

V. 

fo~ ki zy ly bi til da~ s@ kOm de fu il ja d@
 fun ky zou lou beat ils dan sent comme des fous Il y'a de

29 > > 7 > >

V. 

kwa se kla te da~ sE t@ gRa~ d@ si te la gRi
 quoi s'é cla ter dans ce tte gran de ci té la gri

30 > 7 > 6 >

V. 

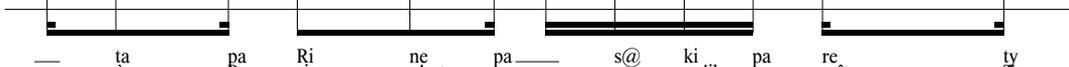
za je ko lo Re la mER du bli je pa
 saille est co lo rée la merde ou bli e Pa

31 > > 3 > 6 > 3 >

V. 

nam pa nam gRa~ vi l@ d@ REv u tu
 name Pa name grand vi lle de rêve où tout

32 > > 6 >

V. 

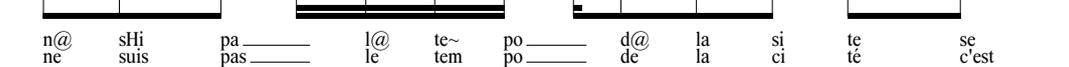
ta pa Ri ne pa s@ ki pa re ty
 à Pa ris n'est pas ce qu'il pa raît Tu

33 > 7 > >

V. 

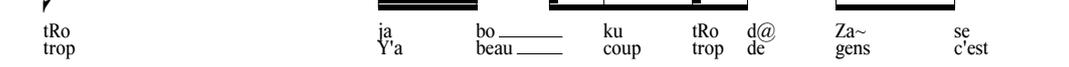
va pER dR@ la tE t@ R@ tRu ve laR ge si ty
 vas per dre la tête te re trou ver lar gué si tu

34 > 7 > 7 >

V. 

n@ sHi pa l@ te~ po d@ la si te se
 ne suis pas le tem po de la ci té c'est

35 > > 6 >

V. 

tRo ja bo ku tRo d@ Za~ se
 trop Y'a beau coup trop de gens c'est

Paname city rappin

36
V.
tRo trop se C'est

37
V.
tRo trop ja bo ku tRo d@ Za~ se
trop Y'a beau coup trop de gens c'est

38
V.
tRo trop

42
V.
d@ De

43
V.
pHi kil ja l@ ip Op ja la pe da~ ma si te ja pREs
puis qu'il y'a le hip hop y'a la paix dans ma ci té y'a pres

44
V.
k@ ply dbas to~ ja~ na ve maR d@ sfRi te me~ t@
que plus d'bas tons y'en a vait marre de s'fri tter main te

45
V.
na~ ske te~ pOR ta~ se d@ sa vwaR da~ se d@ tuR ne
nant c'qu'est im por tant c'est de sa voir dan ser de tour ner

46
V.
syR la tEt dE tR@ l@ me j9 Ra bRe ke se la
sur la tête d'ê tre le mei leur à brea ker C'est la

47
V.
s9l ma njER d@ sOR tiR d@ sa kaZ d@ me tRi
seule ma nière de sor tir de sa cage De mai tri

Paname city rappin

48 > 7 > 7 > >

V. 

ze sa RaZ u bli je l@ So maZ tRu ve la
 ser sa rage Ou bli e le chô mage trou ver la

49 > > > 7 >

V. 

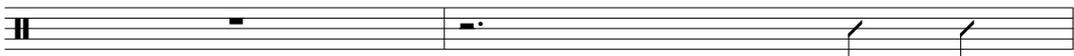
pe da~ la my zik mEm si E le se~ te tik se nO tR@s9
 paix dans la mu sique même si elle est syn thé tique c'est no tre seul

50 > > > 7

V. 

l@ su tje~ da~ s@ mo~ da to mik
 l(e) sou tien Dans ce monde a to mique

51

V. 

ty na
 Tu n'as

53 > 6 > > 6 >

V. 

ply do Ri zo~ e ty pER te zi ly zjo~ ka Ro
 plus d'ho ri zon et tu perds tes i llu sions car au

54 > > > >

V. 

tyR d@ twa ty n@ vwa k@ dy be to~ ty t@
 tour dc toi tu ne vois que du bê ton Tu te

55 > > > 7

V. 

sa~ a~ fER me e ty v2 te Sa pe s@ k@ ty
 sens en fer mé Et tu veux t'é cha pper ce que tu

56 > > > 6 > 6 >

V. 

a b@ zwe~ se ta li bER te ta li
 as bc soin c'est ta li ber té Ta li

57 > > > 7 >

V. 

bER te d@ pu vwaR tEks pRi me e o
 ber té dc pou voir t'ex pri mer et au

Paname city rappin

58

V. 

— si sEl d@ nply t@ fE Ra gRe se pa
— ssi celle de n'plus te faire a gre sser pa

59

V. 

— pje pa pje ko~ tROI di da~ ti te puR to~ lu
— pier pa pier con trôle d'i den ti té pour ton loo

60

V. 

— k@ di mi gRe ta fa so~ d@ pa~ se pa
— k(e) d'i mmi gré ta fa çon de pen ser Pa

61

V. 

nam pa nam gRa~ vi l@ d@ REv u tu
name Pa name grand vi lle de rêve où tout

62

V. 

— ta pa Ri ne pa s@ kil pa Re ty
— à Pa ris n'est pas ce qu'il pa rait Tu

63

V. 

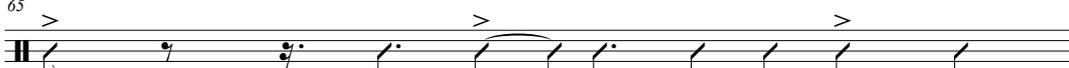
va pER dR@ la tE t@ R@ tRu ve laR ge si ty
vas per dre la tête té re trou ver lar gué si tu

64

V. 

n@ sHi pa l@ te~ po d@ la si te se
ne suis pas le tem po de la ci té c'est

65

V. 

tRo ja bo ku tRo d@ Za~ se
trop Y'a beau coup trop de gens c'est

66

V. 

tRo a a a a se
trop ha ha ha ha C'est

Paname city rappin

67

V.

tRo trop ja Y'a bo beau ku coup tRo trop d@ Za~ se c'est

68

V.

tRo trop

72

V.

da~ Dans

75

V.

mo~ mon kaR quar tje tier ja y'a d@ de kwa quoi fli pe pper i si ci

76

V.

sa ça sa~ sent la zo n@ a ple~ ne ja Y'a

77

V.

de des di dea l9R paR tu tout da~ la ry rue s@ lHi ki qui

78

V.

je est de dé Za laR ge il na~ n'en p2 peut ply plus t@ Te

79

V.

Si shi p@ du tu s@ k@ ty v2 t@ Su shoo

80

V.

te ter da~ dans la Ry i si ci ty tu l@ p2 peux 9~ k9 Un keu

Paname city rappin

81

V. 

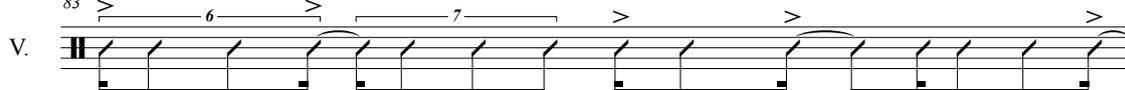
m@ ki m@ di Z@ sHi za~ tRe~ d@ zo ne Z@ na Ri
 m(e) qui me dit je suis en train de zo ner je n'a rri

82

V. 

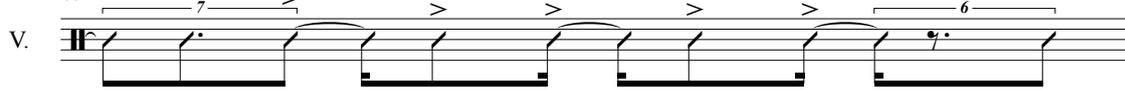
v@ vRe ma~ ply a a sy Re d@ ga
 ve vrai ment plus à a ssu rer De ga

83

V. 

IER Ra~ ga Ie R@ se vRe ma~ R@ dy SHI a ko te
 lère en ga lè re c'est vrai ment re du suis à cô té

84

V. 

dme po~ pe Za~ sOR ply l@
 d'mes pompes et j'en sors plus Le

85

V. 

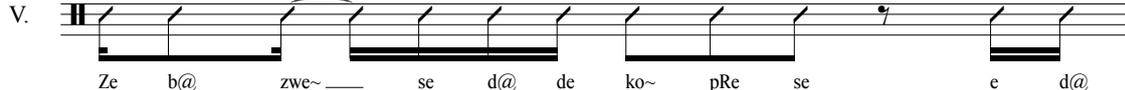
spid la pu dR@ e le ga IER si Z@
 speed la pou dre Et les ga lères si je

86

V. 

fè pa gaf Z@ ve di REk ta~ na~ fER s@ do~
 fais pas gaffe je vais di rect en en fer ce dont

87

V. 

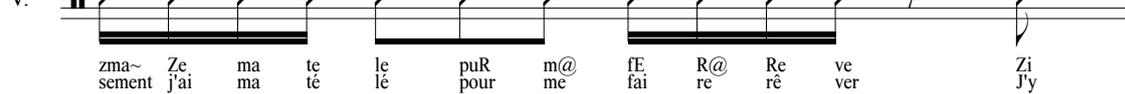
Ze b@ zve~ se d@ de ko~ pRe se e d@
 j'ai be soin c'est de dé com pre sser Et de

88

V. 

kEl k@ SO z@ puR n@ ply gla~ de 2 R9
 quel que cho se pour ne plus glan der Heu reu

89

V. 

zma~ Ze ma te le puR m@ fE R@ Re ve Zi
 sement j'ai ma té lé pour mc fai re rê ver J'y

Paname city rappin

90
V. 
vwa s@ k@ la vi d@ vRe tEtR pa
vois ce que la vie De vrait être Pa

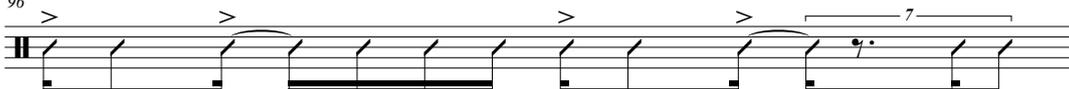
91
V. 
nam pa nam gRa~ vi l@ d@ RE vu tu
name Pa name grand vi lle de rêve où tout

92
V. 
ta pa Ri ne pa s@ kil pa Re ty
à Pa ris n'est pas ce qu'il pa rait Tu

93
V. 
va pER dR@ la tE t@ R@ tRu ve laR ge si ty n@
vas per dre la tête te re trou ver lar gué si tu ne

94
V. 
sHi pa l@ te~ po d@ la si te ka~ Z@
suis pas le tem po de la ci té quand je

95
V. 
sOR d@ OR Z@ sHi Re ko~ fOR te la Re
sors de hors je suis ré con for té La ré

96
V. 
a li te na pa dy ty Sa~ Z@ e la
a li té n'a pas du tout chan gé Et la

97
V. 
Z9~ glyR bEn la fu l@ d@ fli pe da~ l@
jungle ur baine la fou le de fli ppés dans le

98
V. 
me tRo po li te~ tus ko~ pRe se e tu se
mé tro po li tain tous com pre ssés Et toutes ces

Paname city rappin

99

V.

 kE s@ da~ la Ry_ Z@ n@ p2 ply REs pi Re_ Z@ kRwa tu
 cai sses dans la rue_ je ne peux plus res pi rer_ je crois tou

100

V.

 ZuR k9~ Zu_ R@ sa va Eks plo ze_ pa
 jours qu'un jou_ r(e) ça va ex plo ser_ Pa

101

V.

 nam si ti se la_ u_ Z@ vi e Z@
 name ci ty c'est là_ où je vis et je

102

V.

 p2 t@ diR_ k@ ZkO ne pa_ la~ nHi
 peux te dire_ que j'co nmais pas_ l'en nui_

103

V.

 pa
 Pa

107

V.

 nam pa nam gRa~ vi_ l@ d@ RE vu tu_
 name Pa name grand vi_ lle de rêve où tout_

108

V.

 _ ta pa Ri ne pa_ s@ ki pa Re
 à Pa ris n'est pas_ ce qu'il pa raît

109

V.

 pa nam si ti Ra_ pin_ se l@
 Pa name ci ty ra_ ppin_ c'est le

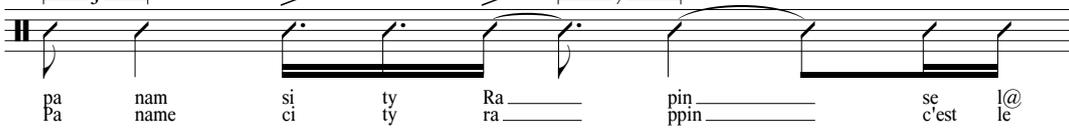
110

V.

 pa nam si ti Rap_
 Pa name ci ty rap_

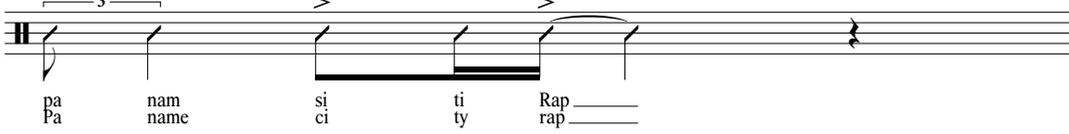
Paname city rappin

111 > 3 > > > 7 >

V. 

pa Pa nam name si ci ty ty Ra ra pin ppin se c'est l@ le

112 > 3 > > >

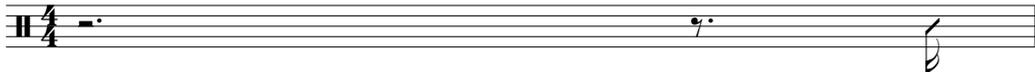
V. 

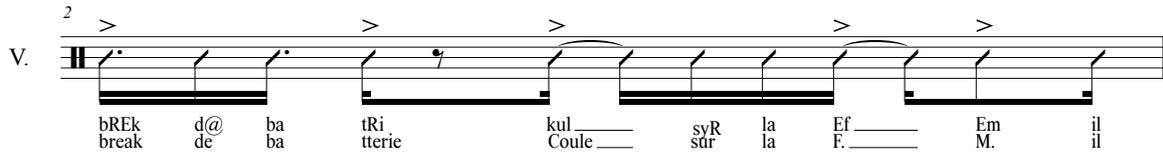
pa Pa nam name si ci ti ty Rap rap

Annexe n° 10 : Partition de la partie vocale de *Qui sème le vent récolte le tempo*

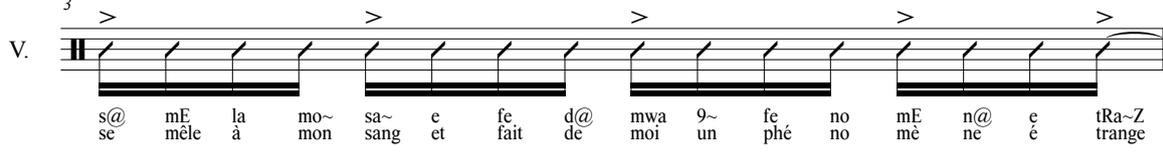
Qui sème le vent récolte le tempo

Mc Solaar

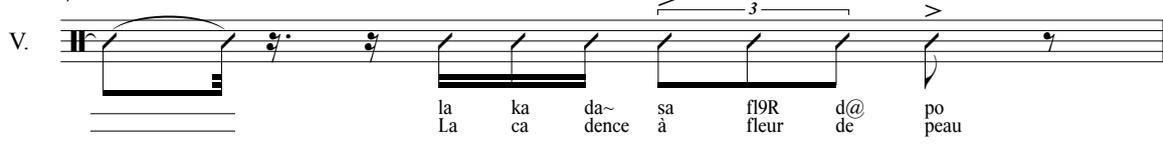
Voix 

2 

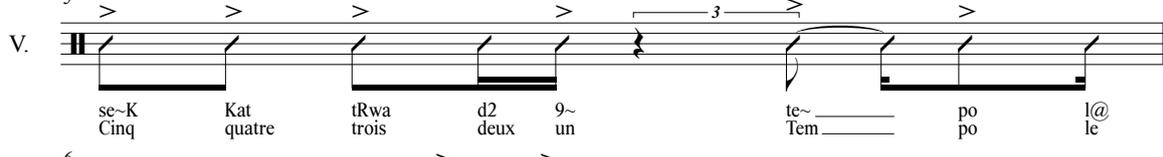
break de ba tterie Coule sûr la la F. M. il

3 

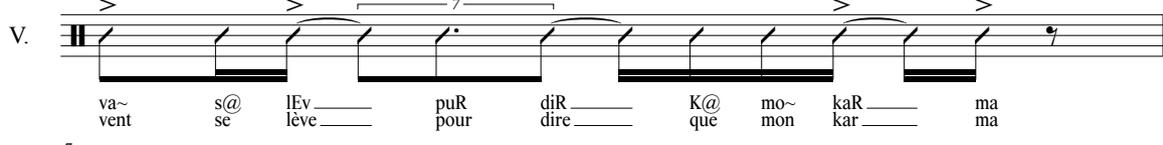
se mêle à mon sang et fait de moi un phé no mè ne é trange

4 

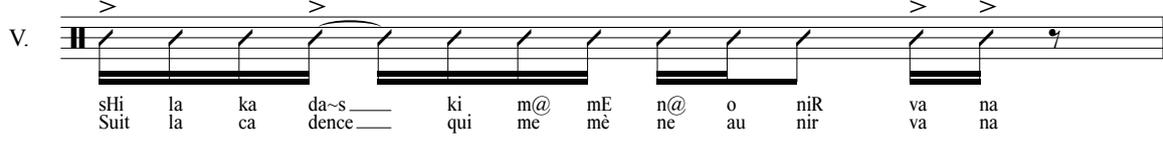
La ca dence à fleur de peau

5 

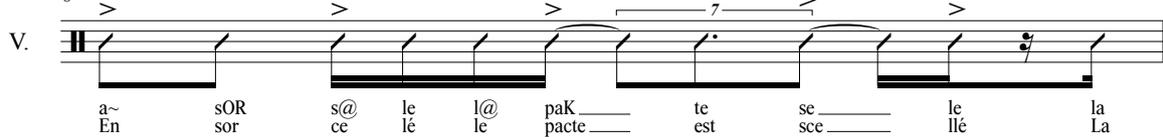
Cinq quatre trois deux un Tem po le

6 

vent se lève pour dire que mon kar ma

7 

Suit la ca dence qui me mè ne au nir va na

8 

En sor ce lé le pacte est sce llé la

Qui sème le vent récolte le tempo

9

V. 

bo te dy kOR sa~ ze fOR se d@ da~ se o~ m@
 beau té du corps sans e fforts c'est de dan ser on me

10

V. 

tRE t@ d@ tRE tR@ ka~ Z@ tRE t@ d@ la de fE t@ dy si
 trai te de trai tre quand je trai te de la la dé fai te du si

11

V. 

la~s l@ si la~ se dOR mE Z@ Swa zi la ka
 lence Le si lence est d'or mais je choi sis la ca

12

V. 

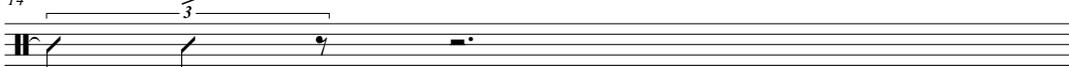
da~s yn vag 9~ si klon k@ di la me
 dence Une vague Un cy clone que dit la mé

13

V. 

té o ki sEm l@ va~ Re kOl t@ l@ te~
 té o Qui sème le vent ré col te le tem

14

V. 

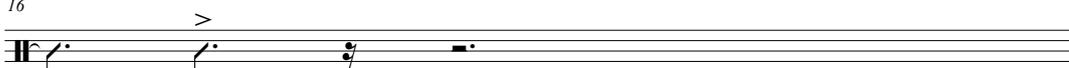
po
 po

15

V. 

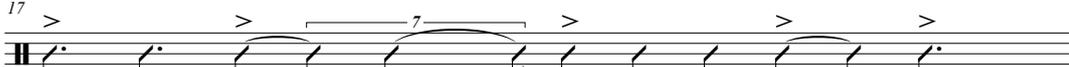
ki sEm l@ va~ Re kOl t@ l@ te~
 Qui sème le vent ré col te le tem

16

V. 

po
 po

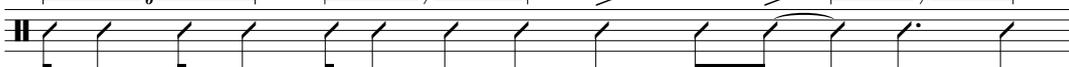
17

V. 

Sak mo Sak fRaz di a vE ka~ faz
 Chaque mot chaque phrase dit a vec em phase

Qui sème le vent récolte le tempo

18 > 6 > 7 > > > 7

V. 

fe d@ kLO dEm si l@ ko ma~ do d@ la fRaz l@
fait de Claude M. C. le co mman do de la phrase le

19 > > > >

V. 

te~ po e Rwa da~ l'a RE n@ my zi kal le
tem po po est roi dans l'a rè ne mu si cale Les

20 > 3 > 3 > 3

V. 

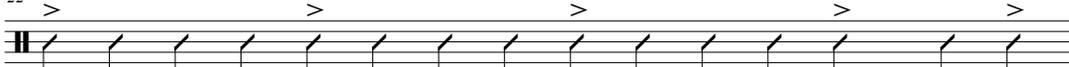
REn so~ ta mwa to Re Ro lE ksi kal ma ta
rènes sont à moi to re ro le xi cal ma ta

21 > 3 > > >

V. 

dOR pRe puR la mi za mOR a pRE l@
dor Prêt pour la mise à mort a près le

22 > > > >

V. 

kOR a kOR a lOR fe 9~ ne fOR R@ my to~ kOR ply fOR
corps à corps a lors fais un e ffort re muc ton cops plus fort

23 > > > >

V. 

o~ ne da kOR pa d@ ta~ mOR me saS
On n'est d'a ccord Pas de temps mort mais sache

24 > > 6 > >

V. 

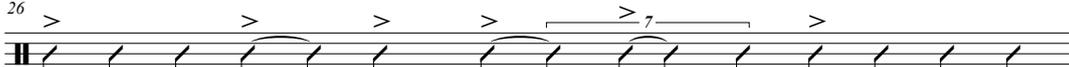
puR kwa pas k@ l@ te~ po e rwa l@
pour quoi Parce que le tem po est roi Le

25 > > > >

V. 

pa Ra mE tRe pa Ra nOR mal k@ diR k@ dal
pa ra mètre est pa ra nor mal que dire que dalle

26 > > > > 7 >

V. 

kLO dEm si se~s tal a~ kRe da~ le za nal E
Claude M. C. s'ins talle an cré dans les a nnales e

Qui sème le vent récolte le tempo

27 > 7 > 6 > 6

V.
 gza~ pl@ l@ ROk la sal sa l@ twis twist te l@
 xem ple Le rock La sal sa le et le

28 > > > 7 > 7

V.
 Re ge p@ ti ta p@ ti sa~ fER d@ bRHi s@ so~ te~
 re ggac Pe tit à pe tit sans faire de bruit se sont im

29 > > 3

V.
 po ze kaR
 po sés Car

30 > 3 > 6 >

V.
 ki sEm l@ va~ Re kOl t@ l@ te~
 qui sème le vent Ré col te le tem

31 > 3 6 >

V.
 po l@ te~
 po Le tem

33 > 6

V.
 po

35

V.
 O no~ dy
 Au nom du

37 > > > 6 >

V.
 pER dy fis e d@ kLO dEm si so
 père du fils et de Claude M. C. So

38 > > > >

V.
 laR vu ze~ vi t@ da~ le Rap paR ti kaR SHi z9~
 laar vous in vi te dans les rap par ties car j'suis un

Qui sème le vent récolte le tempo

39 > > > > >

V. 
 Em si da tak sa~ ti ko ta~ ti k@
 M. C. d'a ttaque sans tic au then ti que päs zä~ t@ k(@)

40 > > > > >

V. 
 pRe a fRa pe syR l@ bit puR l@ muv ma~ ip Op
 Prêt à fra pper sur le beat pour Le mouve mant hip hóp

41 > > > > >

V. 
 kut k@ kut Ze ku te Z@ gut sE t@
 coüte que coüte j'è coute et je goûte Ce tte

42 > > > > >

V. 
 so ly sjo~ a k9z ki le Ra~ 2 R9z se dy
 so lu tion a queuse qui les rend heu reuses c'est du

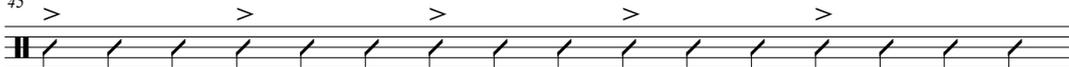
43 > > > > >

V. 
 Ra p@ li ki d@ fIHi d@ kRe e paR 9~ dRHi d9~ p@ spi d@
 ra p(è) li qui de flui de cré è par un druide un peu spee d(è)

44 > > > > >

V. 
 ki fi l@ kO m9~ bo li d@ puR n@ pa fE R9~ bi dy
 qui fi le comme un bo li de Pour ne pas faire un bide du

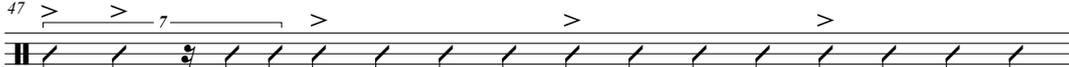
45 > > > > >

V. 
 Ra p@ da ta k@ ki fRa p@ e pa t@ ma tRa ke pa ta
 ra p(è) d'a tta que qui fra ppe è pa te ma traque et pa ta

46 > > > > >

V. 
 tRak ply dsa~ ty klak SHi Em si de kaR pa t9~
 trac Plus d'sang tu clagues j'suis M. C. des Car pates un

47 > > > > >

V. 
 Em si ve Ri di ko ta~ tik sa~ zO kyn pa njk pRe a fRa
 M. C. Vè ri dique au then tique sans au cune pa nique prêt à fra

Qui sème le vent récolte le tempo

48 > > > > > > >

V.
 pe sy l@ bi ta lOR mo~ a mi e kut bie~ sEt my zik kaR
 pper sur le beat a lors mon a mi é coute bien cette mu sique Car

49 > 7 > 3 > 6 >

V.
 ki sEm l@ va~ Re kOl t@ l@ te~
 qui sème le vent Ré col_ te' le tem

51 > 6

V.
 po l@
 po Le

53 > > > >

V.
 pe da gO go gO go no~ d@ kO d@ so laR u kLO dEm
 pé da gogue en vogue au nom de co de So laar ou Claude M.

54 > 7 > 7 >

V.
 t@ pRo pOz de ku te s@ si ko~ ne
 C. Te pro pose d'é cou ter ce ci qu'on é

55 > 7 > 3 > 7 >

V.
 pEl le vwa jEl de ko~ sOn le ko~ sOn
 pelle les vo yelles des qu'on sonne les con sonnes

56 > 7

V.
 la my zi ke bOn Z@
 La mu sique est bonne Je

57 > > > >

V.
 pRa~ su va~ l@ ta~ da le d@ la va~ Z@
 prends sou vent le temps d'a ller de l'a vant je

58 > 6 >

V.
 npER pa z9~ ne~s ta~ kaR se d@ laR Za~ laR
 n'perds pas un n'ins tant car c'est de l'ar gent l'ar

Qui sème le vent récolte le tempo

59 > > > > >

V. 

Za- n@ fe pa lbo n9R fe til l@ ma l9R
gent ne fait pas l'bo nheur fait il le ma lheur

60 > 6 > 3

V. 

le sa~ sjE le dE tRa la o t9R
L'e ssen tiel est d'être à la hau teur

61 > > > 6 >

V. 

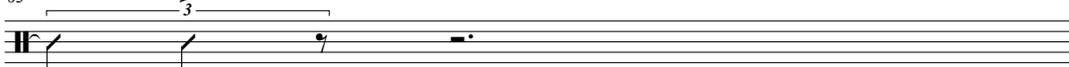
pa dmo Ral syR se kEl k@ mo
Pas d'mo rale sur ces quel ques mots

62 > 7 > 3 > 6 >

V. 

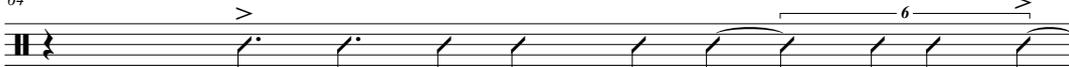
ki sEm l@ va~ Re kOl t@ l@ te~
Qui sème le vent Ré col te le tem

63 > 3

V. 

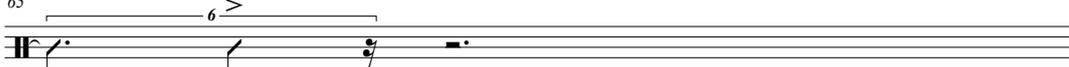
po po

64 > > > 6 >

V. 

ki sEm l@ va~ Re kOl t@ l@ te~
Qui sème le vent Ré col te le tem

65 > 6 >

V. 

po po

66 > > > > > 7 >

V. 

l@ te~ po
Le tem po

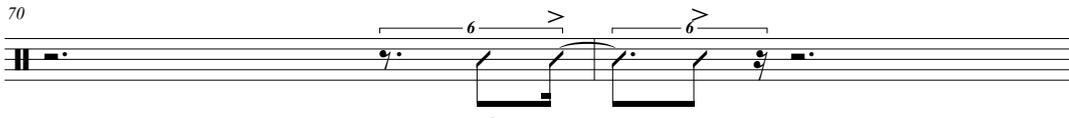
68 > > > > > 7 >

V. 

l@ te~ po
Le tem po

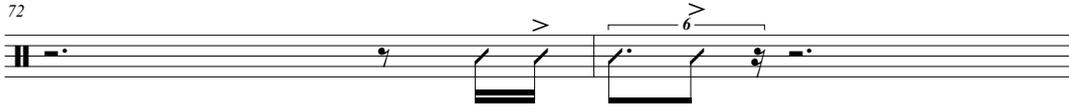
Qui sème le vent récolte le tempo

70

V. 

l@ te~ po
Le tem po

72

V. 

l@ te~ po
Le tem po

Bergers et moutons

17
V.
bi na ma nan bi na ma nan sa sa pEl
Bi na ma nan Bi na ma nan Ça s'a ppelle

18
V.
Z@ nv2 pa dbER Ze Z@ nv2 pa dmu to~ bi na ma nan
Je n'veux pas d'ber gers Je n'veux pas d'mou tons bi na ma nan

19
V.
Z@ nv2 pa dR@ ke~ Z@ nv2 pa dp@ ti pwa so~ bi na ma na n@
Je n'veux pas d're quins je n'veux pas d'pe tits poi ssons bi na ma na ne

20
V.
man Z@ nv2 pa dbER Ze gers pa d@ R@ li Zjo~ la
man je n'veux pas d'ber gers pas de re li gions La

21
V.
Z@ nv2 pa dpRo fEt puR m@ diR s@ ki je bo~ mo~
Je n'veux pas d'pro phètes pour me dire ce qui est bon Mon

22
V.
no~ se pu pa lEs li Z@ sHi syR la vER sjo~ e
nom c'est Pu ppa Les lie je suis sur la ver sion Et

23
V.
Z@ vje~ da~ la da~s do ne y ne dy ka sjo~ kaR tu
je viens dans la danse do nner une é du ca tion Car tous

24
V.
le Z9n dO ZuR dHi wi d@ me~ il gRa~ di Ro~ fa sa
les jeunes d'au jour d'hui oui de main ils gran di ront Face à

25
V.
l9R pRo blEm il l9R fo tRu ve de so ly sjo~ a lOR
leurs pro blèmes ils leur faut trou ver des so lu tions a lors

Bergers et moutons

26
V.
 e kut bje~ s@ sti le phi e kut bje~ s@ so~ Z@ sHi
 E kut coute bien ce style et puis é coute bien ce son Je suis

27
V.
 Em si da~ la vi le Em si da~ la na sjo~ puR tu
 M. C. dans la ville et M. C. dans la na tion Pour tous

28
V.
 le po si Za~ tR@ tje~ la ko my ni ka sjo~ pa s@ k@
 les po sses j'en tre tiens la co mmu ni ca tion Par ce que

29
V.
 paR tu ja de bo~ e phi paR tu ja de ko~ sa sa pEl
 par tout y'a des bons et puis par tout y'a des cons ça s'a ppelle

30
V.
 Z@ nv2 pa dbER Ze Z@ nv2 pa dmu to~ bi na ma na
 Je n'veux pas d'ber gers Je n'veux pas d'mou tons bi na ma na

31
V.
 Z@ nv2 pa dR@ ke~ Z@ nv2 pa dp@ ti pwa so~ pi na ma na m@
 Je n'veux pas d're quins je n'veux pas d'pe tits poi ssons pi na ma na me

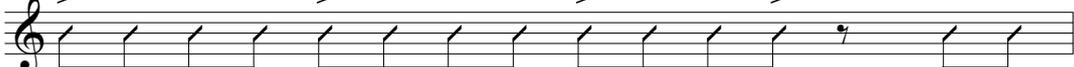
32
V.
 nam Z@ nv2 pa dbER Ze pa ~d@ R@ li Zjo~ la
 nam je n'veux pas d'ber gers Pas de re li gions La

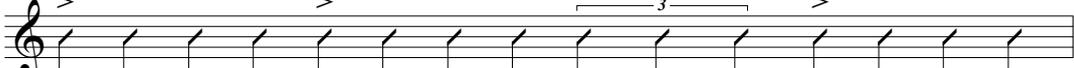
33
V.
 Z@ nv2 pa dpRo fEt puR m@ diR s@ ki je bo~ Z@ di k@
 Je n'veux pas d'pro phètes pour me dire ce qui est bon je dis que

34
V.
 le Sa~Z de kyl tyR ko ma~s paR la dis ky sjo~ Z@ nv2
 l'é change des cul tures co mmence par la dis cu ssion Je n'veux

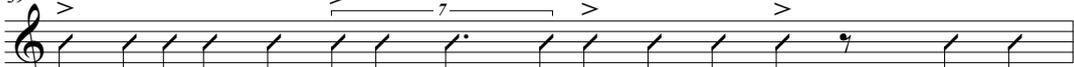
Bergers et moutons

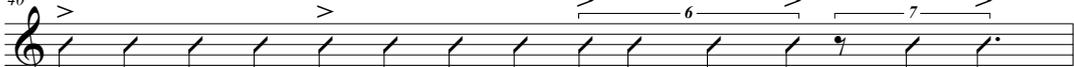
35
V. 
pa pas d@ bo beaux paR l9R puR fRe ne le vo ly sjo~ tion da~ la
pas de beaux par leurs pour frei ner l'é vo lu tion Dans la

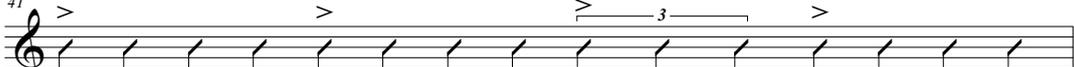
36
V. 
vi o~ n@ p2 pa tu l@ ta~ a vwaR Re zo~ da~ se
vie on ne peut pas tout le temps a voir rai son Dans ces

37
V. 
ko~ di sjo~ vo mj2 sa vwaR sR@ mE tRa~ kEs tjo~ paR s@ k@
con di tions vaut mieux sa voir s're mettre en ques tion par ce que

38
V. 
tu lmo~d se a na li ze yn si ty a sjo~ tion Z@ nv2
tout l'monde sait a na ly ser une si tu a tion Je n'veux

39
V. 
pa pas d@ p@ ti mu to~ Z@ nv2 k@ de gRa~ gaR so~ se pa
pas de pe tits mou tons je n'veux que des grands gar çons C'est pas

40
V. 
a vEk de pi Zo~ ko~ fe la Re vo ly sjo~ a lOR
a vec des pi geons qu'on fait la ré vo lu tion A lors

41
V. 
e kut bje~ s@ sti le pHi fe bje~ na ta~ sjo~ pa sk@ SHi
ê coute bien ce style et puis fait bien a tten tion par c'que j'suis

42
V. 
pa pas ko~ da~ zyn ko~ vER sa sjo~ ZEkS pRim ma
pas con Dans une con ver sa tion j'ex prime ma

43
V. 
pRO pRo pi Jo~ mo~ no~ se pu pa lEs li Z@ sHi
propre o pi nion Mon nom c'est Pu ppa Les lie je suis

Bergers et moutons

44
V. 
syR la vER sjo~ e Z@ vje~ da~ la da~s do ne de
sur la ver sion Et je viens dans la danse do nner de

45
V. 
bOn vi bRa sjo~ Ej la nu vEl
bonnes vi bra tions Hey La nou velle

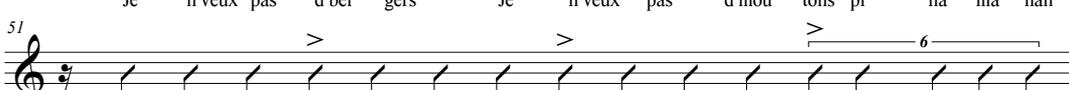
46
V. 
Ze ne Ra sjo~ n@ dwa pa R@ sa~ ble a 9~ tRu
gè né ra tion Ne doit pas re ssem bler à un trou

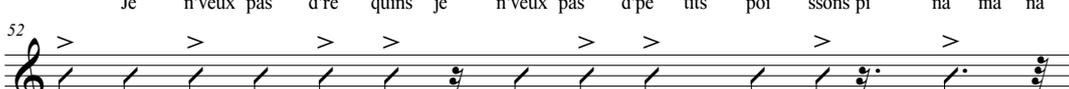
47
V. 
po d@ mu to~ da~ la vi se Sa k9~ puR swa dZa
peau de mou tons Dans la vie c'est cha cun pour soi Jah

48
V. 
puR la na sjo~ a lOR e kut bje~ s@ sti le pHi
pour la na tion A lors é coute bien ce style et puis

49
V. 
fe a ta~ sjo~ Ej sa sa pEl
fait a tten tion Hey Ça s'a pelle

50
V. 
Z@ nv2 pa dbER Ze Z@ nv2 pa dmu to~ pi na ma nan
Je n'veux pas d'ber gers Je n'veux pas d'mou tons pi na ma nan

51
V. 
Z@ nv2 pa dR@ ke~ Z@ nv2 pa dp@ ti pwa so~ pi na ma na
Je n'veux pas d're quins je n'veux pas d'pe tits poi ssons pi na ma na

52
V. 
man Z@ nv2 pa dbER Ze pa d@ R@ li Zjo~ la
man je n'veux pas d'ber gers Pas de re li gions La

Bergers et moutons

62

V.

63

V.

64

V.

65

V.

66

V.

70

V.

74

V.

78

V.

82

V.

Bergers et moutons

83
V. 
katR bi na ma nan se-k mo~ no~ se pu pa bi na ma nan
quatre bi na ma nan cinq mon nom c'est Pu ppa Bi na ma nan

84
V. 
sis bi na ma nan sEt Z@ fym la ga~ dZa bi na ma nan
six bi na ma nan sept je fume la gan ja Bi na ma nan

85
V. 
Hit bi na ma nan n9f Z@ bwa la te ki la la
huit bi na ma nan neuf je bois la te qui la La

Annexe n° 12 : Partition de la partie vocale de *Peuples du monde*

Peuples du monde

Tonton David

Voix

2

V.

3

V.

4

V.

5

V.

6

V.

7

V.

8

V.

wE l9~ p9pl sa~ la ko ne sa~s d@ so~ pa se
Well un peuple sans la co n nai ssance de son pa ssé

e d@ sa kyl ty Re kO m9~ naRb sa~ Ra sin
Et de sa cul ture est comme un arbre sans ra cines

wEl vje~ to~ to~ da vi de til
Well viens Ton ton Da vid est il

jE man
Yeah man

li Riks e~ te li Za~t puR ko~ tRo le la dis ko tEk
Ly ricks in te lli gents pour con trô ler la dis co tèque

E Ej no~
Hé hey Non

no~ no~ si kOm dOm
non non si Come down

Peuples du monde

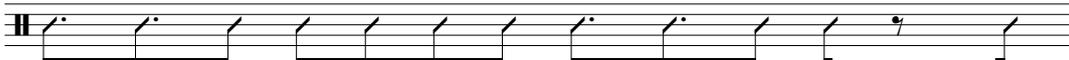
9 > > > > >

V. 
i sy d9~ p9 pl@ ki ja bo ku su fER nu
I ssus d'un peu ple qui a beau coup sou fffert nous

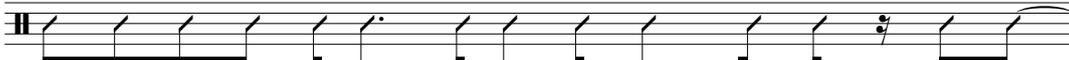
10 > > > > > 3 6 >

V. 
sO mi sy d9~ p9 pl@ ki n@ v2 ply su fRiR se
sommes i ssus d'un peu ple qui ne veut plus sou ffrir se c'est

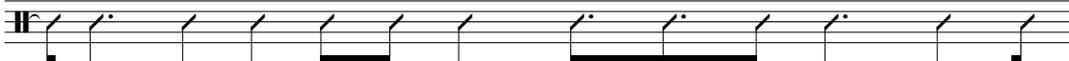
11 > > > > >

V. 
i sy d9~ p9 pl@ ki ja bo ku su fER nu
I ssus d'un peu ple qui a beau coup sou fffert nous

12 > > 7 > >

V. 
sO mi sy d9~ p9 pl@ ki n@ v2 ply su fRiR k@ ty
sommes i ssus d'un peu ple qui ne veut plus sou ffrir Que tu

13 > > > > > 6

V. 
— swa da~ la vi lu bje~ a la ka~ paJ saS ki
sois dans la ville ou bien à la cam pagne sache qu'il

14 > 7 > > 6 >

V. 
lja dnu vo di dZe ki fo~ So fe le da~ sOl a
y'a d'no veaux dee jays qui font chau ffer les dance hall A

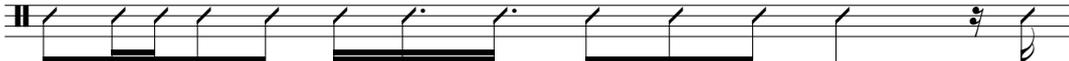
15 > > > > >

V. 
vER tis ma~ puR tu le so~ d bOj da~ le pa RaZ n@ le
ver tisse ment pour tous les sound boys dans les pa rages ne les

16 > > > > > 6

V. 
tEs te pa ma l2 R2 il va ja vwaR d@ la kas da
tes tez pas ma lheu reux il va y'a voir de la casse Da

17 > > > > > 3 6

V. 
vi do mi kRo syR l@ Ri dim tRe tRe R@ laks Z@
vid au mi cro sur le ri ddim très très re lax Je

Peuples du monde

18 > > > >

V.

sHi me Sa~ so va Ze kRaz paR tu u Z@ tSa Z@
suis mé chant sau vage j'é crase par tout où je tchatche Je

19 > > > > 7 >

V.

dOn bo ku dRES pe puR tu le pOs d@ la ka pi tal Za
donne beau coup d'res pect pour tous les posses de la ca pi tale J'a

20 > 7 > > 3 > 7

V.

sym tu sk@ Zdi Z@ sHi z9~ Z9n RES po~ sabl pRa~
ssume tout c'que j'dis je suis un jeune res pon sable Prends

21 > > > >

V.

ga Ra la ta~ ta sjo~ kaR gRa~ so~ le pu vvaR dy mal tu le po
gare à la ten ta tion car grands sont les pou voirs du mal tous les po

22 > > > > 3 >

V.

li ti ko n@ so~ k@ de ka naj l@
li ti ti cos ne sont Que des ca nailles Le

23 > > > > 7

V.

kRim la pRe sjo~ dla po lis ra~d la vi ku Sal e
crime la pre ssion d'la po lice rendent la vie cru ciale É

24 > 7 > > 3 > >

V.

ma~ sip twa si kO mwa ty e la se
man cipe toi si comme moi tu es là c'est

25 > > > 3 > 6

V.

i sy d9~ p9 pl@ ki ja bo ku su fFER nu
I ssus d'un peu ple qui a beau coup sou ffert Nous

26 > > > 3 > 6 >

V.

sO mi sy d9~ p9 pl@ ki n@ v2 ply su fFRIR se
sommes i ssus d'un peu ple qui ne veut plus sou ffrir c'est

Peuples du monde

27 > > > 3 >

V. 
i sy d9~ p9 pl@ ki ja bo ku su fER nu
I sssus d'un peu ple qui a beau coup sou fferf nu Nous

28 > > > 3 >

V. 
sO mi sy d9~ p9 pl@ ki n@ v2 ply su fRiR de
sommes i sssus d'un peu ple qui ne veut plus sou ffrir Dé

29 > > > 7 >

V. 
— di ka se puR mo za ja gaR ve o
— di ca cè pour Mo sa hia Gar vey Au

30 > 7 > > 7 > 3

V. 
— tuR d9~ dRa po il fo s@ Ra sa~ ble l@
— tour d'un dra peau il faut se ra ssem bler Le

31 > > 7 > >

V. 
RuZ puR l@ sa~ k@ lo pRe s9 Ra fe ku le l@
rouge pour le sang que l'o ppre sseur a fait cou ler Le

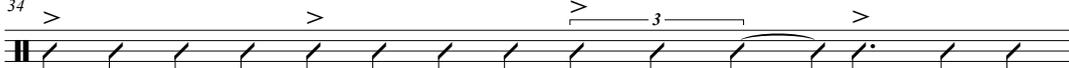
32 > > > >

V. 
vER puR la fRik man e se fo Re ZOn
vert pout l'A frique man et ses fo rêts Jaune

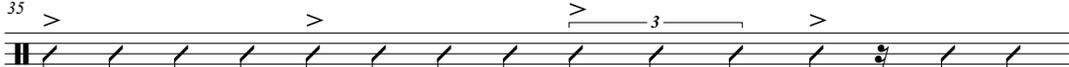
33 > > > 7 > 3 > 7

V. 
— puR tu lOR kil nu zo~ vo le nwaR pa
— pour tout l'or Qu'ils nous ont vo lé noir par

34 > > > 3 >

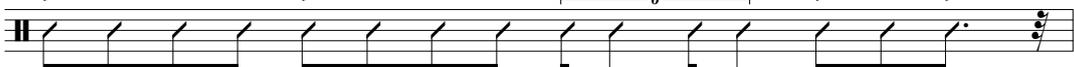
V. 
sko~ ne pa bla~ o~ ne tu s9~ p2 ply fo~ se se~ bOl
c'quon n'est pas blancs on est tous un peu plus fon cés sym bole

35 > > > 3 >

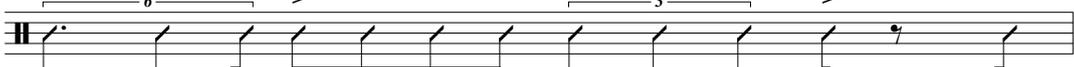
V. 
dy ni te a fRi kEn d@ so li da Ri te nwa Re
d'u ni té a fri caine de so li da ri té Noirs et

Peuples du monde

36 > > > 6 > >

V. 
 bla~ a~ sa~b fo da~ se to~ to~ da vid vje~ di dZe sa dOn
 Blancs en semble faut dan ser Ton ton Da vid vient dee jay ça donne

37 > 6 > > 3 >

V. 
 i sy d9~ p9 pl@ ki ja bo ku su fER nu
 I ssus d'un peu ple qui a beau coup sou ffert Nous

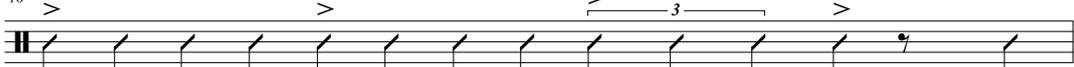
38 > > > > >

V. 
 sO mi sy d9~ p9 pl@ ki n@ v2 ply su fRiR se
 sommes i ssus d'un peu ple qui ne veut plus sou ffrir c'est

39 > > > > >

V. 
 i sy d9~ p2 pl@ ki ja bo ku su fER nu
 I ssus d'un peu ple qui a beau coup sou ffert Nous

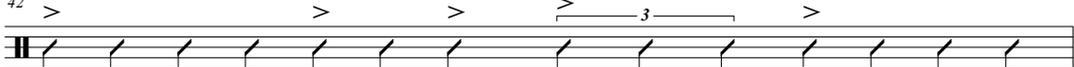
40 > > > 3 >

V. 
 sO mi sy d9~ p9 pl@ ki n@ v2 ply su fRiR ta~
 sommes i ssus d'un peu ple qui ne veut plus sou ffrir Tant

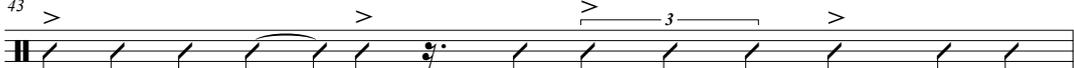
41 > > > >

V. 
 kil jO Ra da~ la vil de pRo mo t9R de buS mas
 qu'il y'au ra dans la ville des pro mo teurs des bush mas

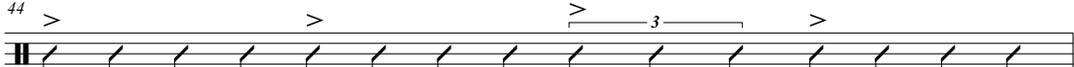
42 > > > 3 >

V. 
 tER de se lEk t9 Re de zo pe Ra t9R de mi kRo
 ters des sé lec teurs et des o pé ra teurs des mi cro

43 > > > 3 >

V. 
 fO ne de ma sif a~ pli fi ka t9R de ke
 phones et des ma ssifs Am pli fi ca teurs des cai

44 > > > 3 >

V. 
 so~ e fi kas kat ki lo sa nm@ fe pa p9 Ro~ vu di
 ssons e ffi caces quatre ki los ça n'me fait pas peur on vous di

Peuples du monde

45 > > > > > >

V.

46 > > > >

V.

47 > > > > 3 >

V.

48 6 > > 6 >

V.

49 > > > > >

V.

50 > > > >

V.

51 > > > > >

V.

52 > > > >

V.

53 > > > 6

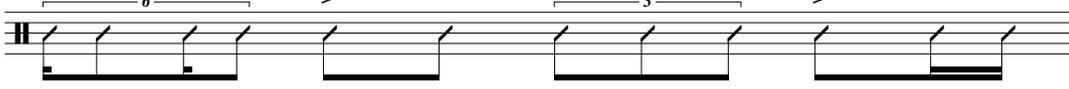
V.

Peuples du monde

54 > > > 3 >

V. 
 d@ ma~ do kaR tje d@ kRi je a~ k9R SEt de
 de mande aux quar tiers De cri er en choeur Sette de

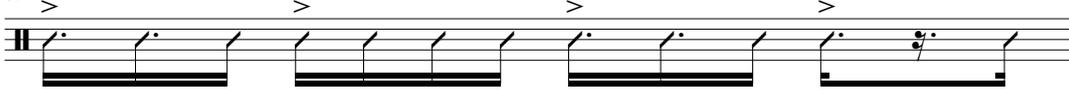
55 > 6 > 3 >

V. 
 di kas puR le blak le bla~ e le b9R to~ to~
 di cace pour les Blacks les Blancs et les Beurs Ton ton

56 > > 6 > > 6 >

V. 
 da vi dO mi kRo se lHi la vER ti s9R se
 Da vid au mi cro c'est lui L'a ver ti sseur c'est

57 > > > >

V. 
 i sy d9~ p9 pl@ ki ja bo ku su fER Nu
 I ssus d'un peu ple qui a beau coup sou ffert Nous

58 > > 3 > 6 >

V. 
 sO mi sy d9~ p9 pl@ ki n@ v2 ply su fRiR se
 sommes i ssus d'un peu ple qui ne veut plus sou ffrir c'est

59 > > 6 > 3 >

V. 
 i sy d9~ p9 pl@ ki ja bo ku su fER nu
 I ssus d'un peu ple qui a beau coup sou ffert Nous

60 > > 3 > 3 >

V. 
 sO mi sy d9~ p9 pl@ ki n@ v2 ply su fRiR
 sommes i ssus d'un peu ple qui ne veut plus sou ffrir

61 > > > 7 > 7 >

V. 
 fRE Re s9 Re ku te mwa a ta~ tiv ma~ o mi
 Frères et soeurs é cou tez moi a tten tive ment Au mi

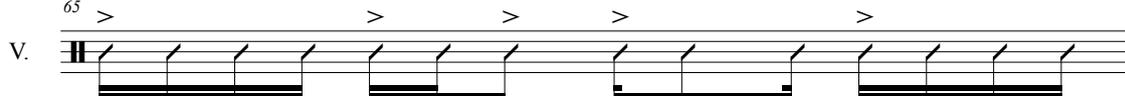
62 > > > >

V. 
 kRo o Ri Zi nal Z@ nv2 pa pER dR@ mo~ ta~ l@
 cro o ri gi nal je n'veux pas per dre mon temps Le

Peuples du monde

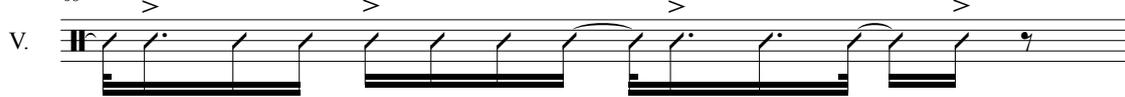
63 > 
 ve vO zj2 vO tR@ k9R vER l@ tu pHi sa~ a vwaR la la
 vez vos yeux vo tre coeur vers le Tout Pui ssant a voir la

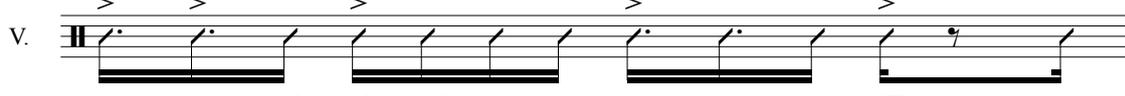
64 > 
 fwa se bje~ ply fOR k@ da vwaR d@ laR Za~ R@
 foi c'est bien plus fort que d'a voir de l'ar gent Re

65 > 
 gaRd la si ty a sjo~ se de zEs pe Ra~ yn kRiz mo~
 garde la si tu a tion c'est dé ses pé rant une crise mon

66 > 
 djal fa sa la kEl tu l@ mo~d e te~ pHi sa~ e le
 diale face à la quelle tout le monde Est im pui ssant et les

67 > 
 — SOz vo~ tu — ZuR a~ ne vo ly a~ a~ kOR
 — choses vont tou — jours En — é vo lu ant en core —

68 > 
 — tRo d@ ko~ fli a~ tR@ le — nwaR e le — bla~
 — trop de con flits en tre les — Noirs et les — Blancs

69 > 
 i sy d9~ p9 pl@ ki ja bo ku su fER nu
 I ssus d'un peu ple qui a beau coup sou ffert Nous

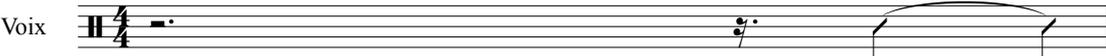
70 > 
 sO mi sy d9~ p9 pl@ ki n@ v2 ply su — fRiR se
 sommes i ssus d'un peu ple qui ne veut plus sou — ffrir c'est

71 > 
 i sy d9~ p9 pl@ ki ja bo ku su fER nu
 I ssus d'un peu ple qui a beau coup sou ffert Nous

Annexe n° 13 : Partition de la partie vocale de *Reggae fadoli*

Reggae fadoli

Massilia Sound System

Voix 

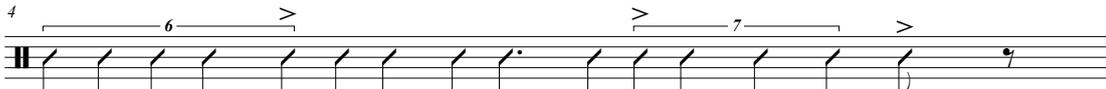
O
Oh

2 

bO n@ bO n@ bO n@ me~ mu sy te R@ vje~ a~
bo nne bo nne bo nne mère Mou ssu T. re vient en

3 

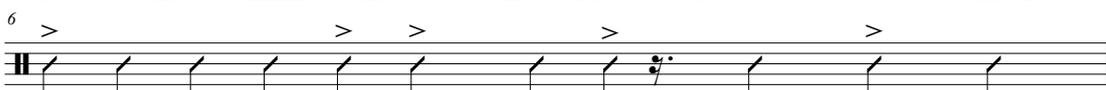
kOR la~ se se pa RO la~ lE RO e kut sa Ra ga
core lan cer ses pa roles en l'air oh é coute ça ra gga

4 

se yn de di kas puR tu s2 ki so~ fa da dy Re ge
C'est une dé di cace pour tous ceux qui sont fa das du re ggae

5 

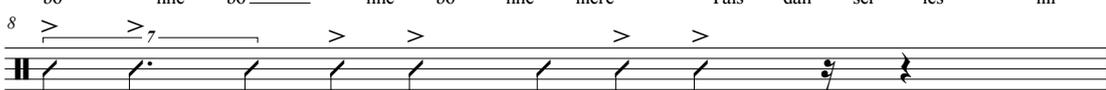
bO n@ bO n@ bO n@ me~ mu sy te R@ vje~ a~
Bo nne bo nne bo nne mère Mou ssu T. re vient en

6 

kOR la~ se se pa RO la~ lER o bO n@
core lan cer ses pa roles en l'air Oh bo nne

7 

bO n@ bO n@ bO n@ me~ fe da~ se le mi
bo nne bo nne bo nne mère Fais dan ser les mi

8 

no fe da~ se le gRa~ pER E
nots fais dans ser les grands pères hé

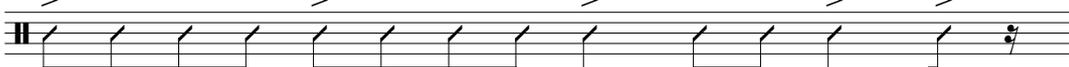
Reggae fadoli

9 > > > 3 > 3

V. 

o la ma na REt mwa a la Re mi kRo fO n@
O la man a rrête moi à l'a rrêt mi cro pho ne

10 > > > > >

V. 

kaR nu vo li Rik Z@ sa~ vi til fo kZ@ dO n@
Car nou veau ly ricks je sens vite il faut qu'je do nne

11 > > 6 > 3

V. 

Za~ ta~ de Za da~ ma tÈ t@ le mo ki gRO J@
J'en tends dé jà dans ma tê te les mots qui gro gnt

12 > 7 > 7 > >

V. 

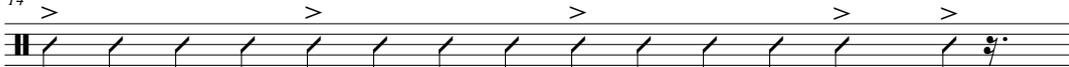
e syR dy R2 ba d9 bil fo k@ Z@ le kO l@
Et sur du rub a dub il faut Que je les co lle

13 > > > 3

V. 

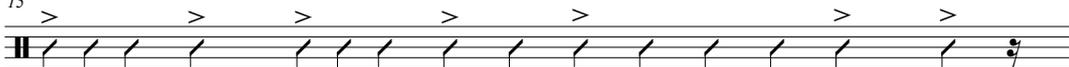
sa s@ Ra a~ fa u sa s@ Ra a~ sO l@
Ça se ra en fa Ou ça se ra en so l(e)

14 > > > > >

V. 

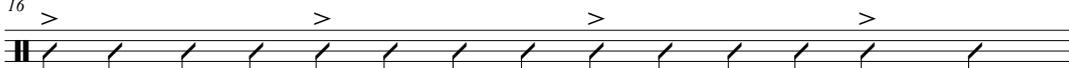
syR tu le Ri di te vje~ e ta le se pa RO l@
Sur tous les ri ddim T. vient é ta ler ses pa ro les

15 > > > > >

V. 

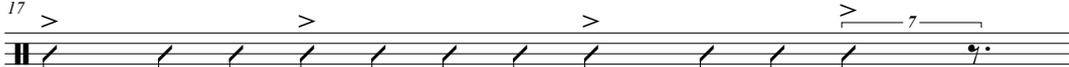
pa d@ pe bRo~ pa d@ ko no no~ pa d@ ja~ b@ mO l@
Pas de pé brons pas de co nnaux non pas de jam bes mo lles

16 > > > > >

V. 

a pROS twa Ra ga da~ kEl k@ ze~s ta~ o~ de kol fa
A pproche toi ra gga dans quel ques ins tants on dé colle fa

17 > > > 7

V. 

da da~ la da~ so~ ne fa da dy Re ge
da dans la danse on est fa da du re ggae

Reggae fadoli

18

V. 

ka~ la my zi ka Ri vo~ n@ p2 ply s@ ko~ tRo le fa
Quand la mu sique a rrive on ne peut plus se con trô ler fa

19

V. 

da da da~ la da~ so~ ne fa da dy Re ge
da da dans la danse on est fa da dy du re ggae

20

V. 

si ty REs t@ la ty s@ Ra ko~ ta mi ne wi
Si tu res tes là tu se ras con ta mi né wi

21

V. 

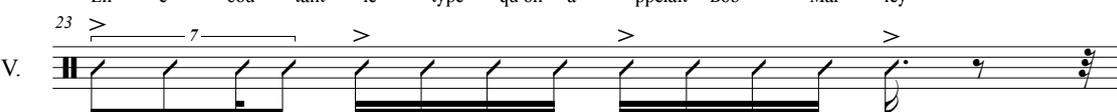
sEt fo li puR nu a ko ma~ se ja de za ne
cette fo lie pour nous a co mmen cé y'a des a nnées

22

V. 

a~ ne ku ta~ l@ tip ko~ na ple bOb maR le
En é cou tant le type qu'on a ppelait Bob Mar ley

23

V. 

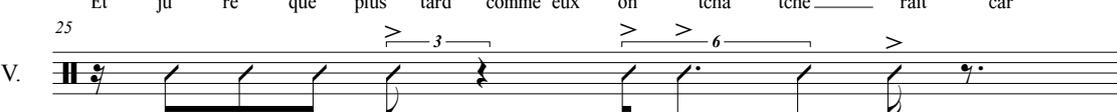
paR la sHi to~ na de ku vE Ro si le di dZe
Par la suite on a dé cou vert au ssi les dee jays

24

V. 

e Zy Re k@ ply taR kO m2 o~ tSa tS@ Re kaR
Et ju ré que plus tard comme eux on tcha tche rait car

25

V. 

a~ pRo va~ sal u a~ fRa~ se
En pro ven cal Ou en fran çais

26

V. 

kRa Se de Rim vwa je vu sa sa nu ple
Cra cher des rimes vo yez vous ça ça nous plaît

Reggae fadoli

27 > > > >

V. 

to l@ ma te~ l@ mi di e Zus ko ku Se @
Tôt le ma tin le mi di e et jus qu'au cou cher euh

28 > > > >

V. 

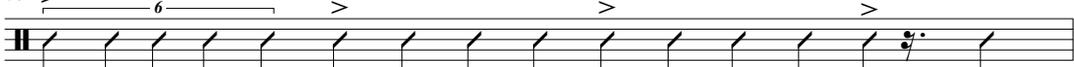
e mE ma~ dOR ma~ o~ ko~ ti ny d@ tSa tSe fa
et même en dor mant on con ti nue de tcha tcher fa

29 > > > > 6 >

V. 

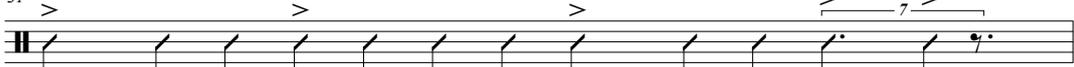
da da~ la da~ so~ ne fa da dy Re ge @
da dans la danse on est fa da du re ggae euh

30 > 6 > > >

V. 

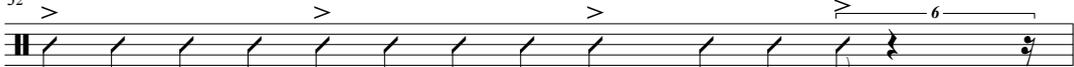
ka~ la my zi ka Ri vo~ n@ p2 ply s@ ko~ tRo le fa
Quand la mu sique a rrive on ne peut plus se con trô ler Fa

31 > > > > 7 >

V. 

da da~ la da~ so~ ne fa da dy Re ge @
da dans la danse on est fa da du re ggae euh

32 > > > > 6 >

V. 

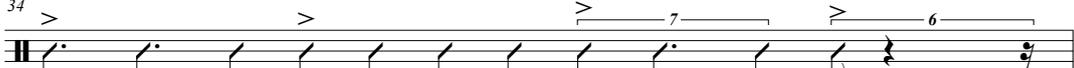
zi ty REs t@ la ty s@ Ra ko~ ta mi ne
Si tu res tes là tu se ras con ta mi né

33 > 7 > > >

V. 

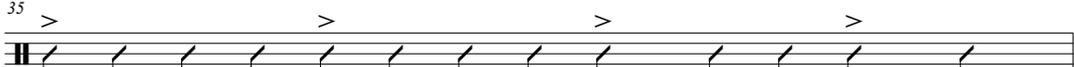
zi pa Ra zaR ty na pa e te e~ fOR me wi se
Si par ha sard tu n'as pas é té in for mé oui c'est

34 > > > > 7 > 6 >

V. 

ta~ Za ma i k@ sE t@ my zi ke ne
en Ja ma ique que ce tte mu sique est née

35 > > > >

V. 

se l@ R9 ba d9b de y be a de y be @
C'est le rub a dub D. U. B. A. D. U. B. euh

Reggae fadoli

36 >
 sa s@ tSa tSa~ na~ gle o si ta~ u fRa~ se @
 ça se tchatche en an glais o cci tan ou fran çais @ euh

37 >
 l@ R9 ba d9 be sja~ ti fi k@ ma~ e ty dje puR kRe e
 Le rub a dub est scien ti fi que ment é tu dié pour cré er

38 >
 O to ma ti k@ ma~ 9~ mu vma~ d@ te pje
 au to ma ti que ment un mou vement de tes pieds

39 > >7 > >7 > >7 > >6 >
 si mal gRe tu ty vu le Re zis te @
 Si mal gré tout tu vou lais Ré sis ter euh

40 >
 tRe vi t@ paR ti ty t@ R@ tRu v@ Re fa fa
 Très vi te par ti tu te Re trou ve rais fa

41 >
 da da~ la da~ so~ ne fa da dy Re ge
 da dans la danse on est fa da du re ggae

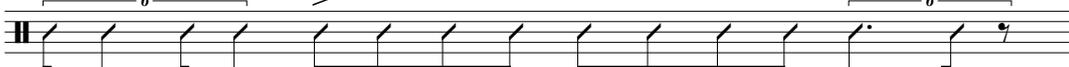
42 >
 ka~ la my zi ka Ri vo~ n@ p2 ply s@ ko~ tRo le fa fa
 Quand la mu sique a rrive on ne peut plus se con trô ler fa

43 >
 da da~ la da~ so~ ne fa da dy Re ge
 da dans la danse on est fa da du re ggae

44 >
 si ty REs t@ la ty s@ Ra ko~ ta mi ne kaR
 Si tu res tes là tu se ras con ta mi né Car

Reggae fadoli

45 > 6 > 6 >

V. 

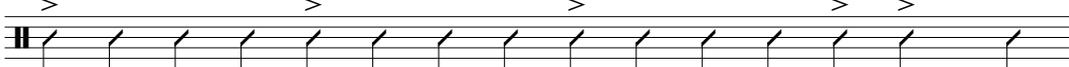
ka~ l@ so~ d@ la ba s@ Ra~ tR@ da~ to~ no RE j@
 quand le son de la ba sse ren tre dans ton o rei lle

46 > 6 > 7 >

V. 

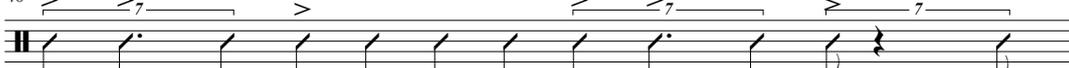
sa s@ ko my ni ka to~ p@ ti tOR tE j@
 Ça se co mmu nique à ton Pe tit or tEi l(le)

47 > > > >

V. 

to~ p@ ti tOR tEj s@ me o si to a bu Ze a~ tRe
 ton pe tit or teil se met au ssi tôt à bou ger en trai

48 > > 7 > > 7 > 7 >

V. 

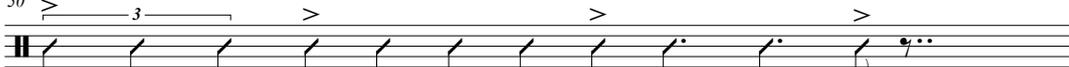
na~ da~ la da~ s@ se se vva ze~ d@ pa lje pHi
 nant dans la dan se ses voi sins de pa ller Puis

49 > > > >

V. 

tu la ko~ pRi bje~ to se te d2 pje ki kOm
 tu l'as com pris bien tôt c'est tes deux pieds qui comme

50 > 3 > > >

V. 

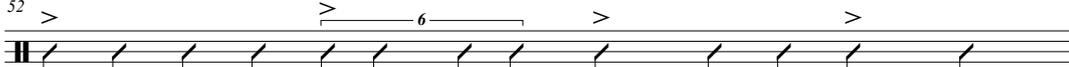
sa a~ ka da~ s@ mE ta lo Ra R@ mwe
 ça en ca dence se mettent a lors à re muer

51 > > > 7 > 3 >

V. 

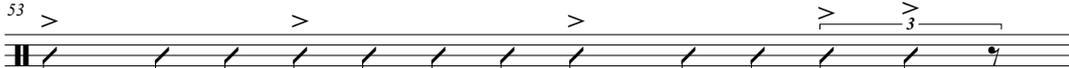
si ty nv2 pa EtR no~ no~ de ze ki li bRe @
 Si tu n'veux pas être non non dé sé qui li bré euh

52 > 6 > >

V. 

te bRa ty a e~ te Re d@ bje~ ba la~ se fa
 Tes bras tu as in té rêt de bien ba lan cer fa

53 > > > 3 >

V. 

da da~ la da~ so~ ne fa da dy Re ge @
 da dans la danse on est fa da du re ggac euh

Reggae fadoli

54

V. 
 ka~ la my zi ka Ri vo~ n@ p2 ply s@ ko~ tRo le fa fa
 Quand la mu sique a rrive on ne peut plus se con trô ler fa fa

55

V. 
 da da da~ la da~ so~ ne fa da dy Re ge @ euh
 da dans la danse on est fa da du re ggac euh

56

V. 
 si ty REs t@ la ty s@ Ra ko~ ta mi ne ne
 Si tu res tes là tu se ras con ta mi né

57

V. 
 ta tu fa da da dZa li fa da da
 Ta tou fa da da Gia lli fa da da

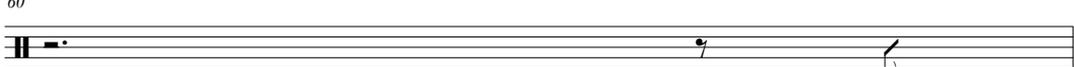
58

V. 
 wa ta fa da da tu l@ po si fa da wi
 Goa ta fa da da Tout le po sse fa da Oui

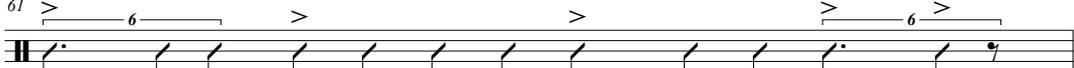
59

V. 
 o~ ne tus fa da o~ d@ sEt my zik la la
 on est tous fa da an de cette mu sique là

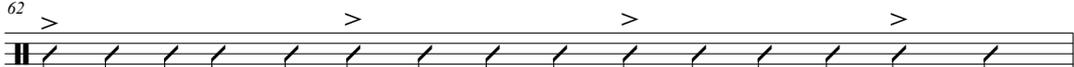
60

V. 
 fa
 Fa

61

V. 
 da da da~ la da~ so~ ne fa da dy Re ge @ euh
 da dans la danse on est fa da du re ggac euh

62

V. 
 ka~ la my zi ka Ri vo~ n@ p2 ply s@ ko~ tRo le fa fa
 Quand la mu sique a rrive on ne peut plus se con trô ler fa fa

Reggae fadoli

63 > > > > 3

V.

da da la da so ne fa da dy Re ge
da dans la danse on est fa da du re ggae

64 > > > > 7

V.

si ty REs t@ la ty s@ Ra ko ta mi ne
Si tu res tes là tu se ras con ta mi né

65 > 7 > > > >

V.

spi de di Zi tal puR l@ p@ ti de Z2 ne ty se
Speed et di gi tal pour le pe tit dé jeu ner tu sais

66 > > 6 > 7 >

V.

se l@ me j9R R@ sOR puR tu t@ la ZuR ne
c'est le mei leur re ssort pour tou te La jour née

67 > > > >

V.

la~ gu R2 puR ka li ne
Lan gou reux Pour câ li ner

68 > > > 6 >

V.

puR tu le mo ma~ wi ty va tRu ve to~ Re ge fa
Pour tous les mo ments oui tu vas trou ver ton re ggae fa

69 > > > > 3

V.

da da la da so ne fa da dy Re ge @
da dans la danse on est fa da du re ggae euh

70 > > 6 > >

V.

ka~ la my zi ka Ri vo~ n@ p2 ply s@ ko~ tRo le fa
Quand la mu sique a rrive on ne peut plus se con trô ler Fa

71 > > > >

V.

da da la da so ne fa da dy Re ge
da dans la danse on est fa da du re ggae

Reggae fadoli

72

V. 
 si ty REs t@ la ty s@ Ra ko~ ta mi ne fa
 Si tu res tes là tu se ras con ta mi né fa

73

V. 
 fa Fa fa Fa O fa da E
 Oh fa da Hé

74

V. 
 fa da
 Fa da

Annexe n° 14 : Partition de la partie vocale de *Rock en zonzon*

Rock en zonzon

Daddy Yod

Voix

2

3

4

5

6

7

8

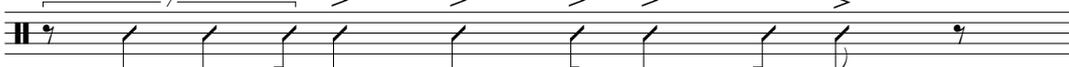
Rock en zonzon

9

V. 

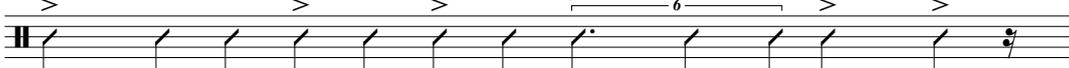
On na dy Zu e a da de ko di sjo a
 On a du jou er ah dans des con di tions an

10

V. 

n@ pa tRo fER mo~ te la ta~ sjo~
 Ne pas trop faire mon ter la ten sion

11

V. 

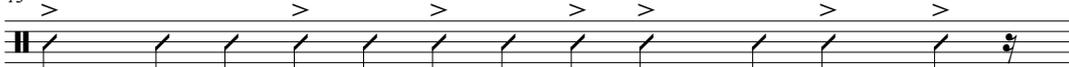
la le ma to~ a ve p9R dun Re be ljo~ a~
 La les ma tons a vaient peur d'une ré be llion an

12

V. 

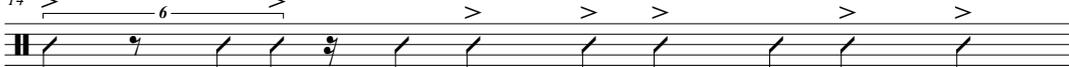
o~ l9 Ra ka~ mEm do a ne dy a bo~ so~ a
 On leur a quand même do ah nné du ah bon son ah

13

V. 

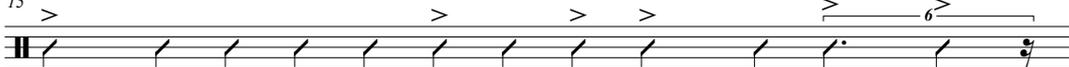
wO ka~ zo~ zo~ o~ na dy wO ka~ zo~ zo~ wa~
 Rock en zon zon on a du rock en zon zon wan

14

V. 

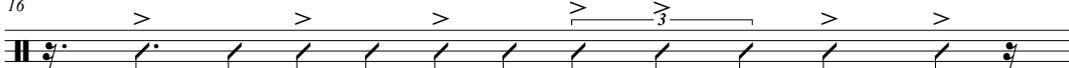
wOk Rock 2 wO rock 2 wOk rock wO ka~ zo~ zo~ a~
 Rock Euh rock Euh rock rock en zon zon an

15

V. 

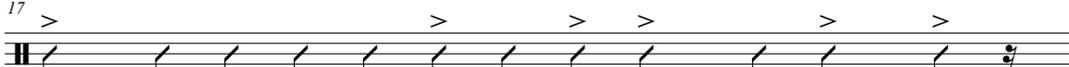
wO ka~ zo~ zo~ o~ na dy wO ka~ zo~ zo~ a~
 rock en zon zon on a du rock en zon zon an

16

V. 

a~ zo~ zo~ o~ na dy wO ka~ zo~ zo~ a~
 En zon zon on a du rock en zon zon an

17

V. 

wO ka~ zo~ zo~ o~ na dy wO ka~ zo~ zo~ a~
 Rock en zon zon on a du rock en zon zon an

Rock en zonzon

18 > > > > > > >

V.
 wOk Rock wOk Rock wO Rock ku ouh wO ka~ en zo~ zon zo~ zon a~ an

19 > > > > > >

V.
 wO Rock ka~ en zo~ zon zo~ on na dy du wO rock ka~ en zo~ zon zo~ a~ an

20 > 6 > > 3 > 3

V.
 a~ En zo~ zon zo~ on na dy du wO rock ka~ en zo~ zon zo~ k@ Que

21 > > 7 > > > >

V.
 de des bOn pa wOl syR Sa k@ vER sjo~ a~
 des bonnes par roles sur cha que ver sion an

22 > > > 6 >

V.
 e Z@ ko~ tROL la si ty a a sjo~
 Et je con trôle la si tu a a ah tion

23 > > > > > >

V.
 puR n@ pa de kla~ Se y ne m9 ta~ pRi zo~ a~
 Pour ne pas de clen cher une è meute en pri son an

24 > > > > > >

V.
 dE RjER le ba Ro vo mj2 pa tRo mEtR l@ bO kso~ a~
 De rrière les ba rreaux vaut mieux pas trop mettre le bo xon an

25 > > > > > >

V.
 tu se bje~ pa se a kOm nu l@ vu ljo~ a~
 Tout c'est bien pa ssé ah comme nous le vou lions an

26 > > > > 6 >

V.
 mi sjo~ a ko~ pli ja da~ le myR d@ E be to~ wa~
 Mi sson a ccom pli yah dans les murs de hè bè ton an

Rock en zonzon

27

V.

wO ka~ zo~ zo~ o~ na dy wO ka~ zo~ zo~ la
Rock en zonzonzon on a du rock en zonzonzon La

28

V.

wO ka~ zo~ zo~ o~ na dy wO ka~ zo~ zo~ Z(@) di k(@)
Rock en zonzonzon on a du rock en zonzonzon j'te dis que

29

V.

wO ka~ zo~ zo~ o~ na dy wO ka~ zo~ zo~ dZwe
Rock en zonzonzon on a du rock en zonzonzon Djwe

30

V.

wO ka~ zo~ zo~ o~ na dy wO ka~ zo~ zo~ a~
Rock en zonzonzon on a du ronck en zonzonzon an

31

V.

l(@) ve la me~ si vu ze me l(@) Re ge
Lé vez la main si vous ai mez le re ggae

32

V.

l(@) ve la me~ si j9 vu ze me (@) l(@) wOk
Lé vez la main si euh vous ai mez euh le rock

33

V.

l(@) ve la me~ si vu ze me l(@) i hip pOp
Lé vez la main si vous ai mez le hip hop

34

V.

l(@) ve la me~ si vu ze me da di jOd
Lé vez la main si vous ai mez Da ddy Yod

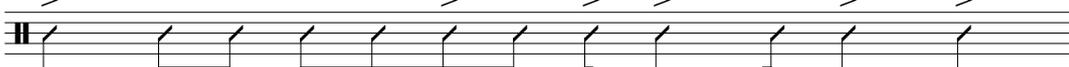
35

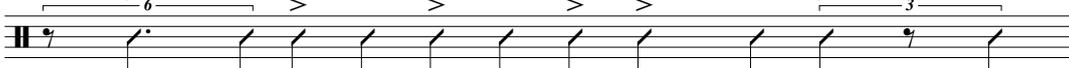
V.

wO ka~ zo~ zo~ o~ na dy wO ka~ zo~ zo~ a~
Rock en zonzonzon on a du rock en zonzonzon an

Rock en zonzon

36
 V. 
 a~ zo~ zo~ o~ na dy wO ka~ zo~ zo~ a~
 En zon zon on a du rock en zon zon an

37
 V. 
 wO ka~ zo~ zo~ o~ na dy wO ka~ zo~ zo~ a~
 Rock en zon zon on a du rock en zon zon an

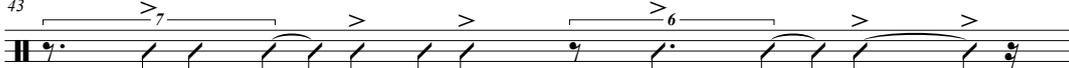
38
 V. 
 a~ zo~ zo~ o~ na dy wOk a~ zo~ zo~ a
 En zon zon on a du rock en zon zon A

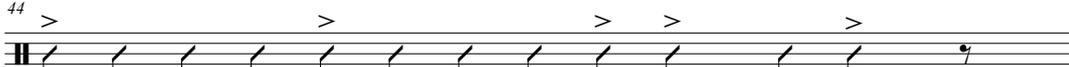
39
 V. 
 tu s@ k@ Z@ di vu dit OR d@ pRi zo~ Z@ v2
 tout ce que je dis vous dites Hors de pri son Je veux

40
 V. 
 vwaR nEl sOn ma~ de a la OR d@ pRi zo~ tu le
 voir Nel son Man de ah la hors de pri son Tous les

41
 V. 
 li dER sy da za nja OR d@ pRi zo~ tu s2
 lea ders sud A sa nia hors de pri son Tous ceux

42
 V. 
 ki lyt ko~tR la paR tEd OR d@ pRi zo~ E
 qui luttent contre l'a par theid hors de pri son Hey

43
 V. 
 sti Ev bi ko E mOR a~ pRi zo~
 Stee (è)ve Bi ko est mort En pri son

44
 V. 
 sis tER sEp ta~ bE Ra sa si ne sa~ Re zo~
 Sis ter Sep tem ber a ssa ssi née sans rai zon

Rock en zonzon

45 > > > > > > 6 >

V. 

tRo di no sa~ so~ mO Ra~ pRi zo~ a~
Trop d'i nno cents sont morts en pri son an

46 > > > > > >

V. 

tRo vRe ma~ tRo so~ mO Ra~ zo~ zo~ a~
Trop vrai ment trop sont morts en zon zon an

47 > > > > > >

V. 

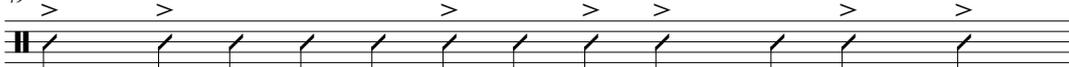
wO ka~ zo~ zo~ o~ na dy wO ka~ zo~ zo~ a~
Rock en zon zon on a du rock en zon zon an

48 > > > > > >

V. 

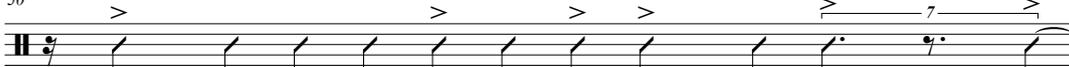
wOk u wOk u wOk u wO ka~ zo~ zo~ a~
Rock Ouh rock Ouh rock ouh rock en zon zon ah

49 > > > > > >

V. 

wO ka~ zo~ zo~ o~ na dy wO ka~ zo~ zo~ a~
Rock en zon zon on a du rock en zon zon an

50 > > > > > 7 >

V. 

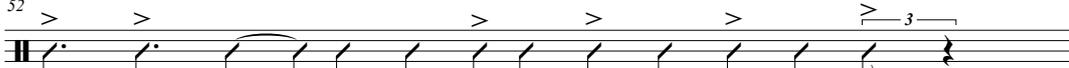
a~ zo~ zo~ o~ na dy wO ka~ zo~ zo~ k@
An zon zon on a du rock en zon zon Que

51 > > > > > >

V. 

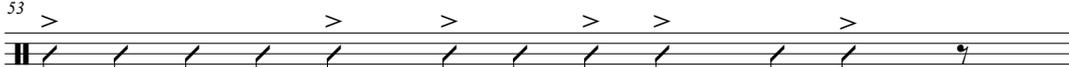
d@ bOn pa wOl sy a Sa k@ vER sjo~ mi
de bonnes pa roles sur ah cha que ver sion Mi

52 > > > > > > 3 >

V. 

sjo~ a ko~ pli ja da~ le myR d@ be a to~
sson a a ccom plie ah dans les murs de bé ah ton

53 > > > > > >

V. 

mo ma~ d@ bo n9R puR le nwa Re le bla~
Mo ment de bo nheur pour les Noirs et les Blancs

Rock en zonzon

54

V.

55

V.

56

V.

57

V.

58

V.

59

V.

60

V.

61

V.

62

V.

Annexe n° 15 : Partition de la partie vocale de *Rouleurs à l'heure*

Rouleurs à l'heure

Saï Saï

Voix

9~ ZuR kEl k9~ ma di E Ram sEs
Un jour quel qu'un m'a dit Hé Ram sès

2
man 9~ Ru l9 Ra l9R se kwa 9~ Ru l9 Ra l9R
man un rou leur à l'heure c'est quoi Un rou leur à l'heure

3
se 9~ dy Ra kHiR e 9~ dy Ra kHiR se 9~ Ru l9 Ra l9R a
c'est un dur à cuire Et un dur à cuire c'est un rou leur à l'heure ha

4
ta ko~ pRi pi Ze dOn nu
T'as com pris Pi gé Donne nous

5
kRe jo~ pa pje 9~ tOs t9R o~ vje~ e kRi R@
Cra yon pa pier un toas ter on vient é cri re

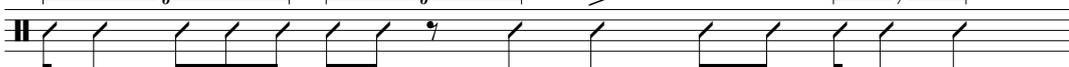
6
s@ ke 9~ Ru l9 Ra l9 Ro~ vje~ de fi niR dOn nu
Ce qu'est un rou leur à l'heure on vient dé fi nir donne nous

7
kRe jo~ pa pje 9~ tOs t9R o~ vje~ e kRi R@
Cra yon pa pier un toas ter on vient é cri re

8
s@ ke 9~ Ru l9 Ra l9 Ro~ vje~ de fi niR se t9~
Ce qu'est un rou leur à l'heure on vient dé fi nir c'est un

Rouleurs à l'heure

9 > 6 > 6 > 7 >

V. 

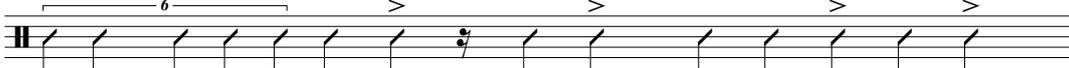
dy Ra kHi R9~ dy Ra kHiR a kHi Ri le dyR se t9~
 dūr à cuire un dūr à cuir A cuire il est dūr c'est t9~
 un

10 > 6 > 7 > 3 >

V. 

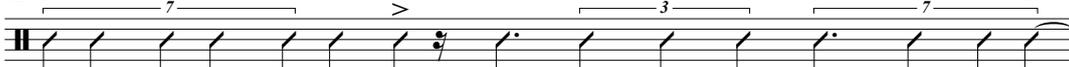
dy Ra kHi R9~ dy Ra kHiR a kHi Ri le dyR se t9~
 dūr à cuire un dūr à cuire A cuire il est dūr c'est t9~
 un

11 > 6 > > >

V. 

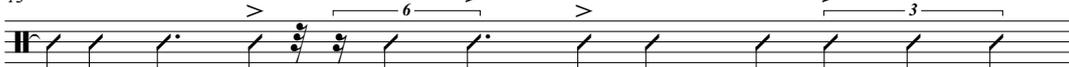
dy Ra kHi R9~ dy Ra kHiR a kHi Ri le dyR se t9~
 dūr à cuire un dūr à cuire A cuire il est dūr c'est t9~
 un

12 > 7 > 3 > 7 >

V. 

dy Ra kHi R9~ dy Ra kHiR a kHi Ri le dyR 9~ Ru 19~
 dūr à cuire un dūr à cuire A cuire il est dūr un rou leur

13 > 6 > 3 >

V. 

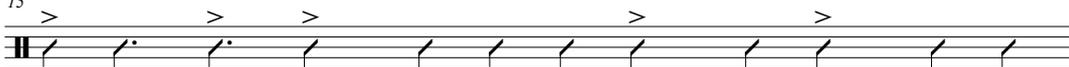
— Ra 19R vi me~ tna~ pa da~ lfy tyR i le
 à l'heure vit Main tenant pas dans l'fu tur il est

14 > > > 7 > 7 >

V. 

fRa~ e di REk il n@ fe pa d@ sa~ sy Ri le
 franc et di rect il ne fait pas de cen sure il est

15 > > > >

V. 

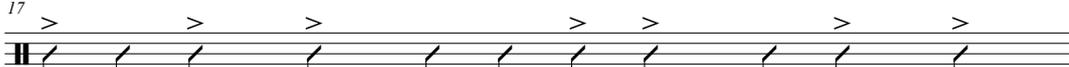
tu ZuR pRe si sk@ ty pRo pO a syR ka~ til
 tou jours prêt si c'que tu pro poses a ssure quand il

16 > > 6 > >

V. 

s@ me a paR le a fER i le tRe dyR ka Ril fo
 se met à par ler a ffaire il est très dūr car il faut

17 > > > > >

V. 

l@ pe je kaS e a~ p@ tit ku pyR s@
 le pa yer cash et en pe tites cou pures ce

Rouleurs à l'heure

27 > > > > >

V.
 n@ tRa vaj Za me da~ le pRe fEk tyR il
 ne tra vaïlle ja mais dans les pré fec tures il

28 > 7 > > > 7 >

V.
 s@ REs pEk t@ tRo puR fER de SO ze~ pyR il
 se res pec te trop Pour faire des choses im pures il

29 > > > > 6 >

V.
 REs pEk tRo le Za~ puR d@ vni Ry nOR dyR kaR
 res pecte trop les gens Pour de venir une or dure Car

30 > > > 7 >

V.
 9~ Ru l9 Ra t9R ko ne tu ZuR sa kyl tyR se t9~
 un rou leur à l'heure co nnaît tou jours sa cul ture c'est un

31 > 7 > 6 > 6 >

V.
 dy Ra kHi R9~ dy Ra kHiR 9~ dy Ra kHiR 9~
 dur à cuire un dur à cuire Un dur à cuire un dur à cuire Un

32 > 6 > 3 >

V.
 dy Ra kHi R9~ dy Ra kHiR a kHi Ri le dyR se t9~
 dur à cuire un dur à cuire A cuire il est dur c'est un

33 > 6 > 6 >

V.
 dy Ra kHi R9~ dy Ra kHiR a kHi Ri le dyR se t9~
 dur à cuire un dur à cuire A cuire il est dur c'est un

34 > 7 > 6 >

V.
 dy Ra kHi R9~ dy Ra kHiR a kHi Ri le dyR se t9~
 dur à cuire un dur à cuire A cuire il est dur c'est un

35 > 7 >

V.
 dy Ra kHi R9~ dy Ra kHiR a kHi Ri le dyR se t9~
 dur à cuire un dur à cuire A cuire il est dur c'est un

Rouleurs à l'heure

45

V.

46

V.

47

V.

48

V.

49

V.

50

V.

51

V.

52

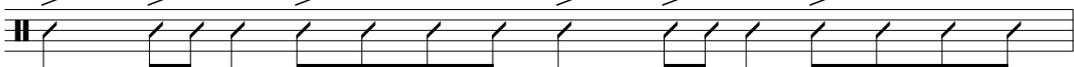
V.

53

V.

Rouleurs à l'heure

63 > > > > > >

V. 

dim Ru 19 Ra 19R la nu vEl da~s Ru 19 Ra 19R de dy Ra
ddim rou leur à l'heure la nou velle danse rou leur à l'heure des durs à

64 > > > > > >

V. 

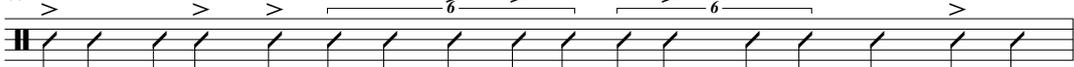
kHiR Ru 19 Ra 19R Ru 19 Ra 19R Ru 19 Ra 19R le
cuire rou leur à l'heure rou leur à l'heure rou leur à l'heure les

65 > > > > > >

V. 

Ru 19 Ra 19R so~ dy Ra kHiR le Ru 19 Ra 19R so~ dy Ra kHiR le
rou leurs à l'heure sont durs à cuire les rou leurs à l'heure sont durs à cuire les

66 > > > > > >

V. 

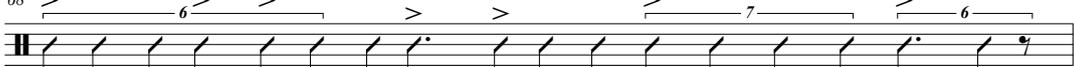
Ru 19 Ra 19R Ru 19 Ra 19R Ru 19 Ra 19R so~ dy Ra kHi R@
rou leurs à l'heure rou leurs à l'heure rou leurs à l'heure sont durs à cui re

67 > > > > > >

V. 

Ru 19 Ra 19R so~ dy Ra kHiR le Ru 19 Ra 19R so~ dy Ra kHiR le
rou leurs à l'heure sont durs à cuire les rou leurs à l'heure sont durs à cuire les

68 > > > > > >

V. 

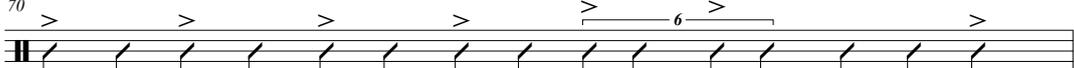
Ru 19 Ra 19R Ru 19 Ra 19R Ru 19 Ra 19R so~ dy dy Ra kHi R@
rou leurs à l'heure rou leurs à l'heure rou leurs à l'heure sont durs à cui re

69 > > > > > >

V. 

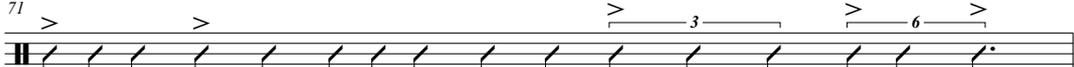
Ru 19 Ra 19R Ru 19 Ra 19R Ru 19 Ra 19R Ru 19 Ra 19R di dZi
Rou leur à l'heure rou leur à l'heure rou leur à l'heure rou leur à l'heure dee jay

70 > > > > > >

V. 

pRo~ ne pRe So ne So e pa Re o~ ne bje~ pRe pa Re
prêts'on est prêts chauds et chauds et pa rés on est bien pré pa rés

71 > > > > > >

V. 

fRe o~ ne fRe pRo o~ ne pRo o~ ne tu Zu ROR ga ni ze
frais on est frais pros on est pros on est tou jours or ga ni zés

Rouleurs à l'heure

72 > 7 > 7 > 7 >

V.

se la my zik Ra ga m2 fin ki syR la tER vje~ ko~ tRo le
c'est la mu sique ra gga mu ffin qui sur la terre vient con trô ler

73 > 6 > 6 >

V.

tu t@ le s@ go~ dle mi ny t@ de z9R d@ la ZuR ne
tou tes les se gondes les mi nu tes des heures de la jour née

74 > > > > >

V.

tu le ZuR dla smEn tu le smEn dy mwa tu le mwa d@ la ne
tous les jours d'la semaintoutes les semaines du mois tous les mois de l'a nnée

75 > 6 >

V.

kOm de tigR pa fa si la dRe se
Comme des tigres pas fa fa siles à dre sser

76 > 6 >

V.

mi tRa jE ta~ tRe~ dle ty e
Mi trai llette en train d'les tu er

77 > 7 > 6 >

V.

l@ to nER va le fu dRwa je
Le to nnerre va les fou dro yer

78 > > > > >

V.

kuf ku ku kuf wi o~ vje~ le ze kla te a
kuf ku ku kuf oui on vient les é cla ter ah

79 > > > 6 >

V.

du sma~ da di Ram sEs se l@ pa tRo~ di dZe a lOR du
dou cement da ddy Ram sès c'est le pa tron dee jay a lors dou

80 > > >

V.

sma~ pa pa Ri ki kaR te l@ Sa~ pjo~ Em sE
cement pa pa Ri cky car t'es le cham pion M. C.

Rouleurs à l'heure

81

V. 

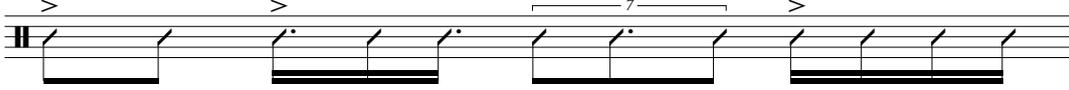
d2 di dZa a la ma nJER FOR to~ vje~ e kRa ze e Z@ t@
 Deux dee jays à la ma nière forte on vient é cra ser et je te

82

V. 

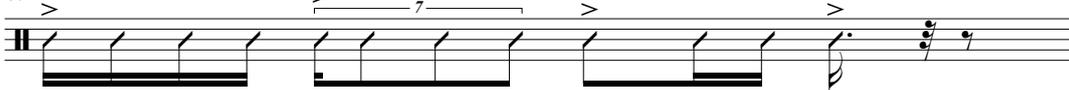
di k@ sEt vER sjo~ d9 bo~ vje~ puR la va le paR l@
 dis que cette ver sion dub on vient pour l'a va ler par le

83

V. 

pER dZa dZa wi nu sOm e~s pi Re se puR sa
 père Jah Jah oui nous sommes ins pi rés c'est pour ça

84

V. 

k@ l@ Zu Re la nHi wi o~ dwa l@ pRi je
 que le jour et la nuit oui on doit le pri er

GLOSSAIRE

Punk

Delay : Effet sonore consistant à reproduire un signal plusieurs fois avec un retard temporel. Le *delay* crée une sorte d'écho.

Pogo : Danse caractéristique du punk consistant à se bousculer violemment sur le rythme de la musique.

Power chords : Accords de guitare caractéristiques du punk consistant à jouer sur les trois cordes graves de la guitare la fondamentale, la quinte supérieure, et éventuellement la fondamentale à l'octave supérieure.

Wah wah : Effet sonore obtenu par suppression d'une partie des fréquences d'un signal. Se caractérise par une variation des hauteurs en temps réel. L'effet wah wah est principalement utilisé pour transformer le son de la guitare.

Rap

Battle : Combats de *breakdance*. Peut également s'appliquer à toutes les disciplines de la culture hip-hop (rap, *beatboxing*, *deejaying*, etc.).

Beat : Désigne la séquence instrumentale formant la base rythmique d'un morceau de rap. Il est l'équivalent du *riddim* dans les musiques jamaïcaines. Synonyme de *breakbeat*.

Beatboxing : Imitation d'instruments (principalement percussifs) à l'aide de l'ensemble de l'appareil vocal.

Blaze : Signature du graffeur composée de lettres et de chiffres (exemple : Mode 2, AZUR, C4, etc.). Le mot *blaze* provient d'une contraction du mot blason.

Block parties : Fêtes de rue nées dans le Bronx consistant en l'investissement populaire d'un quartier à l'aide d'une sono afin de diffuser des vinyles. Le DJ y joue un rôle central.

Breakbeat : Terme ancien pour désigner le *beat*.

Breakdance : Danse acrobatique constituant une des disciplines de la culture hip-hop.

Breaker : Danseur de *breakdance*.

Crossfader : Bouton de niveau situé sur une table de mixage placée au centre des deux platines d'un DJ. Celui-ci permet de monter le son de la platine gauche ou celui de la platine droite. Lorsqu'il est au centre, le son des deux platines est audible. Lorsqu'il est d'un côté (gauche ou droite), seul le son d'une platine est entendu.

Crossfading : Technique instrumentale de DJ consistant à faire osciller avec la main le bouton du *crossfader*.

Deejaying : Pratiques du DJ.

DJ : Sigle anglais pour désigner un disc jockey. Musicien qui compose sa musique en utilisant des parties de morceaux déjà existants (voir *sample*) et en leur appliquant des effets sonores à l'aide de machines. Désigne également une personne qui sélectionne les morceaux de musique lors d'une soirée.

Frenchy zoulou ou *frenchies zulu* : Membres français de l'Universal Zulu Nation.

MC : Sigle anglais de *Master of Ceremony* ou de *Microphone Controller*. Désigne le rappeur en tant que celui qui prend la parole.

Passé passé : Technique consistant à recréer une rythmique à partir de plusieurs vinyles en coupant, modulant et répétant des parties rythmiques de morceaux de musique.

Peudo : Verlan de dope. Désigne les drogues dures telles que l'héroïne.

Posse : Synonyme de *crew*. Désigne un groupe d'artistes pratiquant toutes les disciplines de la culture hip-hop. Terme également utilisé dans le ragga.

Sample : Échantillon de musique prélevé au sein d'un morceau existant.

Sampler ou *sampler* : Verbe désignant l'action de réaliser des *samples*. Machine permettant de réaliser des *samples*.

Scratching : Technique consistant à faire varier en rythme la vitesse de lecture d'un disque vinyle avec la main. Le bruit des allers et retours du vinyle sur la tête de lecture crée un son spécifique que les DJ agencent rythmiquement et modifient dans son volume ou par l'ajout d'effets sonores.

Teshi : Verlan de chit. Désigne de la résine de cannabis.

Ragga

B.boy : Synonyme de *breaker*. Ancien terme utilisé pour désigner les danseurs de *breakdance*.

Digital : Reggae composé à l'aide de sons de synthèse.

DJ : Individu qui toaste sur la version. Équivalent du MC (rap).

Lyrics : Anglicisme pour désigner les paroles.

Mixeur : Personne qui compose des *riddims* en studio.

Operator : Propriétaire de *sound system*.

Riddim : Courte figure mélodico-rythmique constituant les fondations d'un morceau de ragga. Un *riddim* est généralement composé d'une ligne de basse, d'un jeu de clavier ou de guitare et d'un jeu de batterie. Le terme *riddim* est le fruit d'une déformation de l'anglais « rhythm ».

Rub a dub : Synonyme de ragga.

Selector : Personne qui sélectionne et joue des disques lors d'un *sound system*. Ancêtre du DJ.

Sound boy : Terme péjoratif pour désigner un *selector* ayant peu d'expérience ou passant de la mauvaise musique.

Sound system : Discothèque mobile permettant de diffuser les musiques populaires en vogue dans tous les quartiers d'une ville. Soirée durant laquelle un DJ passe des disques de sa sélection.

Speed : Style de reggae rapide.

Tchatcher : Verbe synonyme de toaster.

Toaster ou toaster : Personne improvisant des paroles mi-parlées mi-chantées sur des *riddims* de musique jamaïcaine. Verbe désignant l'action du *toaster*.

Toasting : Pratique vocale consistant à toaster.

Version : Une version désigne au départ un morceau de dub. Basée sur un morceau déjà existant, elle constitue une « version » de celui-ci, d'où son appellation. Le vocable désigne par extension un morceau de ragga.

Linguistique

Accent d'insistance : Accent tombant ailleurs que sur la finale non-caduque d'un mot ou d'un groupe de mots. Sa présence met en exergue des syllabes censées être atones et signale, dans la parole spontanée, une emphase expressive.

Accent tonique : Accent tombant sur la dernière syllabe non-caduque d'un mot ou d'un groupe de mots. Il touche les finales de groupes de souffle et de groupes rythmiques. Il sépare le discours en unités de sens et favorise la compréhension du discours.

Caduque et non-caduque : La caducité d'une syllabe implique son amuïssement. Sa non-caducité signifie qu'elle doit être prononcée.

Finale : dernière syllabe d'un mot ou d'un groupe de mots.

Groupe de souffle (GDS) : Groupe syllabique constitué d'une unité de souffle. Il est forcément suivi d'un silence ou d'une respiration. Sa dernière syllabe non-caducque reçoit un accent tonique.

Groupe rythmique (GR) : Groupe syllabique composé d'un mot ou d'un groupe de mots. Sa longueur est délimitée par l'accent tonique placé sur sa dernière finale non-caducque.

Initiale : Première syllabe d'un mot ou d'un groupe de mots.

Pied accentuel (PA) : Groupe syllabique dont la taille est délimitée par la présence d'un accent prosodique (tonique ou d'insistance).

TABLES ET INDEX

Table des exemples musicaux

Ex. mus. 1 : IAM, <i>Iam concept</i> , partie vocale, mes. 1 à 8.....	88
Ex. mus. 2 : Punk, jeu de batterie n° 1.....	126
Ex. mus. 3 : Punk, jeu de batterie n° 2.....	126
Ex. mus. 4 : Les Garçons Bouchers, <i>La Bière</i> , jeux de batterie et de guitare des couplets et des refrains.....	128
Ex. mus. 5 : Bérurier Noir, <i>Porcherie</i> , jeux de batterie et de guitare des couplets.....	130
Ex. mus. 6 : Bérurier Noir, <i>Porcherie</i> , jeux de guitare et de batterie du premier refrain.....	131
Ex. mus. 7 : Métal Urbain, <i>Clé de contact</i> , jeux de guitare et de batterie.....	131
Ex. mus. 8 : Bérurier Noir, <i>Porcherie</i> , figure rythmico-accentuelle utilisée pour chanter les vers des couplets, texte du premier couplet.....	187
Ex. mus. 9 : Bérurier Noir, <i>Porcherie</i> , partie vocale, mes. 21 à 24, premier couplet.....	188
Ex. mus. 10 : Bérurier Noir, <i>Porcherie</i> , modèle rythmico-accentuel utilisé pour chanter le premier refrain.....	189
Ex. mus. 11 : Bérurier Noir, <i>Porcherie</i> , partie vocale, mes. 25 à 28, première itération du premier refrain.....	189
Ex. mus. 12 : Bérurier Noir, <i>Porcherie</i> , modèle rythmico-accentuel utilisé pour chanter le deuxième refrain.....	189
Ex. mus. 13 : Bérurier Noir, <i>Porcherie</i> , partie vocale, mes. 112 à 116, deux premières itérations du deuxième refrain.....	190
Ex. mus. 14 : Métal Urbain, <i>Clé de contact</i> , modèles rythmico-accentuels utilisés pour chanter les trisyllabes.....	192
Ex. mus. 15 : Métal Urbain, <i>Clé de contact</i> , modèle rythmico-accentuel utilisé pour chanter les dissyllabes.....	192
Ex. mus. 16 : Les Olivensteins, <i>Fier de ne rien faire</i> , modèle rythmico-accentuel utilisé pour chanter tous les vers.....	193
Ex. mus. 17 : Métal Urbain, <i>Clé de contact</i> , partie vocale, progression mélodico- intonative du refrain.....	194
Ex. mus. 18 : Ludwig Von 88, <i>Les Athlètes</i> , partie vocale, mes. 5 (temps 4) à 9 (temps 1, 2 et 3).....	195
Ex. mus. 19 : Ludwig Von 88, <i>Les Athlètes</i> , partie vocale, mes. 9 à 13.....	196
Ex. mus. 20 : Les Garçons bouchers, <i>La Bière</i> , partie vocale, mes. 17 à 21 (temps 1). Anticipations du temps durant la prononciation des paroles.....	198
Ex. mus. 21 : Les Olivensteins, <i>Fier de ne rien faire</i> , partie vocale, mes. 1 à 4. Retards par rapport aux temps durant la prononciation des paroles.....	199
Ex. mus. 22 : Les Olivensteins, <i>Fier de ne rien faire</i> , partie vocale, mes. 9.....	202
Ex. mus. 23 : Ludwig Von 88, <i>Les Athlètes</i> , partie vocale, mes. 1 à 5 (temps 1, 2 et 3). Ralentissements du débit et suraccentuation que cela implique.....	203
Ex. mus. 24 : Assises rythmiques des cinq morceaux de rap du corpus.....	223

Ex. mus. 25 : MC Solaar, <i>Qui sème le vent récolte le tempo</i> , partie vocale, mes. 13 à 16. ...	290
Ex. mus. 26 : MC Solaar, <i>Qui sème le vent récolte le tempo</i> , partie vocale, mes. 29 à 34. ...	290
Ex. mus. 27 : Assassin, <i>La Formule secrète</i> , partie vocale, mes. 22 à 25.	293
Ex. mus. 28 : NTM, <i>Je rap</i> , partie vocale, mes. 1 à 5.	294
Ex. mus. 29 : MC Solaar, <i>Qui sème le vent récolte le tempo</i> , partie vocale, mes. 20 à 22. ...	297
Ex. mus. 30 : NTM, <i>Je rap</i> , partie vocale, mes. 27 à 30.	298
Ex. mus. 31 : Assassin, <i>La Formule secrète</i> , partie vocale, mes. 3 à 11. Décalages minimes des finales de GDS avec les temps de la mesure.	301
Ex. mus. 32 : Assassin, <i>La Formule secrète</i> , partie vocale, mes. 13 et 14. Décalages minimes des finales de GDS avec les temps de la mesure.	302
Ex. mus. 33 : Extraits vocaux prélevés dans les cinq morceaux du corpus rap. Réalisation de syncopes durant la prononciation.	304
Ex. mus. 34 : Extraits vocaux prélevés dans les cinq morceaux du corpus rap. Réalisation de syncopes évitant le premier temps de la mesure.	306
Ex. mus. 35 : Extraits vocaux prélevés dans les cinq morceaux du corpus rap. Arrêts soudains de la prononciation juste avant le temps.	308
Ex. mus. 36 : MC Solaar, <i>Qui sème le vent récolte le tempo</i> , partie vocale, mes. 3 et 4.	309
Ex. mus. 37 : IAM, <i>Iam concept</i> , partie vocale, mes. 7 et 8.	310
Ex. mus. 38 : Assassin, <i>La Formule secrète</i> , partie vocale, mes. 16 et 17.	310
Ex. mus. 39 : Extraits vocaux prélevés dans <i>Iam concept</i> , <i>Je rap</i> et <i>Paname city rappin</i> . Successions d'une syncopette et d'une syncope durant la prononciation.	311
Ex. mus. 40 : Assassin, <i>La Formule secrète</i> , partie vocale, mes. 37.	313
Ex. mus. 41 : IAM, <i>Iam concept</i> , partie vocale, mes. 5.	313
Ex. mus. 42 : MC Solaar, <i>Qui sème le vent récolte le tempo</i> , partie vocale, mes. 24 (temps 4) à 27 (temps 1).	315
Ex. mus. 43 : Extraits vocaux prélevés dans <i>Je rap</i> , <i>Paname city rappin</i> , <i>Iam concept</i> et <i>Qui sème le vent récolte le tempo</i> . Présences de syllabes accentuées évitant successivement les temps et les deuxièmes croches des temps.	316
Ex. mus. 44 : Massilia Sound System, <i>Reggae Fadoli</i> , jeu de batterie.	331
Ex. mus. 45 : Tonton David, <i>Peuples du monde</i> , jeu de batterie.	331
Ex. mus. 46 : Daddy Yod, <i>Rock en zonzon</i> , jeu de batterie des refrains.	331
Ex. mus. 47 : Figure rythmique couramment utilisée dans le ragga français des débuts.	332
Ex. mus. 48 : Daddy Yod, <i>Rock en zonzon</i> , jeu de batterie des couplets.	332
Ex. mus. 49 : Daddy Yod, <i>Rock en zonzon</i> , jeu de basse des couplets.	333
Ex. mus. 50 : Daddy Yod, <i>Rock en zonzon</i> , jeu de basse des refrains.	334
Ex. mus. 51 : Daddy Yod, <i>Rock en zonzon</i> , variation du jeu de basse des refrains.	334
Ex. mus. 52 : Tonton David, <i>Peuples du monde</i> , jeu de basse.	335
Ex. mus. 53 : Massilia Sound System, <i>Reggae fadoli</i> , jeu de basse.	335
Ex. mus. 54 : Puppa Leslie, <i>Bergers et moutons</i> , jeu de basse.	335
Ex. mus. 55 : Saï Saï, <i>Rouleurs à l'heure</i> , lignes de basse les plus utilisées.	336
Ex. mus. 56 : Puppa Leslie, <i>Bergers et moutons</i> , riddim.	337
Ex. mus. 57 : Tonton David, <i>Peuples du monde</i> , riddim.	338
Ex. mus. 58 : Massilia Sound System, <i>Reggae fadoli</i> , riddim.	339
Ex. mus. 59 : Massilia Sound System, <i>Reggae fadoli</i> , variante rythmique du jeu de clavier.	339
Ex. mus. 60 : Daddy Yod, <i>Rock en zonzon</i> , riddim du refrain avec variation du jeu de clavier.	340
Ex. mus. 61 : Daddy Yod, <i>Rock en zonzon</i> , jeux de batterie et de clavier des couplets.	340
Ex. mus. 62 : Saï Saï, <i>Rouleurs à l'heure</i> , riddim, fin du premier couplet.	341
Ex. mus. 63 : Puppa Leslie, <i>Bergers et moutons</i> , ambitus vocal.	372

Ex. mus. 64 : Puppa Leslie, <i>Bergers et moutons</i> , progression mélodique du refrain. Broderies autour du <i>la</i> et éventuelles échappées (<i>do #</i>).	373
Ex. mus. 65 : Puppa Leslie, <i>Bergers et moutons</i> , progressions mélodiques des GDS n° 15 et 17. Omniprésence du <i>la</i>	374
Ex. mus. 66 : Tonton David, <i>Peuples du monde</i> , ambitus vocal.	374
Ex. mus. 67 : Tonton David, <i>Peuples du monde</i> , phrases mélodiques utilisées pour le chant des refrains et des couplets.	375
Ex. mus. 68 : Daddy Yod, <i>Rock en zonzon</i> , ambitus vocal.	376
Ex. mus. 69 : Massilia Sound System, <i>Reggae fadoli</i> , ambitus vocal.	376
Ex. mus. 70 : Saï Saï, <i>Rouleurs à l'heure</i> , ambitus vocal.	376
Ex. mus. 71 : Saï Saï, <i>Rouleurs à l'heure</i> , partie vocale, mes. 13 à 16. Syllabes chantées en duo.	377
Ex. mus. 72 : Quatre premiers vers des premiers couplets des cinq morceaux ragga du corpus. Patterns rythmiques typiques du ragga.	396
Ex. mus. 73 : Saï Saï, <i>Rouleurs à l'heure</i> , partie vocale, première et deuxième parties de l'introduction. Décalages entre les syllabes et les temps.	398
Ex. mus. 74 : Quatre premiers vers des premiers couplets des cinq morceaux de ragga. Finales non-caduques de vers positionnées sur le quatrième temps de la mesure.	400
Ex. mus. 75 : Massilia Sound System, <i>Reggae fadoli</i> , partie vocale, mes. 15. Accélération du débit à la triple croche.	402
Ex. mus. 76 : Puppa Leslie, <i>Bergers et moutons</i> , partie vocale, mes. 13 à 16. Accélération du débit à la triple croche.	403
Ex. mus. 77 : Massilia Sound Sytem, <i>Reggae fadoli</i> , extraits de la partie vocale. Finales de GDS tombant sur le deuxième temps de la mesure.	405
Ex. mus. 78 : Tonton David, <i>Peuples du monde</i> , extraits de la partie vocale. Finales de GDS positionnées une triple croche après le deuxième temps.	406
Ex. mus. 79 : Puppa Leslie, <i>Bergers et moutons</i> , partie vocale, mes. 33 à 35. Placement des finales de GDS sur la double croche avant le quatrième temps.	408
Ex. mus. 80 : Puppa Leslie, <i>Bergers et moutons</i> , partie vocale, mes. 41 à 44.	408
Ex. mus. 81 : Saï Saï, <i>Rouleurs à l'heure</i> , partie vocale, mes. 19 (temps 3 et 4) et 20. Positionnement des finales de GDS chantés seuls et des finales de GDS chantés en chœur.	410
Ex. mus. 82 : Saï Saï, <i>Rouleurs à l'heure</i> , partie vocale, mes. 16 (temps 3 et 4) à 21, GDS n° 35 à 38. Interventions chorales monosyllabiques tombant sur le deuxième temps, interventions chorales polysyllabiques dont la finale tombe sur le deuxième temps et interventions chorales polysyllabiques dont l'initiale tombe sur le deuxième temps.	411
Ex. mus. 83 : Extraits des parties vocales des cinq morceaux ragga du corpus. Syllabes ajoutées dans l'entretemps du quatrième temps.	413
Ex. mus. 84 : Saï Saï, <i>Rouleurs à l'heure</i> , partie vocale, mes. 16 à 20. Interventions du chœur opérées sur ou aux alentours du deuxième temps et interventions du chœur opérées dans l'entretemps du quatrième temps.	416
Ex. mus. 85 : Saï Saï, <i>Rouleurs à l'heure</i> , partie vocale, mes. 52 à 57. Lieux de positionnements des finales de GDS du chanteur soliste et lieux de positionnement des finales de GDS chantées par le chœur.	417
Ex. mus. 86 : Saï Saï, <i>Rouleurs à l'heure</i> , partie vocale, mes. 69 à 71.	418
Ex. mus. 87 : Puppa Leslie, <i>Bergers et moutons</i> , partie vocale, mes. 23 à 25. Accents d'insistance tombant sur les premiers et troisièmes temps de la mesure.	420
Ex. mus. 88 : Tonton David, <i>Peuples du monde</i> , partie vocale, mes. 41. Procédé de contre-accentuation.	421

Ex. mus. 89 : Daddy Yod, <i>Rock en zonzon</i> , partie vocale, mes. 4. Contre-accent placé sur le quatrième temps et son entretemps et contre-accent dû à la morphologie rythmique de la syncopette.	422
Ex. mus. 90 : Tonton David, <i>Peuples du monde</i> , partie vocale, mes. 42. Procédé de contre-accentuation.	423
Ex. mus. 91 : Mc Solaar, <i>Qui sème le vent récolte le tempo</i> , extraits de la partie vocale. Présences du phrasé ragga dans le rap français.....	425
Ex. mus. 92 : MC Solaar, <i>Qui sème le vent récolte le tempo</i> , partie vocale, mes. 47 à 48. Présences du phrasé ragga dans le rap français.....	426

Table des illustrations

Illustration 1 : Fenêtre d'analyse Ircambeat dans Audiosculpt.	54
Illustration 2 : Estimation du placement des temps avec le dispositif Ircambeat.	55
Illustration 3 : Sonagramme d'un extrait de <i>Peuples du monde</i> (ragga).	60
Illustration 4 : Marqueurs syllabiques sur l'onde sonore dans Audiosculpt.	61
Illustration 5 : Segmentation syllabique du premier GDS du morceau <i>Qui sème le vent récolte le tempo</i> (rap).	61
Illustration 6 : Segmentation syllabique du premier GDS de <i>Qui sème le vent récolte le tempo</i> (rap).	62
Illustration 7 : Extrait de <i>Qui sème le vent récolte le tempo</i> (rap).	64
Illustration 8 : Extrait de sonagramme dans <i>Qui sème le vent récolte le tempo</i> (rap).	65
Illustration 9 : Segmentation syllabique annotée d'un GDS de <i>Qui sème le vent récolte le tempo</i> (rap).	71
Illustration 10 : Exemple de patch OpenMusic.	77
Illustration 11 : Patch OpenMusic pour la transcription musicale des données de segmentation.	82
Illustration 12 : Résultat de la transcription. Temps "proportionnel".	83
Illustration 13 : Patch OpenMusic pour la transcription musicale de l'estimation du placement des <i>beats</i> et du <i>tempo</i>	84
Illustration 14 : Patch OpenMusic pour la quantification des durées syllabiques.	85
Illustration 15 : Segments obtenus par comparaison de la séquence de segmentation et de l'estimation du placement des mesures.	86
Illustration 16 : Résultat du processus de quantification (extrait).	87
Illustration 17 : Extrait de la dernière segmentation syllabique du morceau <i>Iam concept</i> (rap). ...	89
Illustration 18 : Les Olivensteins, <i>Fier de ne rien faire</i> , sonagramme d'un extrait.	162
Illustration 19 : Métal Urbain, <i>Clé de contact</i> , sonagramme du GDS n° 37.	163
Illustration 20 : Les Garçons Bouchers, <i>La Bière</i> , sonagramme du GDS n° 1.	163
Illustration 21 : Métal Urbain, <i>Clé de contact</i> , sonagramme du GDS n° 44.	165
Illustration 22 : Les Olivensteins, <i>Fier de ne rien faire</i> , sonagramme du GDS n° 22.	169

Table des graphiques

Graphique 1 : Diagramme illustrant le décalage temporel entre le temps et les syllabes signalées comme synchrones avec les temps pour les deux types de segmentation dans <i>Iam concept</i> (rap).	68
Graphique 2 : Variation du débit vocal dans <i>Iam concept</i> (rap).	94
Graphique 3 : Variation localisée du débit pour les deux premiers GDS de <i>Iam concept</i> (rap).	95
Graphique 4 : Degré de synchronisation entre les syllabes et les temps dans <i>Iam concept</i> (rap).	100
Graphique 5 : Fluctuation de la synchronisation dans les deux premiers GDS de <i>Iam concept</i> (rap).	104
Graphique 6 : Diagramme de positionnement des finales de GDS de <i>Qui sème le vent récolte le tempo</i> (rap).	106
Graphique 7 : Durée et débit syllabique des neuf premiers GDS de <i>Qui sème le vent récolte le tempo</i> (rap).	108
Graphique 8 : Diagramme de variation des durées syllabiques pour le premier GDS de <i>Qui sème le vent récolte le tempo</i> (rap).	111
Graphique 9 : Positionnement des finales de GDS dans les cinq morceaux punk.	179
Graphique 10 : Positionnement des finales de GR dans les cinq morceaux punk.	182
Graphique 11 : Positionnement des accents d'insistance dans les cinq morceaux punk.	185
Graphique 12 : Durée moyenne des syllabes atones et accentuées pour chaque morceau (rap).	255
Graphique 13 : Degré de synchronisation entre les syllabes et les temps et les deuxièmes croches des temps selon les morceaux (rap).	277
Graphique 14 : Positionnement des finales de GDS sur les temps, les deuxièmes croches des temps et les entretemps (rap).	281
Graphique 15 : Positionnement des finales de GR sur les temps, les deuxièmes croches des temps et les entretemps (rap).	285
Graphique 16 : Positionnement des accents d'insistance sur les temps, les deuxièmes croches des temps et les entretemps (rap).	288
Graphique 17 : Synchronisation entre les syllabes et les temps et les deuxièmes croches des temps lors de la prononciation des GDS n° 25 à 30 (voix parlée) dans <i>La Formule secrète</i> (rap).	292
Graphique 18 : Synchronisation entre les syllabes et les temps et les deuxièmes croches des temps lors de la prononciation du GDS n° 31 (voix rappée) dans <i>La Formule secrète</i> (rap).	292
Graphique 19 : Positionnement des finales de GDS (ragga).	388
Graphique 20 : Positionnement des finales de GR (ragga).	391
Graphique 21 : Positionnement des accents d'insistance (ragga).	394

Graphique 22 : Degré de synchronisation entre les syllabes atones et accentuées et les temps et deuxièmes croches des temps.....	433
Graphique 23 : Octogones prosodiques du punk, du rap et du ragga français.....	436

Liste des tableaux

Tableau 1 : Tableur de données de la deuxième segmentation syllabique.....	66
Tableau 2 : Tableur permettant le calcul du débit en syllabes par <i>beat</i>	92
Tableau 3 : Tableau permettant le calcul de la durée moyenne des syllabes.	96
Tableau 4 : Tableur permettant le calcul de la proportion de silence.	98
Tableau 5 : Tableur de calcul du degré de synchronisation entre la voix et les instruments..	99
Tableau 6 : Tableur permettant le calcul et la représentation du positionnement des accents prosodiques sur la mesure musicale.	105
Tableau 7 : Tableur permettant la représentation du positionnement des accents sur la mesure musicale.	105
Tableau 8 : Tableur permettant la représentation de la durée et de la métrique des GDS.	107
Tableau 9 : Premier tableur permettant le calcul de la durée moyenne des syllabes accentuées.	109
Tableau 10 : Deuxième tableur permettant le calcul de la durée moyenne des syllabes accentuées.	110
Tableau 11 : Durée moyenne des syllabes atones et accentuées dans le corpus punk.....	159
Tableau 12 : Proportion de syllabes accentuées et proportion par type d'accents (punk).	174
Tableau 13 : Degré de synchronisation des syllabes avec les temps et les deuxièmes croches des temps (punk).....	175
Tableau 14 : Degré de synchronisation des syllabes accentuées avec les temps et les deuxièmes croches des temps (punk).	176
Tableau 15 : Proportion de syllabes accentuées par rapport à l'ensemble des syllabes synchrones avec les temps et les deuxièmes croches des temps (punk).	177
Tableau 16 : Débit vocal exprimé en nombre de syllabes par <i>beat</i> et <i>tempo</i> exprimé en nombre de battements par minute (punk).	186
Tableau 17 : Structures musico-littéraires des morceaux de rap.....	227
Tableau 18 : Proportion de syllabes accentuées dans la chaîne de parole par type d'accent (rap).	253
Tableau 19 : Durée moyenne des syllabes atones et accentuées dans le corpus rap.	254
Tableau 20 : Débit moyen des GDS en nombre de syllabes par GDS (rap).	257
Tableau 21 : Débit des GR en nombre de syllabes par GR (rap).	258
Tableau 22 : Débit des PA en nombre de syllabes par PA (rap).	258
Tableau 23 : Degré de synchronisation entre les syllabes des paroles et les temps et deuxièmes croches des temps dans chaque morceau (rap).....	274
Tableau 24 : Degré de synchronisation entre les accents toniques et d'insistance et les temps et deuxièmes croches des temps pour chaque morceau (rap).	275
Tableau 25 : Degré de synchronisation entre les finales de GDS et les temps et les deuxièmes croches des temps pour chaque morceau (rap).....	276

Tableau 26 : Degré de synchronisation entre les syllabes accentuées et les temps et les deuxièmes croches des temps (rap).....	278
Tableau 27 : Débit vocal exprimé en nombre de syllabes par <i>beat</i> (rap).....	296
Tableau 28 : Structures musico-littéraires des cinq morceaux ragga du corpus.	343
Tableau 29 : Lieux de citation de termes de jargon dans tous les morceaux ragga.....	361
Tableau 30 : Durée moyenne des syllabes atones et accentuées dans le corpus ragga.....	370
Tableau 31 : Densité vocale dans les cinq morceaux ragga.	381
Tableau 32 : Degré de synchronisation des syllabes avec les temps et les deuxièmes croches des temps (ragga).....	383
Tableau 33 : Proportion de syllabes accentuées par rapport à l'ensemble des syllabes synchrones avec les temps et les deuxièmes croches des temps (ragga).....	384
Tableau 34 : Débit vocal exprimé en nombre de syllabes par <i>beat</i> (ragga).	385
Tableau 35 : Débit vocal des trois styles en nombre de syllabes par <i>beat</i>	439

Index

A

A.L.A.R.M.E, 216
AGON, Carlos, 27, 72, 76, 82, 86, 454
AKHENATON, 217, 245, 247, 250
AMSTRONG, Louis, 116
ANDREATA, Moreno, 1, 5, 76, 454
AROM, Simha, 188, 447
ASHER, Kodjo, 326, 327
ASPHALT JUNGLE, 20, 119, 160, 441, 457
ASSASSIN, 19, 20, 21, 41, 215, 216, 244, 245, 293,
301, 302, 310, 313, 459, 608
ASSAYAG, Gérard, 27, 72, 75, 76, 86
AUJAS, Fred, 145, 459
AUSWEIS, 323, 343, 347, 369, 370, 403, 404, 441,
457

B

BABYLON FIGHTERS, 123, 323
BACOS, Bernard, 325, 326, 459
BAMBAATAA, Afrika, 214, 215, 218, 246, 457
BARRET, Julien, 269, 451
BEAUGENDRE, Frédéric, 18, 33, 34, 35, 40, 42, 43,
44, 45, 432, 453
BEAUMONT-JAMES, Colette, 17, 451
BERNADETTE SOUBIROU ET SES APPARITIONS, 126
BÉRURIER NOIR, 19, 21, 120, 121, 122, 123, 124,
125, 130, 131, 134, 135, 149, 150, 180, 187,
188, 189, 190, 204, 323, 457, 459, 607
BESIDE, 216
BESTLEY, Russ, 144, 456
BÉTHUNE, Christian, 15, 212, 213, 219, 220, 234,
235, 265, 271, 289, 324, 337, 386, 387, 456
BHATT, Parth, 90
BIJOU, 20, 119, 457
BIKO, Steve, 366
BILLIÈRES, Michel, 34, 453
BLACK PANTHERS, 321
BLONDEAU, Thomas, 218, 447, 460
BLUM, Bruno, 365, 447
BOGAARDS, Neils, 54, 454
BOOTH DAVIES, John, 128

BOUCHARD, Vincent, 147, 148, 361, 447
BOURDERIONNET, Olivier, 312, 447
BREL, Jacques, 13
BRENSTON, Jackie, 116
BRESSON, Jean, 27, 76, 82, 86
BRIÈRE, Marie-France, 215
BUGSY, Stomy, 441
BULLDOZER, 153, 167, 441, 457
BURROUGHS, William, 213

C

CAELEN-HAUMONT, Geneviève, 40
CALVET, Louis-Jean, 33
CASTARÈDE, Marie-France, 16, 30, 452
CHABOT-CANET, Céline, 13, 15, 17, 49, 50, 96,
238, 447, 460
CHODAKOVÀ, Polina, 17
CIDDENC, Gabrielle, 150, 460
CITY KIDS, 121
CLARK KENT, 213
COKE LA ROCK, 213
CONSCIOUSNESS, 363, 460
COOK, Nicholas, 80, 119, 447
COUPRIE, Pierre, 27
COXONE, 326

D

DADDY NUTTEA, 327
DADDY TUFFY, 399
DADDY YOD, 326, 327, 328, 330, 332, 333, 334,
340, 341, 344, 345, 365, 366, 372, 376, 377,
379, 380, 382, 403, 409, 424, 457, 460, 608,
609, 610
DAMNED, 119
DAVIS, Stephen, 129, 322, 447
DÉBRIS, Éric, 121, 143, 169
DEE NASTY, 21, 216, 217, 218, 232, 246, 248, 249,
260, 268, 329, 460
DELERUE, Olivier, 27, 454
DESSONS, Gérard, 30, 43, 70
DESTROY MAN, 216, 268, 271, 441, 457
DI CHRISTO, Albert, 35, 37, 39, 453

DOC GYNÉCO, 441
DONIN, Nicolas, 210, 456
DONNART, Reynaldo, 16, 448
DREAD, Bunny, 328
DST, 215
DUEZ, Danielle, 35, 453
DUPETIT, Guillaume, 221, 224, 225, 296, 448
DURAND, Alain-Philippe, 16, 448

E

EARTHQUAKE SOUND SYSTEM, 328, 457
EJM, 216, 291, 305, 402, 426, 441, 457
ELECTROCHOC, 153, 457
ELMER FOOD BEAT, 126
ELP, 123, 197
EXTRABALLE, 152

F

FABULOUS TROUBADOURS, 328, 441
FERRÉ, Léo, 13, 15, 444, 447
FÉVOTTE, Cédric, 26, 432, 455
FINEBERG, Joshua, 72, 86, 454
FOBER, Dominique, 27, 455
FONAGY, Ivan, 33, 39, 40, 42, 45, 95
FRIGESYI, Judit, 37
FUTURA 2000, 215

G

GAINSBOURG, Serge, 13, 312, 444, 447
GARVEY, Marcus, 345, 363, 366, 367
GENERAL BURNING, 327
GENERAL MURPHY, 327
GENESIS, 123
GESLIN, Yann, 27, 455
GINSBERG, Allen, 213
GLISSANT, Édouard, 443, 444, 456
GOGOL PREMIER, 124, 150, 152, 155, 163, 166, 441, 457
GRAND WIZARD THEODORE, 214
GRANDMASTER FLASH, 214, 232, 457
GRIBENSKI, Michel, 16, 30, 452

H

HADJI-LAZARO, François, 122, 124, 125
HAÏLÉ SÉLASSIÉ, 362
HAINE BRIGADE, 167, 441
HALLEY, Bill, 116
HAMMOU, Karim, 16, 216, 456, 460
HANAPPE, Peter, 72, 454
HARDCASTLE, W.J., 18, 65, 453
HARRIS, Wynonie, 117
HELL, Richard, 169
HIGH FIGHT, 327, 441
HIRSCHI, Stéphane, 134, 229, 238, 347, 448
HUGGINS, A.W.F., 65, 455

I

IAM, 15, 20, 21, 88, 217, 219, 245, 246, 248, 251, 259, 261, 310, 313, 448, 460, 607, 608
IRCAM, 18, 26, 27, 54, 58, 59, 73, 75, 78, 90, 216, 432, 454, 455

J

JACONO, Jean-Marie, 15, 17, 219, 448
JAH, 324, 325, 362, 363, 364, 365, 367, 403, 458, 459
JOHANSEN, David, 169
JOHNYGO, 216
JONES, Joe, 232, 458
JOUBREL, Bruno, 17, 27, 28, 29, 238, 297, 393, 431, 452
JULIEN, Olivier, 15, 18, 25, 431, 448, 451
JULY, Joël, 135, 226, 229, 230, 233, 346, 448

K

KONOPCZYNSKI, Gabrielle, 16, 30, 452
KOOL HERC, 212, 213, 214
KOOL SHEN, 215, 228, 246, 247, 251, 256, 260, 261, 263, 295, 372
KROUBO DAGNINI, Jérémie, 15, 209, 210, 211, 212, 322, 324, 325, 328

L

LA RUE KÉTANOU, 444
LA SOURIS DÉGLINGUÉE, 120, 123, 323
LACASSE, Serge, 15, 17, 449
LACHERET-DUJOUR, Anne, 33, 34, 35, 40, 42, 43, 44, 45, 95
LAING, Dave, 129
LANCHANTIN, Pierre, 26, 455
LANTOINE, Loïc, 17, 46, 435, 450
LAURSON, Mikael, 27, 75, 454
LAVER, J., 18, 65, 453
LÉCROART, Pascal, 16, 30, 452
LEFRANÇOIS, Catherine, 15, 449
LÉON, Pierre, 33, 36, 39, 42, 43, 45, 48, 49, 90, 95, 96, 110, 159, 254, 259, 260, 269
LEPREST, Allain, 13, 444
LES CADAVRES, 120, 121, 123, 158, 160, 441, 458
LES CHAUSSETTES NOIRES, 232, 458
LES DOCS, 121
LES GARÇONS BOUCHERS, 21, 122, 124, 126, 128, 149, 153, 163, 166, 167, 460, 607, 612
LES GLOIRES LOCALES, 152, 160, 163, 441
LES NÉGRESSES VERTES, 123, 126
LES OLIVENSTEINS, 20, 21, 120, 121, 123, 124, 149, 160, 168, 161, 169, 175, 193, 199, 201, 202, 460, 607, 611, 612
LES RATS, 158, 160, 458
LES SATELLITES, 380
LES SHERIFF, 124, 441, 160
LES WAMPAS, 124

LESLIE, Puppa, 21, 323, 324, 328, 330, 335, 338,
342, 343, 347, 349, 364, 367, 368, 369, 370,
373, 374, 375, 380, 381, 382, 383, 399, 403,
404, 405, 409, 410, 422, 457, 460, 608, 609, 610
LIONEL D, 216, 230, 231, 268, 271, 289, 305, 441,
458
LITTLE DANNY, 328
LORD KOSSITY, 372, 458
LUDWIG VON 88, 122, 124, 149, 150, 152, 157,
160, 195, 196, 202, 203, 204
LUTHER KING, Martin, 367

M

MADJ, 19, 217, 460
MADNESS, 323
MAINGUENEAU, Dominique, 235, 447
MALAPA, Benny, 217, 327, 328, 460
MANDELA, Nelson, 366, 367
MANEVAL, Alain, 145, 459
MANO NEGRA, 123, 126
MARSU, 120, 121, 122, 123, 160, 199
MASSILIA SOUND SYSTEM, 20, 21, 122, 325, 328,
331, 335, 339, 340, 345, 347, 361, 368, 373,
377, 404, 458, 459, 460, 608, 609
MASTER, Pablo, 11, 17, 213, 327, 346, 347, 367,
370, 402, 403, 406, 441, 458, 602
MATCHUKY, Count, 212
MATLOK, Glenn, 119
MAURESCA FRACAS DUB, 328
MC SOLAAR, 21, 104, 245, 246, 247, 248, 250, 251,
290, 297, 309, 312, 314, 406, 425, 426, 427,
428, 429, 460, 608, 610
MC5, 117, 118
MCBREWSTER, John, 59, 455
MCCAIN, Gillian, 117, 118, 119
MCCARRY, Nadine, 17, 452
MCLAREN, Malcom, 118
MCNEIL, Legs, 117, 118, 119
MEEÛS, Nicolas, 80, 449
MESCHONNIC, Henri, 30, 39, 43, 70, 443, 453
MÉTAL URBAIN, 20, 21, 119, 120, 121, 122, 123,
124, 127, 130, 131, 132, 143, 149, 150, 151,
162, 165, 169, 191, 192, 194, 323, 458, 460,
461, 607, 612
MICKEY 3D, 444
MIGLIORE, Olivier, 1, 5, 17, 46, 435, 450, 460
MIL, 217
MILLER, Frédéric, 58, 455
MINISTÈRE AMER, 216, 271, 291, 441
MITCHELL, Tony, 16, 450
MOORE, Allan, 125, 128, 129
MOSMAN, Mikey, 327, 346, 367, 403, 406, 441, 458
MOUSSU T, 9, 345, 361, 368, 373, 379, 380, 382,
408

N

N'KWAME KRUMAH SOUND SYSTEM, 328
NEG'SOWETO, 325, 326

NEW GENERATION MC, 216
NOOTEBOOM, Sieb, 18, 65, 453
NOUGARO, Claude, 13, 444
NTM, 21, 215, 216, 227, 244, 245, 246, 264, 266,
294, 295, 298, 372, 458, 460, 461, 608
NUCLEAR DEVICE, 123
NWA, 236

O

O.T.H, 120
O'HARA, Craig, 143, 151, 156, 456
OBERKAMPF, 120, 121, 123, 441
OBIN, Nicolas, 80, 90
OGG, Alex, 144, 456
OTH, 124, 441

P

PADAPOPOULOS, Hélène, 53, 455
PANASSIÉ, Hugues, 116
PANIK, Clode, 121, 164
PARABELLUM, 124, 150, 158, 160, 323, 441, 458
PARIS CITY BREAKERS, 215
PECQUEUX, Anthony, 16, 456
PEETERS, Geoffroy, 31, 53, 54
PÉREZ SANCHO, Carlos, 86, 454
PETRUCCIANI, Louis, 32
PIRENNE, Christophe, 1, 5, 15, 115, 116, 118, 144,
449, 450
POP, Iggy, 169
PRESLEY, Elvis, 116, 344, 365
PRÉVOS, André, 16, 450
PRINCESS ÉRIKA, 406, 441, 458
PUBLIC ENEMY, 214

R

RAGGASONIC, 372, 458
RAMSÈS, 328, 345, 349, 363, 364, 380, 403, 405,
411, 420, 458
RAS GUGUS, 327
REDWOOD, Ruddy, 211
REED, Lou, 169
RENAUD, 13, 144, 456
REY-DEBOVE, Josette, 28, 432, 447
REY, Alain, 28, 432, 447
RICKY, 328, 349, 399, 405, 411, 420, 460
RÖBEL, Axel, 54, 454
ROCK STEADY CREW, 215
ROCKIN SQUAT, 9, 215, 228, 244, 245, 247, 248,
250, 251, 260, 264, 291, 295, 301
RODET, Xavier, 54, 454
RONALDSON, Lou, 219, 458
ROSE, Tricia, 127, 149, 234, 450, 459
ROSSI, Daniela, 17, 45, 70, 237, 238, 259, 278, 453
ROSSI, Mario, 33, 39, 47, 453
ROTTEN, Johnny, 119, 162
RUBENXELA, 324
RUBIN, Christophe, 15, 450

RUDEBOY, Arno, 21, 119, 120, 121, 124, 167, 169
RUDENT, Catherine, 1, 5, 14, 15, 26, 148, 159, 162,
169, 238, 312, 441, 449, 450
RUEDA, Camilo, 27, 75, 454

S

SAI SAI, 328, 329, 336, 341, 345, 347, 363, 364,
368, 377, 378, 380, 399, 400, 411, 412, 413,
417, 418, 419, 420, 458, 460, 461, 608, 609, 610
SCHAEFFER, Pierre, 212
SCHWARTZ, Diemo, 57, 455
SCOTT HERON, Gill, 213
SELECTER PAULINO, 327
SEPTEMBER, Dulcie, 366
SERMET, Vincent, 217, 451
SHAKIN'S STREET, 119
SHURIKEN, 245, 247, 250
SIDNEY, 215
SIMON, Yves, 13
SMITH, Byron, 211
SOLO, 134, 215, 228, 229, 250, 256, 260, 265, 293,
299, 300, 347, 444, 448
SOLO, Mano, 238
SOLOMOS, Makis, 38, 49
STARR, Joey, 9, 49, 215, 227, 228, 246, 247, 250,
260, 261, 295
STARSHOOTER, 119, 441
STIEGLER, Bernard, 38, 210, 456
STRYCHNINE, 124, 160, 163, 459
SUGARHILL GANG, 214, 217, 459
SUPA JOHN, 327, 346, 441, 459

T

TAGG, Philip, 147, 451
TANDY, Gilles, 169
TARABOUT, Arnaud, 16, 451
TELEVISION, 169
THE BEACH BOYS, 116
THE BEATLES, 116
THE BRIGADES, 122
THE CLASH, 119, 323
THE DEAD BOYS, 118
THE DESPERATE BICYCLES, 144
THE DICTATORS, 118
THE HEARTBREAKERS, 118
THE LAST POETS, 213, 459
THE NEW YORK DOLLS, 117, 118, 169
THE RAMONES, 118
THE ROLLING STONES, 116
THE SELECTER, 323
THE SEX PISTOLS, 119, 129, 162, 459
THE SONICS, 117
THE STOOGES, 117, 118, 169
THE VELVET UNDERGROUND, 117, 118, 169
THE WAILERS, 117
THE WHO, 116
TIMIDES ET SANS COMPLEXE, 441

TONTON DAVID, 327, 328, 331, 335, 339, 345, 347,
363, 364, 365, 366, 373, 375, 376, 381, 382,
403, 408, 423, 425, 461, 608, 609, 610
TOSCHES, Nick, 115, 116
TOSH, Peter, 326
TURNER, Big Joe, 117
TURNER, Ike, 116

U

UNIVERSAL ZULU NATION, 214, 367, 602

V

VANDOME, Agnès, 59, 455
VINCENT, Emmanuel, 26, 147, 148, 264, 432, 447,
451, 455

W

WARUM JOE, 124, 127, 149, 163, 441, 459
WC3, 441
WIGLEY, Danny, 144
WUNDERLI, Peter, 46

Y

YES, 123, 197
YOUTHMAN UNITY ACADEMY, 327, 328, 441

Z

ZARNOWSKI, Amanda, 17, 452
ZIP ZINC, 121, 124
ZOBDA-ZEBINA, Mylem, 324, 451

Table des matières

REMERCIEMENTS	4
SIGLES, ABRÉVIATIONS ET CONVENTIONS	6
INTRODUCTION	8
PREMIÈRE PARTIE - PROPOSITION D'UNE MÉTHODE D'ANALYSE DE LA PROSODIE MUSICALE	23
CHAPITRE PREMIER. CADRE THÉORIQUE	25
1.1. L'outil informatique pour l'analyse musicale du corpus	25
1.2. Prosodie musicale	27
1.2.1. Définition	27
1.2.2. Musique : les temps de la mesure	31
1.2.3. Prosodie vocale : syllabes, pauses et transcriptions	32
1.2.3.1. Prosodie vocale	32
1.2.3.2. Les syllabes	34
1.2.3.3. Les pauses	35
1.2.3.4. Voix, quelles transcriptions ?	36
1.3. Métrique et rythmique	37
1.3.1. Métrique et rythmique musicales	37
1.3.2. Métrique et rythmique vocales	38
1.4. L'accentuation	40
1.4.1. L'accent tonique	40
1.4.2. L'accent d'insistance	41
1.4.3. Le contre-accent	43
1.4.4. Les groupes syllabiques	43
1.4.5. Relevé des accents : les paramètres acoustiques de la parole spontanée	44
1.4.6. Influence de la musique sur les propriétés acoustiques des accents	46
1.5. Paramètres acoustiques soumis à l'étude	47
1.5.1. Paramètres vocaux	48
1.5.1.1. Ambitus et timbres	48
1.5.1.2. Le débit vocal	49
1.5.1.3. Métrique des groupes syllabiques	49
1.5.2. Paramètres de la prosodie musicale	50
1.5.2.1. Degré de synchronisation entre la voix et les instruments	50
1.5.2.2. Positionnement des accents sur la mesure musicale	51
1.5.2.3. Spécificités rythmiques des phrasés	51

CHAPITRE 2. PRÉPARATION DU CORPUS : EXTRAIRE ET ANNOTER LES DONNÉES ACOUSTIQUES	53
2.1. Estimation des <i>tempi</i> et du placement des temps	53
2.1.1. Ircambeat	53
2.1.2. Cas d'erreurs	56
2.2. Segmentation syllabique	57
2.2.1. Expérimentations	57
2.2.2. Audiosculpt : segmentations syllabiques manuelles	60
2.3. Synchronisation voix/musique	62
2.3.1. Signaler	62
2.3.2. Perception auditive et réalité acoustique	64
2.3.3. Compromis	66
2.3.4. Extension signalétique à la deuxième croche des temps	69
2.4. La prosodie vocale	70
2.4.1. Accents et groupes syllabiques	70
2.5. Envisager la quantification	72
2.5.1. Définition et objectifs	72
2.5.2. Un défi épistémologique	75
2.5.3. OpenMusic	76
CHAPITRE 3. CALCULER ET REPRÉSENTER LES PARAMÈTRES ACOUSTIQUES DE LA PROSODIE MUSICALE	79
3.1. Quantification et mise en partition automatique des phrasés vocaux	79
3.1.1. À partir de quelles données ?	79
3.1.2. Traitement des données dans OpenMusic	81
3.1.2.1. Transformation des données brutes	81
3.1.2.2. Quantification rythmique	86
3.1.2.3. Mise en partition des phrasés vocaux	87
3.2. Calcul et représentation des paramètres de la prosodie musicale	90
3.2.1. Débit vocal	90
3.2.1.1. Un paramètre de la prosodie musicale ?	90
3.2.1.2. Calculer le débit vocal en nombre de syllabes par <i>beat</i>	91
3.2.1.3. Représenter les variations du débit	93
3.2.1.4. Durée moyenne des syllabes	95
3.2.1.5. Proportion de silence et densité vocale	97
3.2.2. Degré de synchronisation entre la voix et les instruments	98
3.2.2.1. Tendances générales	98
3.2.2.2. Pour chaque type d'accent	101
3.2.2.3. Influence de la musique sur l'accentuation des paroles	102
3.2.2.4. Fluctuation de la synchronisation	103
3.2.3. L'accentuation	104
3.2.3.1. Placement des syllabes accentuées	104
3.2.3.2. Débit et durées des groupes syllabiques	106
3.2.3.3. Durée moyenne des syllabes accentuées	108
3.2.3.4. Variation des durées syllabiques	110
3.2.4. Pourcentage de syllabes accentuées par type d'accent	111
DEUXIÈME PARTIE - LE PUNK FRANÇAIS	113
CHAPITRE 4. HISTOIRE, <i>INSTRUMENTARIUM</i> ET STRUCTURES MUSICO-LITTÉRAIRES	115
4.1. Genèse étasunienne	115
4.2. Rock garage et proto-punk américains : un refus de la pop progressive	116
4.3. Émergence anglo-saxonne du punk	118
4.4. Le punk français	119
4.5. <i>Instrumentarium</i>	123
4.6. Spécificités rythmiques	125

4.6.1.	Jeux de batterie	125
4.6.2.	Placements rythmiques des instruments à cordes	127
4.7.	Utilisation traditionnelle de la structure couplet/refrain	132
4.8.	Régularité métrique et rimique des textes	135
4.9.	<i>To be a punk</i>	143
CHAPITRE 5. L'ORALITÉ PUNK		147
5.1.	Personnage lexical et personnage vocal : définitions	147
5.2.	Personnages lexicaux du punk français	149
5.2.1.	Anarchistes et anticonformistes	149
5.2.1.1.	Antiracistes	150
5.2.1.2.	Antisexistes	151
5.2.2.	Ironiques	152
5.2.3.	Autodérisoires	152
5.3.	Usages du registre familial	154
5.3.1.	Registre populaire	154
5.3.2.	Registre vulgaire	154
5.4.	Mise en scène d'une parole collective	155
5.5.	Chanter punk	158
5.5.1.	Durées syllabiques moyennes	158
5.5.2.	Voix criées ou voix claires	159
5.5.3.	Ambitus mélodiques limités	161
5.5.4.	Usages du <i>glissando</i> : mimer l'intonation de la parole courante	161
5.5.5.	Traitement du « e » caduc	164
5.6.	Les personnages vocaux du punk français	164
5.6.1.	Anarchiste et violent	164
5.6.2.	Brutal et bêta	166
5.6.3.	Impertinent	168
CHAPITRE 6. LA PROSODIE MUSICALE DU PUNK FRANÇAIS : ENTRE OBSTINATION ET AMATEURISME		173
6.1.	Proportion des syllabes accentuées	173
6.2.	Degré de synchronisation entre la voix et les instruments	174
6.2.1.	Comportement global	174
6.2.2.	Degré de synchronisation entre les syllabes accentuées et la mesure	175
6.2.3.	Influence des <i>beats</i> sur l'accentuation des paroles	176
6.3.	Positionnement des syllabes accentuées	177
6.3.1.	Les finales de GDS	177
6.3.2.	Les accents toniques de finale de GR	180
6.3.3.	Les accents d'insistance	183
6.4.	Débit vocal	186
6.5.	La répétition : un procédé d'écriture emblématique	187
6.5.1.	Répétitions rythmico-accentuelles variées : un renfort structurel	187
6.5.2.	Répétitions rythmico-accentuelles simples : une écriture obstinée	190
6.5.3.	Répétitions mélodiques ou intonatives	193
6.5.4.	Répétitions plus complexes	195
6.6.	<i>Do it yourself</i> : l'amateurisme comme trait stylistique	197
6.6.1.	Une synchronisation voix/instrument approximative	197
6.6.2.	Course aux <i>tempi</i> : un débit et une accentuation caractéristiques	199
6.7.	Personnages prosodiques et musico-littéraires	201
6.7.1.	Insolents	201
6.7.2.	Moqueurs et satiriques	202
6.7.3.	Agressifs et sans concessions	204
6.7.4.	Militants et engagés	204

TROISIÈME PARTIE - LE RAP FRANÇAIS 207

CHAPITRE 7. DES *SOUND SYSTEM* JAMAÏCAINS AU *FUNKY ZULU BEAT* : GENÈSE HISTORIQUE ET CARACTÉRISTIQUES GÉNÉRALES 209

7.1.	Naissance des <i>sound system</i>	209
7.2.	Dub et <i>toasting</i> , les prémisses du rap	210
7.3.	Des <i>block parties</i> new-yorkaises au New York City Rap Tour	212
7.4.	Émergence française du rap	215
7.5.	<i>Instrumentarium</i> et traitement du matériau musical	217
7.6.	Spécificités rythmiques de la musique funk	220
7.7.	Une structure couplet/refrain revisitée	226
7.7.1.	Structures	226
7.7.2.	Introductions	228
7.7.3.	Des refrains courts et intégrés	229
7.7.4.	Irrégularité des couplets	232
7.8.	<i>To have an attitude</i>	233

CHAPITRE 8. L'ORALITÉ RAP 237

8.1.	Transcription et métrique des textes : inutilité et inadaptabilité de la versification	237
8.2.	Attitude des rappeurs dans leurs paroles	244
8.2.1.	Mise en scène ostentatoire de soi et de ses proches	244
8.2.2.	Contestation des institutions et propositions alternatives	247
8.2.3.	<i>Boasting</i> : défier les institutions	249
8.2.4.	Attaquer les institutions	251
8.3.	Proportion de syllabes accentuées par type d'accent	252
8.4.	Durées des syllabes atones et accentuées	253
8.4.1.	Des durées syllabiques comparables à la parole spontanée	253
8.4.2.	Autres paramètres acoustiques ayant servi à la reconnaissance des syllabes accentuées	256
8.5.	Débit des groupes syllabiques fluctuant	256
8.6.	Ajustements métriques : traitement du « e » caduc	259
8.7.	Un devoir de performance : pousser les capacités respiratoires	262
8.8.	Ponctuations sonores : la voix de l'autre	263
8.9.	Rimes finales et ajouts syntaxiques	266
8.10.	Jouer avec les sonorités et le sens de la langue : dépasser la dimension signifiante des mots	269

CHAPITRE 9. PROSODIE MUSICALE DU RAP FRANÇAIS : ENTRE CONCORDANCE ET DÉFIANCE 273

9.1.	Traits prosodiques généraux	273
9.1.1.	Degré de synchronisation global	273
9.1.2.	Degré de synchronisation entre les syllabes accentuées et la mesure	274
9.1.3.	Influence des <i>beats</i> sur l'accentuation des syllabes	277
9.1.4.	Absence d' <i>habitus</i> positionnel des finales de GDS	279
9.1.5.	Positionnement des accents rythmiques et d'insistance sur la mesure : entre marquage et évitement des temps	282
9.1.6.	Rôle de la prosodie musicale dans la construction du refrain	289
9.1.7.	Présences de la voix parlée	291
9.1.8.	Régularité du débit moyen	295
9.2.	Concordances	297
9.2.1.	Maîtriser la cadence	297
9.2.2.	Concordance excessive	299
9.3.	Défier les « règles » prosodiques et musicales traditionnelles	303
9.3.1.	Usage récurrent de la syncope	303
9.3.2.	Arrêts soudains de la prononciation : mimer les jeux instrumentaux de la musique funk	307
9.3.3.	Départs en levée : rectifier la défiance	309
9.3.4.	Pattern rythmique de la scansion	311
9.3.5.	Accentuation à l'anglaise du français	312
9.3.6.	Évitements successifs du temps : apogée de la défiance	316

QUATRIÈME PARTIE - LE RAGGA FRANÇAIS

319

CHAPITRE 10. DU DANCEHALL JAMAÏCAIN AU RAGGA FRANÇAIS : HISTOIRE ET CARACTÉRISTIQUES GÉNÉRALES DU STYLE

321

10.1.	Des <i>rude boys</i> au <i>skinheads</i> : liens entre le punk et les musiques populaires jamaïcaines	321
10.2.	Dancehall ou ragga ?	323
10.3.	Émergence française du ragga	325
10.3.1.	Le rôle des rastas dans la découverte du mouvement	325
10.3.2.	Des DJ principalement francophones d'outre-mer	326
10.3.3.	Le ragga français : un dancehall <i>roots</i>	328
10.4.	<i>Instrumentarium</i>	328
10.5.	Les <i>riddims</i> français	330
10.5.1.	Jeux de batterie : simplicité et invitation à la danse	330
10.5.2.	Jeux de basse : entre densité et précision rythmique	333
10.5.3.	Jeux de clavier et <i>riddims</i>	337
10.6.	Utilisation de la structure couplet/refrain	342
10.6.1.	Structures	342
10.6.2.	Introductions	344
10.6.3.	Des refrains longs et sémantiquement détachés	345
10.6.4.	Des couplets de longueur différente : une écriture pourtant versifiée	347

CHAPITRE 11. L'ORALITÉ RAGGA

353

11.1.	Transcription des textes	353
11.2.	Personnages lexicaux	360
11.2.1.	Pédagogues	360
11.2.2.	Prédicateurs	361
11.2.2.1.	De la parole divine	361
11.2.2.2.	De la cause noire	364
11.2.2.3.	De sa propre opinion sur des sujets quelconques	366
11.2.2.4.	Des bienfaits de la musique ragga	367
11.2.3.	Joueurs	368
11.3.	Chanter ragga	369
11.3.1.	Des durées syllabiques caractéristiques	369
11.3.2.	Timbres clairs ou éraillés	370
11.3.3.	Ambitus restreints et mélodies peu évolutives : un ton psalmodique	372
11.3.4.	Ajouts syllabiques	377
11.3.5.	Présences d'interjections	380
11.3.6.	Une densité vocale élevée	381

CHAPITRE 12. LA PROSODIE MUSICALE DU RAGGA FRANÇAIS : CONCORDANCE, CONSTANCE ET RÉGULARITÉ

383

12.1.	Degré de synchronisation entre la voix et les instruments	383
12.1.1.	Une synchronisation globale élevée	383
12.1.2.	Influence majeure des temps et des deuxièmes croches des temps sur l'accentuation des paroles	384
12.2.	Un débit rapide	385
12.3.	Positionnement des syllabes accentuées	386
12.3.1.	Des finales de GDS aux positionnements récurrents	386
12.3.2.	Des accents toniques sollicitant tous les temps	389
12.3.3.	Positionnement des accents d'insistance	392
12.4.	Placements syllabiques	395
12.4.1.	Fidèles au cadre métrique musical	395
12.4.2.	Présences de voix parlée	397
12.5.	Le quatrième temps : un lieu de mise en valeur de l'écriture versifiée	399
12.6.	Triples croches : accélérations ponctuelles du débit vocal	402
12.6.1.	Augmenter la métrique syllabique des vers	402
12.6.2.	Un procédé caractéristique des phases de jeu articulatoire	403

12.7.	Le deuxième temps : un autre choix	404
12.7.1.	Diminuer la longueur des vers	404
12.7.2.	Une autre possibilité pour placer les finales de vers ?	407
12.7.3.	Le deuxième temps et son entretemps : un lieu destiné aux changements de parole dans les duos vocaux	409
12.8.	L'entretemps du quatrième temps	412
12.8.1.	Un lieu de relance	412
12.8.2.	Un autre lieu de changement de parole pour les duos vocaux	415
12.9.	Autres spécificités des duos vocaux	416
12.9.1.	Des changements de parole à chaque temps de la mesure	416
12.9.2.	Dépasser le cadre du quatrième temps	418
12.10.	Accentuation prosodique des figures rythmiques	419
12.10.1.	Accentuation systématique des syllabes synchrones avec les temps	419
12.10.2.	Placements préférentiels des accents d'insistance sur les premiers et troisièmes temps	419
12.10.3.	Contre-accents : une influence du rap ?	420
12.11.	Emprunts des caractéristiques du phrasé ragga dans le rap français : l'exemple de MC Solaar	423
CONCLUSION GÉNÉRALE		429
SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE		445
SOURCES		447
	Sitographie	447
	Discographie	448
	Vidéos	451
BIBLIOGRAPHIE		453
	Dictionnaires et encyclopédies	453
	Musicologie	453
	Prosodie musicale et vocalité	458
	Linguistique	459
	Traitement du signal	460
	Sociologie	462
	Philosophie et esthétique	463
ANNEXES		465
PUNK FRANÇAIS		467
	Annexe n° 1 : Partition de la partie vocale de <i>Clé de contact</i>	467
	Annexe n° 2 : Partition de la partie vocale de <i>Fier de ne rien faire</i>	475
	Annexe n° 3 : Partition de la partie vocale de <i>La Bière</i>	481
	Annexe n° 4 : Partition de la partie vocale de <i>Les Athlètes</i>	487
	Annexe n° 5 : Partition de la partie vocale de <i>Porcherie</i>	497
RAP FRANÇAIS		511
	Annexe n° 6 : Partition de la partie vocale de <i>Iam concept</i>	511
	Annexe n° 7 : Partition de la partie vocale de <i>Je rap</i>	521
	Annexe n° 8 : Partition de la partie vocale de <i>La Formule secrète</i>	531
	Annexe n° 9 : Partition de la partie vocale de <i>Paname city rappin</i>	543
	Annexe n° 10 : Partition de la partie vocale de <i>Qui sème le vent récolte le tempo</i>	555

RAGGA FRANÇAIS	563
Annexe n° 11 : Partition de la partie vocale de <i>Bergers et moutons</i>	563
Annexe n° 12 : Partition de la partie vocale de <i>Peuples du monde</i>	571
Annexe n° 13 : Partition de la partie vocale de <i>Reggae fadoli</i>	581
Annexe n° 14 : Partition de la partie vocale de <i>Rock en zonzon</i>	591
Annexe n° 15 : Partition de la partie vocale de <i>Rouleurs à l'heure</i>	599
GLOSSAIRE	609
PUNK	611
RAP	611
RAGGA	612
LINGUISTIQUE	613
TABLES ET INDEX	615
TABLE DES EXEMPLES MUSICAUX	617
TABLE DES ILLUSTRATIONS	621
TABLE DES GRAPHIQUES	623
LISTE DES TABLEAUX	625
INDEX	627
TABLE DES MATIÈRES	631

Dès leur apparition, le punk, le rap et le ragga français se distinguent de la chanson française qui demeure intimement liée au chant. En effet, au sein des trois styles, l'expression vocale est plus proche de la parole que du chant et s'y révèle plus rythmique que mélodique. En raison du peu de relations harmoniques entre la voix et les instruments, de la vélocité des rythmes vocaux et de l'absence de partition, ces musiques résistent aux outils traditionnels de l'analyse musicale. Dans ce contexte, analyser la prosodie musicale – conçue comme l'ensemble des règles concernant les rapports de quantité, d'accentuation et d'intensité entre les syllabes des paroles et les temps de la mesure – apparaît approprié car adapté au peu, voire à l'absence de mélodicité des phrasés vocaux. Notre hypothèse de départ est qu'elle constitue un élément central de caractérisation et de différenciation de ces styles. L'objet principal de cette thèse est d'élaborer et de mettre en œuvre une méthode d'analyse de la prosodie musicale fondée sur la réalité sonore d'enregistrements. Pour cela, nous utilisons l'outil informatique et plus spécifiquement des logiciels de traitement et d'analyse du son développés par les équipes Représentations Musicales et Analyse et synthèse des sons de l'Ircam. Ainsi, Audiosculpt et OpenMusic ont permis l'extraction des données de la prosodie musicale et la production de représentations adaptées à son analyse. Après avoir présenté notre méthode, nous l'appliquons à des morceaux représentatifs du punk, du rap et du ragga français. Grâce à la mise en lumière des spécificités prosodico-musicales des trois styles, nous montrons l'intérêt d'analyser la prosodie musicale pour différencier et caractériser des styles de musiques populaires utilisant des phrasés plus proches de la parole que du chant.

Mots clés : prosodie musicale, punk, rap, ragga, méthode d'analyse, outil informatique.

From the moment they appeared, French punk, rap and ragga music distinguished themselves from the French song which remains intimately linked to singing. Indeed, at the heart of those three styles, vocal expression is closer to speaking than singing, and shows itself to be more rhythmical than melodic. Because there are few harmonic relations between the voice and the instruments, because of the speed of vocal rhythms and the absence of score, those musical styles are resistant to traditional musical analysis tools. In this context, analyzing musical prosody conceived as the sum of the rules regarding the relationship of quantities, stress and intensity between the syllables of the lyrics and the musical beats appears suitable as it is adapted to the scarcity or even absence of melodiousness in the vocal phrasings. Our initial hypothesis is that it constitutes a central element of characterization and differentiation of those styles. The aim of this thesis is to offer an analysis method for musical prosody based on the acoustic content of recordings. In order to do so, we use IT tools and more specifically softwares for the processing and analysis of sound developed by the Musical Representations and the Sound Analysis Synthesis Ircam teams. Thus, Audiosculpt and OpenMusic have allowed for the extraction of data from the musical prosody as well as the production of representations adapted to its analysis. After the presentation of our method, we apply it to some characteristic pieces of French punk, rap and ragga. Thanks to the highlighting of the specific prosodico-musical features of the three styles, we show the relevance of musical prosody analysis to differentiate and characterize popular music styles using phrasings closer to speaking than to singing.

Key Words : Musical prosody, punk, rap, ragga, analysis method, IT tools.