

Mémoire de recherche

Le rap se prête-t-il à l'élaboration d'un solfège ?

Analyse poétique et musicale des *choppers*

Travail réalisé par : KALLEL Skander

Sous la direction de : Violaine ANGER

SOMMAIRE

Introduction	1
CHAPITRE 1 – Un art de manier les mots	6
I. <i>Aux premières lectures</i>	6
II. <i>Principaux outils poétiques du rap</i>	20
III. <i>Focalisation sur la rime</i>	24
CHAPITRE 2 – Un art de rythmer les mots	36
I. <i>La notion de flow</i>	36
II. <i>Vocabulaire du rythme</i>	39
III. <i>Structures rythmiques</i>	54
CHAPITRE 3 – Eléments d’interprétation	67
I. <i>Place de la voix et du corps</i>	67
II. <i>Théâtraliser le texte à la voix</i>	71
III. <i>Focalisation sur les techniques d’interprétation</i>	78
CHAPITRE 4 – Peut-on noter le rap ?	89
I. <i>La notation classique utilisée pour les exemples</i>	89
II. <i>le diagramme du flow par Paul Edwards</i>	93
III. <i>Une autre notation à considérer</i>	100
Conclusion	106
Bibliographie	108
Annexes	114

Introduction

En produisant son titre *Rap God* en 2013, Eminem est entré dans le Guinness Book des records en battant celui du plus grand nombre de mots dans un rap commercialisé (avec 1560 mots en 6 minutes et 4 secondes)¹. Ce même rap contient une des plus grandes prises de vitesse, avec 97 mots prononcés sur un segment de 15 secondes (ce qui revient à prononcer 6,46 mots par seconde). Il ne s'agit pourtant pas d'un cas isolé : Plus tôt dans l'histoire du rap, Twista était désigné comme le « rappeur vivant le plus rapide² » en 1992 (avec une moyenne de 11.2 syllabes par seconde dans ses raps).

Cet engouement pour la vitesse a mené de nombreux amateurs à relever le défi en reproduisant des segments rapides (voire des morceaux entiers), considérés comme difficiles. On peut d'ailleurs citer à ce titre le segment rapide d'Eminem évoqué plus tôt. On constate chez les fans des débats sur la validité des records évoqués, prenant en compte d'autres rappeurs³ mais c'est surtout la fascination générale pour la technique dans le rap qui est retenue. D'autres encore se font un nom en écrivant principalement dans cette esthétique de la vitesse, démarrant leur carrière sur une performance⁴. Pour aller plus loin, il existe également des formations musicales au rap (principalement aux Etats-Unis mais il en existe en France également) et des guides (méthodes d'apprentissage) édités. Nous sommes face à un genre musical dont l'effusion perdure (le rap a plus de 40 ans) et dont les évolutions esthétiques nous amènent à considérer ces amateurs de rap qui veulent comprendre pour mieux reproduire et créer. C'est dans un souci de contribution à cette volonté que je me suis posé la question suivante :

Le rap US se prête-t-il à l'élaboration d'un solfège ?

Cette question en soulève quelques unes. Qu'est-ce qui définit un solfège ? Que désigne précisément le terme *rap* ? Quelle stratégie de recherche adopter ? Quels critères

¹ Record [En ligne]. Guinness World Records, 01/01/2013 [consulté le 12 juin 2016]. Disponible sur <http://www.guinnessworldrecords.com/world-records/112754-most-words-in-a-hit-single>

² Nommé « *Fastest rapper alive* » par le Guinness Book.

³ Twisted Insane, Harry Shotta, Mc Lethal, Busta Rhymes...

⁴ Notamment Watsky, avec sa démonstration : *Watsky raps fast*, posté sur Youtube en 2013 et l'ayant popularisé.

prendre en compte pour choisir le corpus d'œuvres ? Quelles recherches existent déjà sur le sujet ?

Afin de répondre à ces questions, il a d'abord fallu cerner la définition du terme « Solfège ». Dans un dictionnaire de la musique, il s'agit de « *l'ensemble des conventions relatives à la manière de nommer les notes, et par extension de les lire et de les écrire* »¹. Pierre SCHAEFFER a également employé ce terme pour désigner son *Traité des objets musicaux*, ce qui voudrait dire qu'un solfège désigne à la fois un vocabulaire technique propre à un genre musical mais également les moyens de le comprendre, le lire et le reproduire. Cela revient à isoler trois angles de recherche pour le rap : sa grammaire (vocabulaire et codes esthétiques), son interprétation et sa notation.

La deuxième recherche a été portée sur le sens du mot *rap*, ce qu'il représente. Si sa traduction littérale en tant que verbe est « baratiner », sa fonction dans la culture est plus importante : le rap est l'art d'expression vocale du hip-hop. Les interprètes de ce rap sont appelés MC (*Master of Ceremony*) et ce nom rappelle une notion de discours, ce qui incite à prendre en compte la lecture d'un rap autant que son écoute. Plusieurs ouvrages consultés pour la recherche commencent d'ailleurs par préciser que le rap est une forme de poésie rythmée, un point de rencontre entre l'écriture et la musique. Ces points ont permis de limiter la recherche de corpus, en se focalisant sur des rappeurs reconnus pour leurs capacités vocales et poétiques.

Il a donc fallu constituer un corpus d'analyse fiable. Pour ce faire, je suis parti d'un constat : il y a plus d'effervescence et de diversité dans le rap indépendant que dans le rap dit « *mainstream* » (tendance). La raison principale étant que le rap indépendant n'est pas tenu de correspondre aux codes esthétiques des Majors comme *Universal* (durées de chansons, structures, etc.).

Il me fallait donc, parmi les rappeurs indépendants, trouver ceux qui mettent l'accent sur cette esthétique de la vitesse. Mes recherches m'ont conduit au label *Strange Music*, car son fondateur et artiste principal, *Tech N9ne*, est considéré comme l'artiste N°1 du rap indépendant aux USA² (titre donné en rapport à la valeur commerciale du label, au succès artistique du rappeur et d'après certains articles spécialisés sur le rap indépendant).

¹ Marc Vignal (dir.), *Dictionnaire de la Musique*, Larousse, Paris, 2011, p.1321

² Hao Nguyen [En ligne], Stopthebreaks, 2015 [consulté le 12 juin 2016]. Disponible sur : <http://www.stopthebreaks.com/independent-case-studies/top-25-independent-hip-hop-artists-right-now-2015/>

En creusant dans cette voie et en cumulant les écoutes, le terme « *chopper*¹ » s'est dévoilé. Quatre œuvres tirées de différents albums de *Tech N9ne*, entre 2007 et 2015 comportent ce mot dans leurs titres, indiquant des raps particulièrement rapides. Chacune de ces œuvres est construite en alternance de couplets et refrains. Chaque couplet est accordé à un rappeur différent, chacun y faisant une démonstration de son talent. Il existe des *cyphers*² focalisés sur les artistes du label *Strange Music*³, mais j'ai préféré porter mon étude sur ces quatre œuvres de *choppers*, car il désigne une catégorie de rappeur selon leur vitesse et non selon leur provenance⁴. De fait, ces œuvres brisent en réalité la frontière entre labels pour proposer une collaboration entre quinze rappeurs considérés comme les meilleurs, sur un total de vingt minutes de musique. L'autre avantage de ce corpus est dans sa chronologie : les quatre œuvres sont récentes et s'inscrivent dans l'esthétique de vitesse, ce qui laisse présumer un rap contemporain et technique. Rappelons à ce titre que les origines du rap étaient plus orientées vers la célébration (l'ambiance maintenue par le MC) et que la technique s'est ensuite développée. En suivant ce raisonnement, les rappeurs d'aujourd'hui qui s'inscrivent dans une esthétique rapide constituent le résultat de ce développement technique. Voici donc les quatre œuvres du corpus⁵ :

Midwest Choppers, par Tech N9ne, D-Loc, Dalima et Krizz Kaliko, sur l'album *Misery Loves Kompany* en 2007.

Midwest Choppers 2, par Tech N9ne, K-Dean et Krayzie Bone, sur l'album *Sickology 101*, en 2009.

Worldwide Choppers, par Tech N9ne, Busta Rhyme, Ceza, D-Loc, JL (de B.Hood), Twista, Twisted Insane, U\$O et Yelawolf, sur l'album *All 6's and 7's*, en 2011.

Speedom, par Tech N9ne, Krizz Kaliko et Eminem, sur l'album *Special Effects* en mai 2015.

Ce corpus sera mis au regard des différents éléments qui valident la présence d'un solfège, pour exemplifier ou vérifier les points développés. Pour avoir une analyse cohérente sur un plan littéraire et musical, les paroles seront présentées en anglais, traduites selon le

¹ *Chopper* désigne un rappeur très rapide d'élocution. Ce terme est originaire du Midwest, où l'accent des habitants les distingue par un parlé naturellement rapide.

² Lorsque des rappeurs proches interprètent un couplet à tour de rôle pour représenter leur collectif ou label.

³ Strangeulation Cypher [en ligne]. Youtube, 2014 [consulté le 12/06/2016] disponible sur :

<https://www.youtube.com/watch?v=MXIc03sIT64>

⁴ Le terme vient du Midwest, mais son usage dans le rap est global.

⁵ Playlist mémoire [en ligne]. Youtube, 2016 [consulté le 12/06/2016] disponible sur :

https://www.youtube.com/watch?v=0LKFW3AdGCA&index=1&list=PLV_ZpWMc87WNYfgLRMHh2g-aECtBJYwY

besoin. En effet, des exemples seront dans la considération sonore des mots plus que dans le sens, lorsqu'il s'agira d'effets musicaux ou d'interprétation¹. Le fait est qu'un rap prend sens dans sa langue d'origine et qu'une traduction complète pourrait aller contre ce sens.

Il a ensuite fallu définir des cadres théoriques dans lesquels approfondir ma recherche. Pour cela, j'ai opté pour la littérature anglophone² traitant du rap sous différents aspects. Cela m'a mené vers des auteurs dont les travaux constituent le sillage de ma recherche. Parmi les ouvrages théorisant l'esthétique du rap, j'ai retenu deux chercheurs. Paul EDWARDS d'abord, pour ses deux tomes sur *How to rap*, dans lesquels il explore tous les outils du processus créatif d'un rap (du choix des mots à l'enregistrement). Ses ouvrages sont basés sur une synthèse d'analyses de rap et d'interviews de rappeurs (104 en tout sont cités pour leurs conseils ou définitions données). Adam BRADLEY ensuite, pour son *Book of rhymes : The poetics of Hip Hop*, dans lequel il présente les codes esthétiques du rap, à travers une analyse plus littéraire de la forme (son étude se base sur les paroles, leur processus créatif, leur sens, leur mise en rythme). Kyle ADAMS, enfin, pour des articles de théorie musicale et d'analyse diverses portant sur le rap.

J'ai ensuite cherché un livre de référence pour l'étude universitaire du rap, et me suis ainsi procuré *That's the Joint !*, un livre co-écrit par Murray FORMAN et Mark anthony NEAL dans lequel une vision globale du rap est offerte, de ses origines historiques à ses enjeux commerciaux actuels, dans le but de mettre un point final à l'idée générale selon laquelle le rap n'aurait pas sa place en sujet de recherches universitaires.

Pour finir avec les auteurs, j'ai porté mes dernières recherches dans les ouvrages *Check the technique*, par Brian COLEMAN et *The Anthology of Rap*, par Adam B. et Andrew DUBOIS. Ces deux ouvrages proposent une lecture plus accessible du rap, à travers 36 albums qui ont marqué l'histoire pour le premier (leur conception, enregistrements et analyse de chaque titre) et un large recueil de paroles analysées pour le deuxième (retracant les différentes périodes du rap à travers l'évolution des paroles). Bien sûr, d'autres auteurs et travaux sont explorés et mis à profit ponctuellement dans l'étude (articles, livres, documentaires, etc.)

¹ Les couplets des quatre œuvres sont en Annexe, p.114. Les introduction, refrains et autre éléments sont présents dans la recherche.

² Le rap étant à l'origine une musique anglophone, la recherche dans ce domaine est considérablement plus avancée en Angleterre et aux Etats-Unis qu'en Europe.

Le rap apparaît donc comme un croisement entre deux formes d'art : la poésie et la musique. De fait, pour répondre à la question d'un solfège, il faut d'abord en présenter le vocabulaire et les outils dans le cadre littéraire puis dans le cadre musical. Le but de chacune de ces parties sera de présenter les éléments caractéristiques d'un rap, en vérifiant leur présence dans le corpus analysé. Ces parties permettront également de comprendre le lien entre lecture et écoute d'un rap et ce qu'implique ce lien.

Une troisième partie sera consacrée à la technique vocale et corporelle. En effet, au-delà de son analyse, c'est la mise en pratique d'un chant ou d'une musique qui peut justifier un solfège. Cet angle d'étude permettra de présenter les codes d'interprétation du rap, leurs spécificités, mais aussi les techniques vocales conjuguées par le rappeur, toujours au regard du corpus.

Une quatrième et dernière partie présentera les systèmes de notation de voix croisés durant la recherche. La notation intervient en dernier car il faut d'abord saisir les éléments d'écriture et d'interprétation avant de confirmer si un système est adapté pour lire ces éléments. L'enjeu sera d'en expliquer la lecture (pour les notations contemporaines abordées) et d'en vérifier les avantages et inconvénients dans le rap. Mais avant cela, commençons par une étude de la poétique.

1 - Un art de manier les mots

“[...] *they are poets, and rap is the poetry of hip-hop culture*”¹

Andrew Dubois, Adam Bradley, *The anthology of rap*

I. Aux premières lectures :

Le premier pas pour analyser les paroles d'un rap est d'en effectuer une première lecture afin d'en tirer les caractéristiques générales : le sujet traité, la structure et les principaux traits. Pour effectuer une analogie musicale, cela reviendrait à parcourir une partition pour en extraire la tonalité, la forme et les principales caractéristiques.

1. Sujets :

Le choix du sujet peut varier grandement d'un rappeur à l'autre et on peut même postuler que toute chose peut être traitée dans un rap. Néanmoins il existe, dans les théories explorées, des généralités à connaître pour traiter du sujet.

Prenons par exemple le corpus afin d'en définir le contenu. Les deux premiers titres ont pour thème principal : «les *choppers* du Midwest sont les meilleurs d'un point de vue technique ». Le troisième est légèrement différent, en introduisant la notion de monde dans son titre (*worldwide*), et le sujet devient : « nous sommes les meilleurs *choppers* au monde ». Le quatrième enfin, sous-titré « *Worldwide Choppers 2* » dans l'album, reprend le propos précédent. Le thème principal donc, « nous sommes les meilleurs », peut paraître banal dans le paysage du rap², mais la collaboration entre artistes permet de distinguer les approches qui en sont faite.

Le réalisme :

Il s'agit de l'outil d'inspiration le plus présent dans le rap. L'introduction d'événements réels, d'éléments introspectifs ou quotidiens est la manière la plus courante de puiser une idée réaliste. Il s'agit évidemment de la source d'inspiration la plus fiable pour traiter d'un sujet. Se servir d'expérience personnelle dans un rap permet également de se

¹ “[Les rappeurs] sont les poètes, et le rap est la poésie de la culture hip-hop.”

² La vantardise est une pratique courante dans le rap depuis son apparition.

distinguer des autres par les faits. L'avantage d'un contenu réaliste étant d'assurer l'authenticité du sujet traité, d'en justifier le choix par le vécu. Ces éléments permettent également de créer des liens avec le public (qui s'identifie plus facilement à un discours « réel »).

L'exemple le plus démonstratif de réalisme comme outil trouvé dans le corpus est dans le premier couplet de Tech N9ne sur le titre *Speedom*.

« *I said to Seven, "Richie Havens'll be the man",
So we put it together thinkin' Eminem was a gamble
Guess not, cause he be the guest spot,
Kaliko said, "what we doin'?" I said to him, "Let's chop" »*

Dans cet extrait, Tech N9ne utilise des éléments réels pour développer son propos. Il cite Seven, producteur et *beatmaker*¹ du label *Strange Music* et lui dit que « *Richie Havens* » sera leur homme. Il livre en effet dans une interview que l'instrumentale du titre *Speedom* est inspirée par le titre *Freedom*, interprétée par Richie Havens (notamment à Woodstock²). Tech N9ne a également révélé plusieurs fois dans sa carrière une volonté de collaborer avec Eminem, qu'il admire et respecte (lors d'interviews).

La notoriété d'Eminem en fait néanmoins un artiste difficile à obtenir pour des collaborations indépendantes, ce qui explique les lignes 2 et 3 : « Nous avons joint ces éléments en pensant qu'Eminem était un pari... Il semblerait que non, car il sera notre invité d'honneur. Kaliko m'a demandé « qu'allons nous faire ? », je lui ai répondu : *let's chop*³ ». Durant la conception de l'album *Special Effects*, sur lequel figure ce titre, Tech N9ne a en effet téléphoné au producteur d'Eminem mais ne s'attendait pas à une réponse positive. La collaboration s'est d'ailleurs faite à distance, Eminem enregistrant dans son studio, pendant que Tech N9ne et Krizz Kaliko ont enregistré dans celui du label *Strange Music*⁴.

En complément, tous les rappers du corpus utilisent le réalisme dans ces œuvres car elles ont pour but une démonstration de talent, de technique mais aussi une part de

¹ Littéralement « faiseur de pulsation ». Il s'agit du réalisateur de l'accompagnement instrumental appelé *beat* dans le rap.

² *Freedom* (1969) [en ligne]. Youtube, 2012 [consulté le 12/06/2016] disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=rynxqdNMry4>

³ Le verbe *to chop* signifie normalement « hacher ». Ici, dérivé du terme *Choppers*, il désigne l'action d'un rap rapide et technique.

⁴ SwayUniverse, Eminem & Tech N9ne interview [en ligne]. Youtube, 2016 [consulté le 12/06/2016] disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=XnJNrS2-2zs>.

justification. Cet exemple étant le plus riche en signification n'en reste qu'un parmi d'autres.

La fiction :

Loin de se limiter au réalisme, le rap peut se nourrir également de l'imaginaire de son auteur. Il existe de nombreuses paroles écrites dans ce sens, que le fictionnel provienne du rappeur même ou d'un emprunt au fantastique existant (mythes, légendes, science fiction, etc.). Certains textes jouent sur un équilibre entre propos réalistes et fictionnels, de telle sorte qu'on ait du mal à distinguer le vrai du faux.

Ce n'est pas le cas dans notre corpus, mais on peut citer comme exemple le projet « *Epic Rap Battle of History* » qui compte déjà plusieurs saisons¹. Il s'agit de duels de rap dans lesquels s'affrontent des personnages fictifs (des personnages de pop culture ou d'œuvres littéraires) ou réels (acteurs, réalisateurs de cinéma, personnages historiques). L'écriture des paroles pour ce projet repose donc sur les propos qu'auraient pu rapper les personnages historiques ou fictifs d'origine : c'est une fiction inspirée d'un degré de réalisme.

La controverse² :

Les sujets controversés ont longtemps joué en défaveur du rap, longtemps décrié par la critique à cause de cela. En effet, il n'est pas rare de trouver de la violence, du sexe ou de la drogue dans le contenu des paroles. En terme d'outil, il s'agit pourtant du moyen le plus efficace d'attirer l'attention du lecteur. En questionnant la moralité, un sujet controversé donnerait un impact plus efficace aux messages véhiculés. Certains textes controversés peuvent même prendre le rôle d'exutoire fictif pour l'auteur (la violence est évacuée dans le texte plutôt qu'en situation réelle).

Dans le corpus, les éléments prêtant à controverse sont nombreux. Chaque rappeur exploite cet outil dans la démonstration pour tantôt paraître dangereux, tantôt choquer ou surprendre (dans l'idée de marquer l'esprit). En voici des exemples:

¹ERB [En ligne]. Youtube, 2006-2016 [consulté le 10 juin 2016]. Disponible sur : <https://www.youtube.com/user/ERB>

² Ce sujet a constitué un pan de la recherche dans le rap. Un point est fait en Annexe, p.114

“40 Cal. on my lap and my middle finger up to the cops.” D-Loc, Midwest Choppers.

40 Cal fait référence à une arme de calibre 40 et la suite de la phrase image un doigt d’honneur envers la police.

“Cause I'm heated like an AK-47 spittin bullet fuckin' lyrics out of me” Krazie Bone, Midwest Choppers 2.

Un AK-47 est une arme à feu très présente dans le vocabulaire des rappeurs, l’image ici souligne qu’il crache des balles lorsqu’il rap et qu’il est aussi chaud (*heated*) que l’arme lorsqu’elle fait feu.

“Hopped up on top of you rappers like a Jehovah's Witness, With a photo of Jesus and a paper pamphlet” Yellawolf, Worldwide Choppers.

Ici le sujet de controverse est la religion. Yellawolf image le fait de sauter (s’imposer) au dessus d’une personne, en se comparant à un témoin de Jehovah qui aurait sur lui une photo de Jésus et un pamphlet sur papier. Il s’agit d’une caricature des tracts religieux distribués en porte à porte, humour qui prête à controverse.

“Really don't need to show any more of my cock” Yellawolf, Worldwide Choppers.

A la fin de son couplet, Yellawolf compare sa démonstration technique avec un vulgaire « concours de taille », en disant qu’il n’a pas besoin d’en montrer plus. Il signifie ainsi qu’il n’a pas besoin d’une démonstration complète de son talent pour avoir le dessus.

L’écriture consciente :

Ce qu’on définit comme rap conscient, c’est un texte dont l’intention est de véhiculer un message positif ou une volonté de changement, souvent par dénonciation de la condition sociale, économique ou politique¹. Un contenu conscient peut également permettre une approche sociologique du hip-hop, en extrayant du texte les éléments contextuels qu’il dénonce et les messages qu’il véhicule. Pour donner un exemple de rap conscient, on peut citer *Aw Yeah ?* de Tech N9ne, premier titre de l’album *Special Effects* (2015). Il y dresse le tableau de toutes les mauvaises nouvelles dans le monde, en parlant des guerres, en citant les événements en Syrie, en Libye, en parlant de Boko Haram, etc. Il questionne donc l’état

¹ Paul Edwards, *How to rap ?*, Chicago, Chicago Review Press, 2009, p. 14-16

de santé du monde et met ces évènements en parallèle avec la mort de sa mère, finissant sur une adresse directe à Dieu (lui demandant, de tous ses évènements, pourquoi celui-ci est arrivé) avant de hurler. Ce titre prend une dimension d'exutoire face aux événements réels évoqués mais reste dans une écriture consciente de l'état du monde.

L'écriture légère :

Loin du rap conscient ou controversé, le contenu léger se distingue par une volonté de refus du « sérieux ». Employé souvent dans le rap à caractère festif, il rejette l'idée de profondeur dans le texte pour la remplacer par une volonté d'animer la fête, de véhiculer une bonne humeur pour l'instant donné, voire d'installer de l'humour dans le rap¹. Cela pourrait rappeler les premiers rôles de MC². Ce type de sujets n'invite pas à la recherche de sens, mais ayant toujours été présent dans le paysage du rap, il a son rôle à jouer dans l'évolution du genre. On a dans le corpus des écritures légères, pensée pour l'effet ou le *live*³ plutôt que pour le sens. Sur Midwest Choppers 2, K-Dean nous en donne un exemple avec ces 2 lignes :

*“Who that? Who that? That's me
Who that? Who that? K-Dean”*

K-Dean ici ne cherche pas à signifier son texte, mais à jouer d'un effet sonore en rappelant son nom au passage.

2. Les formes :

Une fois le sujet établi, il sera question de définir la forme prise par le texte. Dans le rap, plusieurs formes sont permises et le choix incombe au rappeur de lier tel sujet à telle forme. Voici les principales formes rencontrées dans la recherche :

Braggadocio :

Il s'agit d'un mot Italien du XVI^e siècle, et que l'on peut traduire par « forfanterie » (soit vantardise) en français. Ce mot est employé dans le rap pour désigner l'expression de

¹ Paul Edwards, *How to rap ?*, Illinois, Chicago Review Press, 2009, P. 19-20

² Le rap soutenait à l'origine les DJ dans des fêtes (*block party*) et servait à haranguer les foules.

³ Les paroles de ce type sont pensées pour la scène, pour échanger avec la foule sur une formule simple.

soi comme supérieur, en faisant rimer les mots¹. C'est la forme principale que prennent les paroles du corpus et c'est également la forme la plus employée par les rappeurs pour démontrer leur technique d'écriture.

Battle :

Cette forme peut être complémentaire du Braggadocio dans sa volonté de démonstration technique, puisqu'il s'agit de la deuxième forme la plus présente dans le rap, celle de duels (ou de combat lorsque la notion d'adversaire ne se limite pas à un autre rappeur). Dans cette forme, l'écriture consiste à mélanger des insultes et menaces avec des images littéraires développées. Lors d'un duel, la victoire revient à celui qui fait preuve d'une technique plus impressionnante (rimes complexe, outils littéraires dans l'écriture). Lorsqu'il s'agit de forme de combat (le rappeur désigne un groupe, un ennemi abstrait, etc.), le texte constitue également une démonstration technique.

On peut dire de notre corpus qu'il est à la fois dans le *Battle* et le *Braggadocio*. En effet chaque rappeur s'y vante d'être le meilleur en prenant pour adversaires les rappeurs exclus du groupe (*choppers*). Ces deux formes sont d'ailleurs présentées par les chercheurs comme point d'appui pour analyser et comprendre la technique dans le rap, puisque leur rôle démonstratif implique une synthèse, par le rappeur, de ses compétences pour convaincre. Dans le cas du corpus, le but est également pour chacun d'être au niveau de la collaboration, ce qui renforce la recherche de techniques avancées dans l'écriture.

“Forme conceptuelle” :

On peut rencontrer des paroles dont la forme est conceptuelle. Il s'agit de trouver un concept original dans lequel développer un rap. Dans *I need Help*, le rappeur Hopsin donne la parole à un mort-vivant qui s'anime dans le premier couplet, s'épuise dans le deuxième et se fait exorciser dans le dernier². C'est une forme d'écriture conceptuelle. Il existe également des paroles qui ont pour concept de jouer avec la langue. L'alphabet a, par exemple, inspiré trois rappeurs autour du même concept, celui d'écrire un segment assonant

¹ Le rap opère un emprunt au vocabulaire Italien pour nommer une caractéristique esthétique, une pratique courante en solfège classique.

² Hopsintv [en ligne]. Youtube, 2014 [consulté le 12/06/2016] disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=bIGRV9RPJiM>

par lettre. Papoose à écrit *Alphabetical Slaughter*, Blackalicious est à l'origine du *Alphabet Aerobics* et récemment, McLethal a proposé son propre *Alphabet Insanity*. Le développement de concepts permet à un rappeur d'explorer de nouvelles manières d'écrire ou de faire sonner les mots ensemble. *I need help* est en réalité un *braggadocio*, mais le fait de donner la parole à un mort-vivant permet d'explorer le vocabulaire du macabre et du cauchemar dans la vantardise. Cette forme peut s'appliquer à un album entier (on parle de *concept album*) comme c'est le cas pour *Deltron 3030*¹, un album de science fiction futuriste décrivant un combat contre les sociétés « universelles » imaginées par le rappeur.

Narration :

Il est courant pour un rappeur de choisir la forme narrative pour son sujet. En présentant une situation et des personnages, en faisant évoluer ceux-ci, en incluant un déroulement d'événements. Cela revient à raconter une histoire, en construisant un début, un milieu et une fin. Pour exemplifier, on peut citer *Space Bound*² d'Eminem, présentant une histoire d'amour qui tourne mal : le premier couplet est dédié à la rencontre et la naissance du sentiment. Le deuxième couplet est dédié à la vie commune et à la passion. Le dernier couplet présente la rupture et la perte de soi. Cette forme donne une temporalité au récit et des points d'accroche pour l'imagination.

Abstraction :

La dernière forme d'écriture répertoriée, pour un rap, est la forme abstraite. Le rappeur Aesop Rock, interviewé par Paul Edwards sur le sujet³ témoigne qu'il n'a pas besoin de tout clarifier, qu'il peut y avoir des textes flous, sans sujet, uniquement descriptifs. Ce qui compte dans ces textes est la manière de présenter l'abstrait (sa forme, son contenu). Si la technique (littéraire, musicale) est bien employée, le rap peut être abstrait sans être inaccessible à un large public.

¹ Deltron 3030 [en ligne]. Youtube, 2015 [consulté le 12/06/2016] disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=v6YJkO7F5A>

² FedSenMusic [en ligne]. Youtube, 2010 [consulté le 12/06/2016] disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=XJ2bjStuwY>

³ Paul Edwards, *How to rap ?*, Chicago, Chicago Review Press, 2009, p. 38

3. La structure :

Pour un contenu, il y a différents sujets possibles et différentes formes pour le présenter. Seule la structure d'un rap est codifiable. L'élément principal distinguant le rap des autres formes de musiques actuelles étant la manière de construire le couplet et la récurrence d'introductions dans les morceaux. Le refrain, dans le rap (et les musiques pop), se dit aussi *Hook*. Sa traduction littérale est « crochet », et il désigne en musique une phrase simple, répétée pour entrer en tête (constituer une accroche), ce qu'on retrouve généralement dans le refrain en rap (résumant l'idée générale du morceau). Certaines paroles incluent également des *outros*, mot qui désigne une ouverture ou conclusion, quelques mots en dehors du couplet pour sortir de l'œuvre, en opposition avec l'introduction¹.

Couplets :

Le couplet est ce qui caractérise l'aspect poétique² du rap. Dans l'analogie faite par Adam Bradley, ce qui distingue le poème de la prose est sa découpe métrique, sa versification codifiée³ (l'alexandrin en est un exemple). Il en va de même pour distinguer un *slam* (prose déclamée) d'un rap, les couplets étant mesurés. De manière générale, en Live ou sur un enregistrement, le couplet d'un rap dure seize mesures. Evidemment, le rap existant depuis plus de 40 ans, les structures sont plus diversifiées, mais le principe des seize mesures est encore très présent. Dans les œuvres du corpus, la durée du couplet varie d'un rappeur à l'autre et pour les différentes interventions d'un même rappeur. Le couplet le plus long étant celui d'Eminem sur *Speedom* (45 mesures) et les plus courts étant ceux de Ceza, J-L, U\$O et Twisted Insane sur *Worldwide Choppers* (4 mesures chacun).

A ce stade de l'étude, le vocabulaire n'est pas suffisant pour décrire tous les éléments d'un couplet, seulement le nombre de mesures qu'il prend et son sens général. On peut néanmoins se concentrer sur les autres éléments de la structure pour en définir l'usage et les codes avant de détailler les couplets.

¹ On nommerait cet élément *Coda* dans notre analogie musicale.

² C'est la partie rappée du morceau, contrairement aux refrains chantés et intros/outros parlées.

³ Adam Bradley, *Book of Rhymes, The poetics of hip-hop*, New York, Basic Civitas, 2009, p.15 (introduction)

Intro :

L'introduction dans un rap est souvent l'occasion de rappeler le nom de l'artiste, du label et de la ville représentée, mais aussi d'installer le sujet de l'œuvre, un lieu, un contexte. Le rappeur y parle en adresse directe à l'auditeur ou au lecteur. Nous pouvons analyser les différentes *intro* du corpus pour extraire les informations clés qu'elles contiennent et vérifier l'usage évoqué.

Introduction de *Midwest Choppers* :

“Welcome to misery, punk!

We deep rooted in this, y'all hear what I'm sayin'?

KCMO! KCK!

Yerm' sayin' ? It's how we do it

Tech N9ne in this piece

Strange Music represent! What!?”

La première phrase souhaite la bienvenue aux punks qui l'écoutent. Le punk est un courant des musiques amplifiées dont Tech N9ne s'inspire beaucoup (sa musique est influencée par le Metal, le Rock, le Punk autant que par le hip-hop). Il faut ensuite savoir que *Midwest Choppers* est la deuxième piste¹ de l'album *Misery Loves Company* de Tech N9ne (2007) Pour comprendre l'emploi du mot *welcome* (bienvenue) avec *Misery* (misère). La deuxième phrase peut se traduire simplement par « nous sommes profondément enracinés là-dedans (dans le milieu du rap), vous entendez bien ce que je dis ? ». Elle renvoie à la notoriété de Tech N9ne.

Les deux séries d'initiales qui suivent situent le territoire de l'œuvre. KC désigne Kansas City et MO désigne l'état du Missouri. Le KCK qui arrive ensuite a déjà été utilisé² par Tech N9ne pour contracter « *Kansas City King* ». Dans la phrase suivante, *Yerm* est une contraction de « You heard me ? » en argot. La question « *yerm sayin' ?* » revient donc à répéter la seconde ligne, en ajoutant « voilà comment on fait » (pour affirmer la technique à suivre). L'argot dans le rap se dit d'ailleurs *slang*, un outil de langage sur lequel on reviendra. Dans les deux dernières lignes, Tech N9ne s'introduit et affirme qu'il représente son Label, *Strange Music*.

¹ La première piste est en réalité instrumentale, ce titre est donc le « premier rap » de l'album.

² Un pseudo qu'il a utilisé sur certains morceaux sans lien, durant sa carrière.

Introduction de *Midwest Choppers II* :

“We scoured the globe on a quest to find the most elite
Most intricate tongues of all time
California, New York, Denmark, Australia
Then a cold wind from the Midwest brought the hardest
Fastest, most accurate tongues ever heard in our lifetime
These are the Midwest Choppers”

Contrairement à la première introduction qui répondait aux codes de présentations (nom, label, ville, etc.), celle-ci prend une forme narrative et romance l’origine de l’œuvre. La première phrase se traduit ainsi : « Nous avons parcouru le monde en quête d’une élite, des langues¹ les plus complexes de tous les temps ».

La ligne suivante est plus dure à cerner. On pourrait penser que Tech N9ne avait déjà en tête les artistes pour le titre *Worldwide Choppers* qui suivra, puisqu’on y retrouve Twisted Insane (de Californie), Busta Rhymes (de New York) et U\$O (du Danemark). Néanmoins, aucun artiste figurant dans les œuvres ne vient d’Australie et cette référence reste incomprise (et non expliquée par l’artiste). Pour la suite, voici une traduction : « Puis un vent frais du Midwest apporta les langues les plus dures, rapides et claires² jamais entendue de notre vivant. Il s’agit des *Midwest Choppers* ».

On retrouve l’esprit du Braggadocio dans cette introduction, avec une volonté d’imager le propos pour ne pas simplement dire « nous sommes les meilleures », mais plutôt « De tous les rappeurs, voici les meilleurs ». D’ailleurs, la première *intro* est prononcée par Tech N9ne qui s’affirme et celle-ci, par un narrateur sans nom. Cela renvoie aux notions évoquées plus tôt, distinguant (sur la forme) la première *intro* (réaliste, en adresse directe) de la deuxième (narrative, fictionnelle).

Introductions de *Worldwide Choppers* :

Ce titre a la particularité de posséder une double introduction. En effet, Ceza rap d’abord sur 4 mesures en Turc, puis Tech N9ne intervient sur une introduction plus classique. D’après une traduction littérale de son rap en anglais par la communauté *rap*

¹ Le mot langue réfère ici à l’organe, sa complexité imageant une technique buccale développée.

² Des langues dures en terme de vocabulaire, rapides en technique et claires pour l’élocution.

*genius*¹, Ceza présente un micro, la façon de le brancher à l'enregistreur puis du papier et un stylo, nous invitant à trouver l'inspiration et finit enfin par inviter au *Battle* et à la démonstration. Le fait qu'elle soit en Turc a pour but de surprendre l'auditeur, qui peut reconnaître un rap technique sans en comprendre le sens², c'est pourquoi on ne s'y attardera pas. Voici l'introduction (ou deuxième partie d'introduction) qui suit:

*“We started in the Midwest
Now we 'bout to take it
All over the world, baby
This is the pinnacle
Yeah, Tech N9ne”*

Tech N9ne résume simplement l'évolution du projet *Choppers* dans cette introduction. En voici la traduction « Nous avons commencé dans le Midwest. A présent nous allons porter [notre projet] à travers le monde, bébé. Ceci (cette œuvre) est le sommet, *Yeah*³, Tech N9ne ». La dernière ligne a pour seul but d'indiquer que Tech N9ne va rapper sur le couplet qui suit.

Pas d'introductions pour *Speedom* ?

Speedom n'a pas d'introduction en effet, le couplet de Tech N9ne commençant sur la première mesure. Néanmoins, sur l'album *Special Effects* dont elle provient, il faut prendre en considération la précédente, un *skit*⁴ instrumental très court, *Countdown*, dans lequel on entend un compte à rebours allant de cinq à un, et sur lequel s'enchaîne directement *Speedom*. Ce type d'introduction peut s'expliquer de deux façons. La première est que l'œuvre arrive comme un bonus au corpus, puisque la précédente utilisait dans l'introduction une image de sommet, de point culminant en soi (interprétée comme la fin de la série *choppers*). La deuxième serait l'utilisation du compte à rebours comme symbole, faisant penser à une explosion, un décollage, un début de défi. La symbolique s'appliquerait

¹ Worldwide Choppers lyrics [en ligne]. genius, 2015 [consulté le 12/06/2016], disponible sur : <http://genius.com/205187>

² On parle ici de phénomènes sonores sur lesquels on reviendra en chapitres II et III.

³ Interjection exprimant une joie, une affirmation ou un aspect déterminé dans l'action. Ici, c'est un cri motivé.

⁴ Courte piste distincte sur l'album, qui peut être instrumentale, parlée a capela, utilisée comme transition, *intro* ou *outro* d'album...

au caractère impressionnant, rapide et technique du rap à suivre, créant une distinction entre cette piste et la précédente sur l'album.

Refrains :

Les refrains, à l'origine, ne contenaient pas autant d'informations ou de mots que dans les refrains actuels, en ce qui concerne le rap¹. Il s'agit également d'un élément optionnel, même s'il est très présent dans le rap. *Aw Yeah ?* de Tech N9ne ou la série des *Ill Mind* (1 à 8) de Hopsin² n'ont pas de refrain. *Hits from the bong* de Cypress Hill ou encore *Party & Bullshit* de Notorious B.I.G ont pour refrain le titre du morceau, répété en rythme.

C'est en étant inspiré par la *pop music* dans les années 90 que des lignes mélodiques sont apparues dans les *hooks* de rap³, et de fait, un développement des paroles pour donner sens à ce *hook* (qui évolue en refrain, construit sur plus d'un vers). C'est le cas dans le corpus, avec quatre refrains écrits sous forme de vers, chantés dans l'interprétation. Leur fonction est d'apporter un éclairage au traitement du sujet « *nous sommes les meilleurs* » en résumant l'idée générale.

Refrain de *Midwest Choppers* :

“We can sang or we can bang

It ain't no game we untamed

Whether it's fame or we can aim

Release your brains it ain't no thang (Midwest Choppers)

Yer'm sayin, we livin in pain

And it's a shame that you

Came and got drained and listen

Man, stay in your lane (Midwest Choppers)”

En traduisant, on obtient : “Nous pouvons chanter ou taper, il n'y a pas de jeu qu'on ne puisse dompter, que ce soit la célébrité ou décider de libérer vos cerveaux, ce n'est pas

¹ C'est la raison pour laquelle on les appelait *Hooks*, une phrase ou quelques mots répétés en rythmes pour rester en tête. Les refrains étaient également dédiés aux DJ's qui pouvaient démontrer leurs techniques de scratch.

² Hopsintv, [en ligne]. Youtube, 2009-2016 [consulté le 12/06/2016], disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=o4T5zTt_PdM&list=PLnxctZLzTvYFobNwGwTYxzegyu9B0f55G

³ Adam Bradley, Andrew Dubois, *The anthology of rap*, U.S.A, Yale university press, 2010, p. 324-329

grand-chose (*Midwest Choppers*). Vous entendez ? On vit dans la douleur¹ et c'est une honte que vous veniez vous épuiser, écoute mec, reste sur ta voie » Ici, le sujet « nous sommes les meilleurs » est traité sous l'angle suivant : « ce qui vous paraît difficile est facile pour nous ». Le premier segment se concentre sur la facilité qu'ont les *choppers* à rapper aussi sérieusement que s'ils tapaient², tandis que le deuxième segment insiste sur l'incapacité des autres lorsqu'ils tentent de faire pareil.

Refrain de *Midwest Choppers 2* :

*“I be on the West Coast, I be on the East Coast
I be North, South, but I reside on my side, Midwest Chopper
Even though I'm all up in the Northwest
All across the U.S
Overseas, Midwest Choppers”*

Dans ce refrain, le choix n'est pas porté sur l'aspect *chopper* du titre, mais sur le mot *midwest*. Le succès de Tech N9ne dans le rap est reconnu dans toute l'Amérique et ses albums se vendent dans le monde entier. Il utilise donc l'image suivante : « même si je suis partout, je réside au Midwest³ », affirmant sa fierté territoriale tout en jouant sur sa notoriété. Plusieurs rappers contribuent de cette manière à rendre célèbre leur quartier d'origine dans leurs textes. L'aspect « je suis partout » sert aussi le propos général « je suis le meilleur » (le succès est pris comme argument). Une deuxième partie de refrain se compose d'une ligne de chant sans paroles, sur une répétition de « Ay-Oh », avec des *backs*⁴ répétant « *you can't touch us !* » et « *Midwest Choppers !* », rappelant une construction de refrain plus classique dans le genre.

Refrain de *Worldwide Choppers* :

*“I'm light years ahead of my peers
Want some, you can come bring it right here
Can't clown me, don't come 'round me
Bow down, I was crowned when they found me”*

¹ La douleur est ici associée au labeur, il s'agit de l'aspect « intensif » du travail menant au statut de *chopper*.

² Considérant la pratique du rap aussi sérieusement qu'un combat à mener.

³ Kansas City est dans le *Midwest*, c'est aussi la ville où se trouve le label *Strange Music* et où réside Tech N9ne.

⁴ Voix enregistrée en arrière plan. Leur utilité sera expliquée en chapitre III.

Ici, le refrain s'applique à chaque rappeur représenté, au-delà du Midwest. En voici une traduction : « je suis à des années lumières devant mes pairs, si tu en veux, tu peux venir en prendre, ici. Tu ne peux pas m'imiter, ne viens pas près de moi, incline-toi, j'étais couronné quand ils m'ont découvert. ». Dans les deux premières lignes, on retrouve l'esprit du *Battle* et du *Braggadocio*. Les années lumières se rapporte au fait d'être plus rapide et aussi à la distance, le fait d'être « en avance sur son temps », soit « plus expérimenté que les autres (avant-gardiste) ». On retrouve l'idée de défi dans la suite, puisqu'il incite à « venir » quiconque voudrait cette notoriété, en sachant que personne ne peut le rattraper en années lumières. Le second segment représente l'idée que le rappeur est unique (inimitable), mais surtout la supériorité comme domination. En effet, le rappeur est comparé à un roi devant lequel s'incliner, déjà couronné avant d'être reconnu, c'est-à-dire, déjà compétent et supérieur avant que sa célébrité ne le confirme.

Refrain de *Speedom* :

“Speedom! If you wanna go with us

Speedom! I'ma leave 'em in the dust

Speedom! I must be the one to bust

Speedom! And I'm gonna hit the clutch (x2)

Sometimes, I feel, like I'll never slow down (Worldwide Choppers) (x2)”

Ce refrain reprend la ligne de chant du titre *Freedom* de Richie Havens, en hommage. Les modifications sont un remplacement du mot *Freedom* par *Speedom* (représentant la liberté d'aller aussi vite qu'ils veulent) et un remplacement de la phrase d'origine « *Sometimes, I feel like a motherless child* » (parfois je me sens comme un enfant sans mère) par « *Sometimes, I feel like i'll never slow down* » (parfois je me sens comme incapable de ralentir/ comme si je n'allais jamais ralentir).

Ensuite, la répétition du mot « *Speedom* » est complétée par quatre phrases lui donnant différent sens. On obtient : « *Speedom*, si tu veux être avec nous » pour signifier la vitesse comme élément de supériorité. « *Speedom ! Je vais les semer dans la poussière* » pour indiquer une prise de distance, laisser l'adversaire dans la poussière soulevée derrière soi. « *Speedom ! Je devrais rétrograder* » et « *Speedom ! Je vais donc freiner* », deux phrases qui éclairent la précédente (sur le terme poussière), en utilisant le langage automobile pour signifier la vitesse. Les *choppers* sont si rapides qu'ils devraient ralentir

avant d'être dangereux. Cette idée du ralentissement peut aussi annoncer la fin du cycle *choppers*, puisque cette œuvre est la dernière des quatre.

Outros :

Une *outro* n'est pas obligatoire dans un rap. Elle peut avoir le rôle de conclusion à une histoire ou simplement constituer un rappel du discours, du rappeur et du label. Dans notre corpus, il n'y a que le premier titre *Midwest Choppers* qui se finit sur une *outro* que prononce Tech N9ne :

”*Strange Music, bitch*
Seven years of excellence
T-O-G, and N-9-N-E, real numbers, bitch
Now from us to you
Tech N9ne collabos
Welcome to Misery Loves Company
And for all the haters:
Fuckin' peasants. Soo Woo, motherfucker
Figure it out”

Dans cette *outro*, Tech N9ne rappelle son label, en précisant « Sept ans d'excellence » (le label est créé en 1999 et l'album contenant le titre était en préparation en 2006). Il se cite aux côtés de T-O-G, initiales de Travis O'Guin, l'homme avec qui il dirige *Strange Music*.

Il s'adresse ensuite directement au public en lui souhaitant à nouveau¹ la bienvenue sur l'album *Misery Loves Company*, et conclue en insultant les *haters*². Il dit enfin « *Soo Woo, essaye de comprendre* ». Il faut savoir, ici, que « *Soo Woo* » est un cri de rassemblement inventé par les *Bloods*³. Tech N9ne, Krizz Kaliko et d'autres rappeurs l'utilisent pour s'adresser les uns aux autres, désigner leur appartenance à ce groupe.

¹ En réponse à l'intro de ce même titre, vue plus tôt.

² Anglicisme utilisé également en français pour désigner les critiques négatives véhémentes.

³ Gang des quartiers populaires opposé aux Crips. Beaucoup de rappeurs entretiennent cette distinction en s'affiliant à l'une ou l'autre, par les cris empruntés, des codes vestimentaires ou un argot particulier.

II. Principaux outils poétiques du rap :

A ce stade de l'étude, les bases de compréhension littéraire d'un rap sont posées. Il est donc possible d'entrer dans le détail des outils principaux qui interviennent dans l'analyse de paroles.

1. Imager le propos et l'accentuer, quelques figures de style :

Ce qui fait la différence entre un rappeur amateur et un rappeur expérimenté, c'est la manière dont il image son propos. Le but étant de permettre à l'auditeur ou au lecteur de développer un imaginaire précis autour du propos, des associations d'idées ou simplement de se représenter plus facilement l'histoire qui lui est racontée.

La description directe est évoquée par Adam Bradley mais n'est pas considérée dans les autres analyses comme un outil d'écriture technique, plutôt comme la forme « basique » de l'imagerie. Il s'agirait plutôt de garder les descriptions directes comme éléments d'analyse pour le contenu, le vocabulaire, etc. Pour présenter les figures de style récurrentes, voici celles sur lesquelles s'accordent les auteurs.

La comparaison :

La comparaison dans un rap est la forme la plus répandue d'imagerie, car la plus simple à mettre en place. Elle peut s'utiliser pour une mise au même niveau de l'élément traité et son image¹ avec des outils de comparaison (*like, as*) ou indiquer une relation hiérarchique entre ces deux éléments (*more than, less than*). Tous les *choppers* utilisent cet élément dans le corpus, en voici une sélection :

“Cause whenever I'm bustin it's like a full heart stopper” Dalima – *Midwest Choppers*

« Chaque fois que je casse, c'est comme un arrêt cardiaque total ». L'image de la mort (arrêt cardiaque) est associée à l'effet du rap de Dalima, signifiant l'impact dangereux de ses *punchlines*.

¹ Paul Edwards, *How to rap ?*, Chicago, Chicago Review Press, 2009, p. 44

“We keep it choppin like a blender” D-Loc – Midwest Choppers

« On continue de hacher comme un mixeur ». La comparaison se comprend par le double sens du verbe « to chop » employé. Il s’agit donc là d’une comparaison partant d’un jeu de mot, *chopper* désignant l’acte de rapper ses mots assez vite et l’action de hacher/trancher. Il rap ses mots vite, comme un mixeur hacherais un aliment.

“I’m as slick as Dennis the Menace” Eminem – Speedom

« Je suis aussi rusé que Dennis la menace ». Dennis la menace est un personnage de bande dessinée qui fait partie de la culture pop aux Etats-Unis. Il s’agit d’un personnage sournois, astucieux auquel Eminem se compare dans la manière de rapper.

Métaphore :

Figure de style plus subtile qu’une comparaison, la métaphore est également très présente dans le rap¹. On ne compare plus un élément à un autre, on utilise au contraire l’image directement pour représenter le propos. Là aussi, les exemples du corpus sont nombreux, néanmoins certains rappers en utilisent plus que d’autres, comme Krizz Kaliko, Tech N9ne, Eminem ou Twista. En voici quelques exemples :

“I’m an immortal, and that’s the reason I murder you” Twista– Worldwide Choppers

« Je suis un immortel et c’est la raison pour laquelle je te tue ». Cette métaphore image de façon originale l’expression de supériorité. En effet, si Twista est un rappeur immortel, alors il peut survivre à n’importe quel adversaire, ce qui revient à le laisser mourir (l’adversaire étant mortel, son rap ne survit pas).

Un autre sens serait une référence au personnage de *Highlander*², un immortel parmi d’autres qui livre une bataille éternelle jusqu’au dernier immortel sur terre (à ce sens, Twista serait capable de se mesurer aux plus grands noms du rap, jusqu’au dernier).

“Nobody can catch him he the Speedy Gonzales” Krizz Kaliko, Speedom.

« Personne ne peut l’attraper, c’est Speedy Gonzales ». En parlant d’Eminem ici, Krizz nous informe qu’on ne peut pas l’attraper (ou rattraper son niveau), comme Speedy

¹ Paul Edwards, *How to rap ?*, Chicago, Chicago Review Press, 2009, p. 45-46.

² Héro de série télévisée des années 80 qui deviendra culte.

Gonzales, une souris appartenant aux *Looney Toons*, des personnages de dessins animés (cartoons). Le pouvoir de cette souris est de courir si vite qu'elle n'est jamais attrapée.

“My alien knowledge be making other astronomers' work look as ancient as a discovery of palaeontology” Twista – Worldwide Choppers.

«Mes connaissances extra-terrestres font que le travail des autres astronomes semble aussi ancien qu'une découverte paléontologique. » Voilà un exemple dans lequel une comparaison et une métaphore sont combinées. La comparaison est faite entre le travail des astronomes (recherche spatiale moderne) et une découverte paléontologique (l'étude des fossiles) pour signifier l'aspect « dépassé » du travail de ses adversaires.

La métaphore, quand a elle, s'explique ainsi : Twista possède des techniques incroyables (connaissances extra-terrestre¹), ce qui rend obsolète la technique des autres rappers (travaux d'astronomes). A tel point que leurs résultats actuels (leurs découvertes) sont inférieurs (obsolètes, dépassés) aux acquis de Twista.

Analogie :

Une analogie fonctionne comme une métaphore filée, dont l'utilisation engloberait un texte entier ou un assez grand passage de texte. Il y en a peu dans notre corpus pour une raison simple : le couplet ayant pour but d'être démonstratif et l'écriture étant partagée avec d'autres rappers, une analogie prendrait trop de place pour la démonstration technique. Les rappers présentés vont en effet privilégier un enchaînement d'images différentes pour diversifier son propos et impressionner par l'éventail de possibilités plutôt que par le maintien d'une image.

Répétitions et anaphores :

Considérées comme des figures de style dans la poésie, la répétition (d'une syllabe, d'un mot ou d'un ensemble de mots) et l'anaphore (répétition en début de phrase) ont plutôt une fonction sonore dans le rap. Elles sont voulues comme effets, plutôt qu'éclairage sur le sens du mot (la notion d'impacte sonore est à prendre en compte²). D'un point de vue analytique, ce n'est donc pas sur leur fonction poétique qu'on extraira une information, mais

¹ En science fiction, les peuples extra-terrestres sont souvent plus intelligents et développés que l'Homme.

² On pourrait considérer cette pratique comme un retour des *Hooks* accrocheurs dans le couplet.

sur leur fonction musicale. Les nommer permet tout de même d'en identifier la présence, d'opérer les distinctions nécessaires à l'analyse. En voici un exemple dans le corpus:

“Murda, mo murda, mo murda, mo murdered 'em all, kill 'em all

Krayzie kill 'em all, they fall, It's a lyrical execution”

Krazie Bone, *Midwest Choppers 2*, anaphore sur *Murda, mo* et répétition sur *kill 'em all*.

L'hyperbole :

En exagérant le propos, une hyperbole peut enrichir la manière de l'imager, servant à en grossir les traits (ou un trait particulier). Là encore, son usage est très répandu dans le rap, notamment dans les formes de *braggadocio* ou de *battle*. Dans le corpus, on peut relever des hyperboles évidentes :

“And we hotter than lava” D-Loc, *Midwest Chopper*.

« Nous sommes plus chauds que de la lave ». Il faut comprendre le terme *hot* en argot pour un usage semblable à *cool, impressive, dope*, soit « impressionnant ».

“I'm running through you with no sign of inertia”. Tech N9ne, *Midwest Choppers 2*.

« Je cours à travers toi sans signe d'inertie ». Tech N9ne exagère ici la vitesse de son rap, en disant qu'il court sans laisser une trace d'inertie¹ dans son mouvement. Cela voudrait dire qu'il ne peut être arrêté, et qu'il est assez rapide pour « traverser » l'auditeur.

2. Exploiter la richesse du langage :

Les figures de style peuvent donc être répertoriées et analysées, mais à chaque traduction il est nécessaire de faire un point sur tel mot, son sens, son usage. Il est donc temps de considérer l'unité du mot dans le rap, les différentes catégories qui existent et leurs fonctions. Ce sera également l'occasion de présenter les figures de style qui reposent sur les multiples sens d'un mot et leur impact dans le rap : les jeux de mots et *punchlines*.

¹ L'inertie d'un mouvement, en physique, explique une vitesse conservée sans influences extérieures.

Point sur le vocabulaire :

Le vocabulaire d'un rappeur est ce qui rend chaque texte unique et chaque rappeur différent des autres. De fait, enrichir constamment son vocabulaire est une nécessité dans le rap, permettant de mieux s'exprimer et sur plus de sujets, mais également de cibler plus précisément un type de public¹. L'usage de mots originaux, d'images différentes est un facteur de notoriété pour un rappeur et de fascination pour le public, dans la diversification qu'il entraîne. La communauté *Rap Genius*² en est l'exemple, avec un travail collaboratif de relevé de paroles et de leurs analyses, dans tout le rap US³. Dans une démonstration technique (*Braggadocio, freestyle, battle*), le choix de chaque mot entre dans une considération sonore, au regard du rythme. Ainsi, pour le corpus, une lecture générale permet de constater le nombre de mots différents employés par les rappeurs. La plupart des mots sont compréhensibles par étymologie ou recherche de définition, mais il en existe de nouveaux, un langage propre aux expressions urbaines : il s'agit du *slang*.

Slang :

Ce mot signifie argot en anglais. Il s'agit de modification du langage, d'appropriation des règles d'écriture que les rappeurs exploitent pour donner plus de couleur aux textes⁴. Il existe plusieurs degrés de *slang* (que l'on peut observer dans le corpus), allant de la transformation d'un mot existant au néologisme, en passant par la contraction d'un groupe de mots en un seul.

Le degré le plus bas du *slang* que l'on observe dans le corpus est l'abandon d'une ou deux lettres dans les mots ou formules les plus présentes en anglais. C'est le cas pour la lettre /g/ dans tous les mots ou verbes dont la terminaison est *-ing*⁵ et son remplacement par une apostrophe. L'effet recherché est une représentation du sonore, ce /g/ étant employé dans la grammaire écrite sans nécessairement être audible dans tous les usages (comme le /t/ à la fin d'adverbes, comme « *étant, chantant* », en français, que certaines liaisons font sonner). C'est le cas également pour le mot « *them* », qui devient « *'em* » dans certaines

¹ Le vocabulaire évoluant d'une région à l'autre, d'une tranche d'âge à l'autre, pouvant être spécifique à un gang ou quartier.

² Communauté active du rap (analyses de texte, d'artistes, articles musicaux), [en ligne]. Rap Genius, 2009-2016 [consulté le 12/06/2016], disponible sur : <http://rap.genius.com/>

³ Du moins toutes les œuvres accessibles, plusieurs artistes indépendants n'étant pas ou peu exposés.

⁴ Paul Edwards, *How to rap ?*, Chicago, Chicago Review Press, 2009, p. 47-50

⁵ Dans la grammaire anglaise, cette terminaison concerne des participes présents, gérondifs, adjectifs et noms.

phrases, avec pour différence une prononciation du /th/ à l'oral, en temps normal. L'effet est encore une fois sonore, et on peut s'en rendre compte dans le corpus lorsqu'on observe ces deux contractions de mots ensemble :

« *I'm servin' 'em swell* » Krazie Bone, *Midwest chopper 2*.

« *I'm choppin' 'em* » D-Loc, *Worldwide Choppers*.

Dans ces exemples, l'absence des consonnes /g/ et /th/ permet de fluidifier la prononciation rapide.

On peut citer également la modification des voyelles dans des mots. Dans les exemples déjà traités sur la répétition¹, on voit par exemple « *Murda* », qui est une modification du mot *Murder* (meurtre). Au même titre, des mots courants comme « *you* » et « *finally* », ou très présents dans le rap comme « *nigger*² » et « *motherfucker* » se rencontrent dans des paroles sous les formes « *ya, finna', nigga, motherfucka* ».

Ici, la raison peut être sonore et poétique à la fois, modifiant le mot pour fluidifier la prononciation (sonore) en permettant d'exploiter de nouvelles rimes. Dans le corpus, tous les rappeurs utilisent ces formes. On peut par exemple citer Tech N9ne sur *Midwest Choppers 2*, qui emploie « *furtha, killa, betta, murda* » et « *nigga* », remplaçant la terminaison /er/ de tous ses mots par /a/. Dans cette catégorie, on peut également citer un élément rencontré dans la première et dernière ligne du refrain de *Midwest Choppers* :

« *we can sang or we can bang [...] release your brains, it ain't no thang* ».

Ici, *sing* est remplacé par *sang* et *thing* par *thang*. Les règles de conjugaison voudraient qu'on écrive « *we can sing* », mais elles sont ignorées ici pour accentuer la récurrence du son /-ang/ dans le refrain³.

Une forme plus avancée de *slang* est la contraction en une à deux syllabes d'un long mot ou d'un groupe de mots. Dans le corpus, on a déjà expliqué « *yerm* », qui est une contraction de « *you heard me ?* » ou « *You know what I'm [...]* ». Cette contraction est particulièrement utilisée par Tech N9ne. On a ensuite l'expression « *I'm going to* » (je vais) qui est contractée en deux étapes : *I'm gonna* (contraction de « *going to* ») puis « *I'mma* »

¹ p. 23

² Un mot encore utilisé par les rappeurs afro-américains, comme distinction identitaire.

³ Dans le but de rester en tête.

(contraction de « *I'm gonna* »). De la même manière, « *want to* » devient « *wanna* ». Cette méthode permet de condenser les formules d'usage, de manière à ce qu'elles prennent moins de temps¹ dans le texte. Eminem utilise par exemple, dans son couplet sur *Speedom*, le mot « *Tryna* » pour contracter « *Trying to* ».

Enfin, on peut parler des néologismes et onomatopées inventées par les rappeurs pour enrichir leur manière de formuler une idée, un propos. Là, chaque rappeur opère ses propres choix pour le sens accordé aux éléments choisis². En voici des exemples dans le corpus pour comprendre ce qu'on entend par *slang*.

“Hounds is bound for your town, diggy-diggy-diggy” Krizz Kaliko, *Midwest Choppers*.

Pour imaginer le rôle de *chopper*, *Hounds* est un mot détourné en nom propre pour désigner une caractéristique ou une attitude. A l'origine, ce mot se traduit par *chien*, mais en argot, il peut désigner un coureur de femmes ou un joueur (*challenger, player*). Le terme qui suit, *Diggy*, est un mot utilisé dans le rap comme onomatopée d'une situation excitante ou énervante³. Sa répétition va de paire avec la phrase qui le précède, ici l'idée que « *Le séducteur/joueur est attiré par ta ville* ».

On peut relever qu'il parle de lui-même à la troisième personne, une pratique possible pour diversifier les sonorités en jouant sur l'accord de temps, un changement du sujet...

“Pull back and I click-click, bang” K-Dean, *Midwest Choppers 2*.

“Slumerican is out of control” Yellowwolf, *Worldwide Choppers*.

Dans la première citation, K-dean figure en texte le son du rechargement d'une arme et sa détonation. Il représente ainsi l'action d'un objet par une imitation du son qu'il émet. La deuxième citation contient le mot *Slumerican*, un terme qui combine deux mots : *Slums*, qui désigne spécifiquement les ghettos de grandes métropoles (New York, Los Angeles) et *American*. Ce terme signifie « Américain provenant des *slums* » et son emploi témoigne d'une volonté très présente dans le hip hop : exprimer la fierté de son identité, de sa provenance. Yellowwolf a en effet grandi dans les ghettos de New York (tout comme Eminem vient de Détroit).

¹ La formule prend moins de *temps* à dire, mais aussi moins de *temps* au sens rythmique.

² Le sens de l'élément analysé dépend du vers qui le contient, de son contexte.

³ Diggy [en ligne]. Urban Dictionary, 2004 [consulté le 12/06/2016], disponible sur : <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=diggy>

Ainsi le *Slang* permet d'adapter la langue aux besoins sonores ponctuels, mais aussi d'enrichir cette langue en y créant de nouveaux mots, qu'ils soient sensés (*Slumerican, diggy, hounds*) ou figuratifs (*click-click, bang, Soo Woo*).

Jeux de mots¹ et *punchlines*² :

La *punchline*, chez un rappeur, est une ligne contenant une métaphore élaborée, un jeu de mot intéressant, une remarque frappante ou drôle. Elle est beaucoup utilisée dans le *battle*, pour faire réagir le public et le divertir. Le jeu de mot témoigne d'une maîtrise de la langue et des différents sens que peut prendre un mot. En voilà un exemple dans le corpus :

“*you runnin for your life Cause you ran your mouth*” Tech N9ne. *Midwest Choppers*.

On peut observer un jeu de mot dans cette citation par exemple, avec un double usage du verbe *to run* (courir). « *running for your life* » signifiant littéralement « tu cours pour ta survie » et apparaissant comme la conséquence de « *you ran your mouth* », une expression qui se traduit par « tu as trop parlé » (ou tu en as trop dit). On pourrait considérer cette phrase comme une *punchline* également, car elle intervient en fin de couplet, juste avant le refrain. En général la *punchline* sera en effet mise en valeur par son placement en dernier dans un couplet ou une strophe au sein du couplet.

III. Focalisation sur la rime :

De tous les éléments poétiques explorés, la rime est le cœur du rap. Dans son étude, Adam Bradley traite en majeure partie de cet élément, présentant les *Book of rhymes*, littéralement « cahier de rimes », outil qu'utilise un rappeur pour concevoir des *punchlines*, différentes rimes ou idées, avant de les structurer en texte. A l'image du peintre et de sa palette de couleurs, le *book of rhymes* représente la palette de rimes de plusieurs textes de rap. Voyons de plus près ce qui caractérise cet élément. En considérant la rime, on entre dans une relation du mot au son, un fait qui questionne la barrière entre lecture et écoute.

¹ Adam Bradley, *Book of Rhymes, The poetics of hip-hop*, New York, Basic Civitas, 2009, p.85-93

² Paul Edwards, *How to rap ?*, Chicago, Chicago Review Press, 2009, p. 56-59

1. Définitions des outils de la rime :

Dans le rap, on considère la rime comme une équivalence de sonorités. Ainsi, plutôt que de se concentrer sur les terminaisons de mots, on considère différentes équivalences : entre syllabes ou entre lettres. On distinguera, pour les lettres, les voyelles des consonnes. Voici les principales déclinaisons rencontrées :

Rime parfaite :

La rime parfaite est la plus simple à extraire d'un texte. On rencontre ces rimes parfaites dans les refrains et parsemées dans le couplet. Des mots comme « *cat, hat, that, rat, bat* » en sont des exemples, avec un parallélisme parfait entre les terminaisons /at/. Voici deux rimes parfaites présentes dans le corpus:

*“You're on, people got to wondering if it's a for sure **song***

*Yes, I got another killer making a tour **strong**”*

Krizz Kaliko, *Speedom*

Rime riche :

Une démonstration de maîtrise de la langue, dans le rap, passe par une maîtrise de la rime. La rime riche correspond à une équivalence entre deux (et plus) de syllabes.

*“Follow me, all around the planet, I run the gamut on **sickology***

*They could never **manage**, we do **damage** with no **apology***

*Pick them out the **panic**, a little **manic** cause I gotta be”*

Tech N9ne, *Worldwide Choppers*.

Dans cet extrait, on relève des rimes parfaites sur *manage* et *damage*, une rime riche sur 2 syllabes avec *panic* et *manic*, et enfin une rime riche sur trois syllabes avec *sickology* et *apology*.

Consonances :

Une consonance est une équivalence de consonnes. Ainsi, des mots comme *lack*, *neck*, *hack*, *dock* sont consonants sur les consonnes /ck/ en fin de mot. En voici un extrait significatif.

*“Cause when I pick up a pen I’m venomous
And I’m as slick as Dennis the Menace
Like an evil dental hygienist, sinister
You’ve been yelling dementedness
I invented this, I’m the genesis, Eminem is a nemesis to a feminist”*
Eminem, *Speedom*.

Dans cet extrait, on peut mettre en évidence, en gras, la consonance sur /m/ et /n/, rappelant le nom d’Eminem. Il n’est en effet pas rare de voir un rappeur construire une figure technique en partant des sonorités de son pseudonyme. C’est une manière de signer le texte.

Sont ensuite soulignées les consonances tout aussi présentes, sur la consonne /s/, qu’elle soit partie de la rime en /sis/ (*genesis*, *nemesis*) ou entendue dans un mot (*as slick as*, *sinister*, etc). La considération du son implique de souligner le /c/ dans *Menace*, puisque, suivi d’un /e/, ce /c/ se prononce comme un /s/.

Assonance :

A l’inverse d’une consonance, l’assonance dans le rap consiste à jouer sur les équivalences de voyelles. Par exemple, *mom*, *cop*, *hot* et *doll* sont assonant, partageant le son /o/. Là encore, on peut relever un exemple dans le corpus qui met en évidence l’outil :

*“This is it man, the hitman, the Ip Man, karate 'em
And the fans will lift hands, we'll be dancin' out of 'em
And in Kansas advanced to withstand a pile of 'em
Who stands with two hands to move in the crowd of 'em”*
Krizz Kaliko, *Speedom*.

Dans cet extrait, on relève de nombreuses assonances sur le son /e/ en anglais, ce qui comprend les lettres /e/ et /i/ dans les mots de cet extraits (la prononciation de ces lettres dépend de leur usage). Cette assonance est conjuguée avec une autre, soulignée : la sonorité /an/. Néanmoins, le plus important pour comprendre les assonances dans le rap, ce sont les deux mots *crowd* et *out*, mis en évidence.

En effet, ces deux mots n'ont qu'une lettre en commun et pourtant ils constituent une assonance entre /ow/ et /ou/. Encore une fois, on rencontre un besoin sonore pour extraire des données complètes du texte.

Allitérations :

Une allitération, dans un langage rap, se rapporte à un type précis de consonance ou assonance, à savoir la répétition d'une même lettre en début de mots¹. Par exemple, *Allow An Attack* est une phrase contenant une allitération sur la voyelle /a/ et *Take Time To Talk* est une phrase contenant une allitération sur la consonne /t/. Voici l'extrait le plus caractéristique en termes d'allitération dans le corpus.

« *I'm the fury, the final fight*
I flip it on fraudulent fellas for feelin' fright
I flick it on fire, finish him when the flow in flight
Feminine fakers fall, I'm floggin' a foe with a fife »
Tech N9ne, *Speedom*.

Dans cet extrait, l'allitération relevée sur la lettre /f/ intervient sur vingt mots en quatre lignes. Néanmoins, c'est le rapport entre cette allitération, les consonances, assonances et rimes parfaites qui donne à la phrase son esthétique complète et de fait, complexe².

Il en va de même pour les autres exemples cités car si chacun de ces outils peut être mis en valeur dans la démonstration, il n'en est pas moins dépendant de l'ensemble pour comprendre tous les enjeux sonores d'un extrait.

¹ Paul Edwards, *How to rap ?*, Chicago, Chicago Review Press, 2009, p. 86-87

² Notion qui rappelle le questionnement sur la virtuosité dans le rap, sa complexité.

2. Les principaux schémas de rimes :

Un schéma de rimes, c'est la combinaison de rimes utilisées pour construire les vers. Plus simplement, c'est l'emplacement et l'organisation des rimes dans le couplet. On sait des rimes qu'elles marchent par paire, mais on ne peut définir de nombre type de vers pour les construire¹. En effet, même si l'on rencontre souvent des rimes fonctionnant sur quatre vers (comme dans la *pop music*), il existe différentes manières de les structurer. Pour la pensée rimique², la base est une succession de rimes suivies (AA, BB). Pour aller dans le vocabulaire et les schémas particuliers que l'on retrouve dans le rap, voilà ce que les études nous proposent comme termes et effets rimiques :

Mosaic rhyme, un moyen de renouveler la rime :

Une rime en mosaïque, comme l'indique son nom, est une rime composée de plusieurs mots pour en constituer un plus long. Pour bien comprendre ce phénomène, il faudrait un exemple français. On peut citer Hermano, qui fait rimer sur un *battle*³ « *continuellement* » avec « *elle continue, elle ment* ». La construction de la seconde rime, segmentée, recrée la sonorité du premier mot, donnant une rime riche. Une rime en mosaïque peut également s'éloigner de la rime parfaite en jouant sur les assonances et consonances, tant que l'équivalence est maintenue sur la sonorité des ensembles de mots.

“*Call me a monster, Verse Designer, First To bomb ya*
Leathaface pullin up in that hearse beside ya”
Krazie Bone, *Midwest Choppers 2*.

Dans cet extrait, *Verse Designer* et *hearse beside ya* ne constituent pas une rime parfaite, mais la sonorité des deux ensembles est équivalente. Le segment *First To bomb ya* permet cette équivalence en rappelant la sonorité de *Verse* et *Hearse* avec le mot *First* (la sonorité *ers* est répétée), et en ajoutant un *ya* à la fin, préparant la deuxième rime. Cela permet au segment *beside ya* d'être une mosaïque de *designer*⁴.

¹ Cela dépend du rappeur.

² Relatif à la rime

³ Rap Contenders 10 [en ligne]. Youtube, 2016 [consulté le 12/06/2016], disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=BqpiGrX9qgQ> [09 : 43]–[09 : 53]

⁴ Ici apparaît clairement la nécessité du son, questionnant la fonction de la rime au-delà du texte.

La rime comme départ d'écriture :

Dans une interview radio d'Eminem et Tech N9ne parlant du titre *Speedom*¹, ces derniers révèlent que l'écriture leur apparaît comme un défi, sur certaines strophes. Tech N9ne dira par exemple, sur l'extrait cité pour les allitérations en /f/, qu'il était parti de la première phrase « *I'm the fury the final fighter* » et s'était donné pour challenge de construire quatre vers à partir de cette allitération. En lisant ou en écoutant, on se rend compte de l'exercice d'allitérations mais pas du processus créatif. Néanmoins, on en a un exemple plus concret dans le corpus, dans l'extrait suivant :

*“A-bi-de-a, bi-de-a, never to get free of the real
Better ya just kneel to me or ready to get near my heels”
Tech N9ne, Worldwide Choppers*

Encore une fois, l'extrait textuel ne permet pas de saisir à première vue les équivalences de sonorités, mais il y a bien une construction rimique autour du premier segment *a-bi-de-a, bi-de-a*. Ce segment annonce, en début de phrase, la rime qui en constituera la fin, par assonances.

Single Liner, condenser la rime :

Un *Single Liner*, comme son nom l'indique, est la présence de rimes sur un seul vers coupé des rimes qui le précédent (et succèdent). En général, c'est en fin de couplet ou sur une *Punchline* qu'on peut apprécier ce schéma. En voici un exemple sur le corpus:

*“Better than mine, oh no, not me, I mean other guys
I jump around so do that mean that I'm rubberized?
Me and N9ne master meaning we murderize
We'll **bleed 'em, beat 'em 'til they be gone, feed 'em**”
Krizz Kaliko, *Speedom*.*

¹ Lien cité plus tôt, sur le contenu réaliste.

Dans cet extrait, la construction des trois premiers vers se fait entre « *guys*, *rubberized* et *murderize* », mais le quatrième vers est indépendant, condensant quatre rimes en son sein.

Internal Rhymes, les rimes au second plan :

Le terme de rime interne signifie que des rimes sont employées à l'intérieur d'un système de vers déjà rimé. Le placement et le nombre de rimes additionnelles dépendant du parolier (on peut avoir une rime secondaire au milieu du vers, une série de consonances répétées dans les vers, etc.). Citons 2 exemples distincts dans le corpus :

« *I hit 'em with venom when I get up in 'em, I bend em and send em and you can feel me*
Digging up in your brain, and bringing the pain, They often wanna kill me
Filling 'em with that fury, Get up and hurry, you can feel the Real me,
Coming up with that shit, I'm having a fit, and you will never peel me”
 Twisted Insane, *Worldwide Choppers*.

Dans ce premier cas, les rimes sont organisées par vers, chacune menant à la rime principale, construite sur une répétition du mot « *me* » précédée d'une rime en /il/ sur *feel*. En attribuant des lettres à ces rimes¹, le schéma mis en évidence se noterait :

a (*hit 'em*) – a – a – a – a – A (*feel me*)
 B (*digging up*) – c (*brain*) – B – c – A
 B – d (*fury*) – d – A' (*feel*) – A
 B – e (*shit*) – B – e – A' – A

« *Wait! Before I wreck this beat, let me just **check** to see*
*If Stephanie Mills left any extra refills of ecstasy pills **next** to me*
*In the seats spilled or she eat 'em all with a **breakfast** drink »
 Eminem, *Speedom**

Ce second extrait n'a pas le même fonctionnement. La rime principale est une assonance sur /*see*/ (*beat, me, drink, seats*), mais son placement est partagé avec d'autres

¹ Méthode de mise en évidence employée dans les recherches de Kyle Adams

rimes, parfaites sur *Mills*, *refills* et *pills*, et des équivalences sonores sur *wreck*, *left*, *next*, *extra*, *ecstasy* et *breakfast*. Le schéma prend cette forme :

$$\begin{array}{c}
 A(\textit{Wait}), A - B(\textit{beat}) - B - A - B \\
 B - C (\textit{Mills}) - A - B - A' (\textit{extra}) - C - A'B - C - A - B \\
 B - C - B - A' - B
 \end{array}$$

La différence principale entre ces deux schémas, c'est le placement de la rime principale. Certes, sur le principe de rime interne, Twisted Insane et Eminem ont tout deux construit des rimes à l'intérieur de vers finissants par une rime principale. Néanmoins, le premier abandonne une rime pour une autre (b, c, d, e) en gardant la rime principale en dernier élément, au fil des vers. Le deuxième mêle quatre rimes sur trois vers en les alternant, l'une d'entre elles étant la rime principale, intervenant à la fois pour clore le vers et pour le construire. Cela témoigne du nombre de possibilités qu'offrent ces schémas rimiques, du nombre de rimes différentes possible et de leur interaction.

Un point sur la recherche :

Ce que nous apprend ce premier chapitre, c'est qu'il existe, à différentes échelles d'un texte, un vocabulaire développé et des outils d'écriture précis. Sur ces points, le rap se prête à une connaissance du vocabulaire en question pour être analysé et compris, et ces outils peuvent même aider à l'apprentissage et au développement d'écriture de rap. Il reste néanmoins un problème soulevé dans l'analyse des rimes et c'est celui de la considération sonore. En effet, on peut analyser les paroles mais on ne peut cerner tous les enjeux du texte sans une écoute.

Pour ce qui est du corpus, on a des extraits pour chaque outil présenté, et chacun de ces extraits peut être mis au regard d'autres, pour les mêmes outils. On a pu constater des différences de traitement des couplets, de schémas rimiques. Néanmoins, limité par sa forme de *braggadocio*, le corpus ne permet pas d'aborder des exemples d'écriture conceptuelle, abstraite ou consciente, qui sont pourtant plus adéquates à une imagerie poussée, des extraits plus originaux en terme de sens.

Pour continuer vers la recherche d'un solfège possible, il faut donc entrer dans l'aspect musical du rap et prendre en considération les éléments caractéristiques de la voix en rythme.

2 - Un art de rythmer les mots

“*Rap is patterned verbal expression. It is the offspring of a voice and a beat.*”¹

Adam BRADLEY, *Book of rhymes*.

I. La notion de *flow* :

Lorsqu’il s’agit de mettre en musique un texte de rap, le terme *flow* apparaît. Ce terme désigne la façon de mettre en rythme la rime, et au sens plus large, le texte ou la voix du rappeur. En effet, si la poésie se déclame *a capela*, le rap nécessite un *beat*² sur lequel les rimes se placeront dans des mesures rythmiques. Afin de visualiser le *flow*, on utilisera dans ce chapitre des symboles empruntés à la notation de percussions classiques, c'est-à-dire une portée simple avec indication de mesure et notes à hampes. Le texte s’insérant sous les notes. Ce système est choisi pour une raison, celle de vérifier l’aspect sonore du rap au regard d’un solfège accessible, confrontant ainsi la possibilité d’une notation classique à la réalité sonore du rap. J’ai d’ailleurs rencontré dans mes recherches ce système de notation³.

1. Ses particularités :

La définition générale du *flow* n’en permet pas une compréhension totale. La « mise en rythme de la rime » est une chose compréhensible, mais avant de l’expliquer, il faut d’abord cerner l’idée de *flow* et la nécessité d’un mot précis pour une pratique vocale.

L’absence de mélodie ? :

Ce qui caractérise le *flow*, c’est d’abord l’absence de notion mélodique dans sa définition. Il ne s’agit pas de combiner rythme et hauteurs sonores, mais plutôt rythme et langage. Dans cet ordre d’idée, les notions de phrasé mélodique, d’unité verticale (une note sur une partition, nécessitant une clé) sont remplacées par une notion de vers sonores et

¹ « Le rap est une expression verbale mesurée. C’est la progéniture d’une voix et d’une pulsation. »

² *Beat* désigne la piste instrumentale, mais se traduit également par pulsation rythmique.

³ Rap Analysis [en ligne]. rapanalysis, 2011 [consulté le 12/06/2016], disponible sur : <http://www.rapanalysis.com/2011/11/rap-music-analysis-7-jeanius-of-ms-jean.html>

d'unité horizontale (le phonème, la lettre). Cette considération est focalisée sur les couplets, puisque les refrains sont construits avec des mélodies. Le propos peut être nuancé, également, si l'on considère la présence de quelques lignes mélodiques à l'intérieur des couplets, comme les premières mesures du couplet de Krazie Bone sur *Midwest Choppers 2*. Néanmoins ces fragments mélodiques que l'on peut rencontrer se classent comme outil au service du rythme et de la rime au lieu d'avoir un rôle primordial dans la pratique. Même le duo de rappeurs Bone Thugs & Harmony, réputé pour un *flow* mettant en harmonies plusieurs phrases, reste classé comme duo de rap, de par la technique rythmique.

Un terme présent dans toutes les recherches :

Quelque soit l'ouvrage consulté, le terme *flow* est employé par tous : chercheurs, rappeurs, critiques et publics. On peut d'ailleurs reconnaître un rappeur à son *flow*, et certains ne cachent pas qu'ils y prêtent plus d'attention qu'au sens, car il constitue l'élément attractif du rap¹. La distinction peut se faire par la vitesse, des structures rimiques complexes, comme chez Eminem, ou plus lent, espacé, comme chez Snoop Dogg et sa voix particulière². Pour notre corpus, si des limites se rencontraient au regard du texte seul, plus de contenu peut être exploité en termes de *flow*³.

Dans la recherche d'Adam Bradley sur la poétique du rap, il évoque sur l'aspect sonore le phénomène d'anticipation du public qu'il associe à un *flow* développé. Ce concept exprime une réalité dans les publics du rap : lorsqu'on écoute un segment contenant des rimes en rythme, on peut anticiper la fin de phrase à venir puisque la rime est très présente et répétée. Un *flow* développé saura jouer avec ce phénomène d'anticipation pour surprendre⁴.

2. Le rythme, élément central du flow :

Puisque la rime a déjà été abordée, il nous reste à comprendre sa mise en rythme. Pour le choix des rythmes, le rappeur peut tout se permettre (choix des durées, des structures, etc.) tant qu'il maîtrise certains pré-requis que sont la justesse et la conscience des unités du rap.

¹ C'est la combinaison sonore d'éléments rythmiques et rimiques qui crée l'engouement.

² Approfondi dans le chapitre III sur la mise en voix.

³ Le contexte de démonstration technique constituant une synthèse.

⁴ En remplaçant la rime à laquelle "on s'attend" par un schéma plus élaboré.

La justesse :

Le rythme imposant une division du temps en mesures, la justesse est impérative pour que le *flow* fonctionne. Pour cela, le rappeur considère le nombre de mesures du *beat*, son tempo, sa signature rythmique. De manière générale, le rap a une signature binaire et des mesures à quatre temps, comme c'est le cas pour les quatre œuvres du corpus. Il existe cependant des exceptions en ternaire, comme *untitled*¹ d'Eminem ou encore *Aw yeah ?* de Tech N9ne. Dans cette notion rythmique, la construction la plus courante consiste à se focaliser sur le quatrième temps de la mesure pour y faire coïncider la rime principale du vers (en dehors des cas ternaires). Un *flow* valorisé se composera, à ce titre, d'une diversité des figures rythmiques ayant pour point commun une justesse sur la rime et le phrasé.

Unités de l'écriture rythmique :

Dans le rap, l'écriture musicale va considérer une valeur rythmique par syllabe entendue. En effet, comme la rime est l'autre élément principal du *flow* (et qu'elle comporte plus que des rimes parfaites), sa mise en rythme implique une conscience des sons phonémiques de la part du rappeur. En français par exemple, on catégorise chaque phonème selon l'articulation organique dont il dépend. La lettre /p/ est, par exemple, une consonne occlusive, orale (passage de l'air), non voisée (sans vibration des cordes vocales) et labiale. La lettre /m/ est quant à elle occlusive, nasale, voisée et labiale. En anglais il en va de même, bien que la langue soit constituée de phonèmes différents en termes de sonorité². Il faut également considérer l'aspect de *conscience* dont il est question :

La phonologie théorisée nous concerne pour avoir conscience des phénomènes étudiés, mais la conscience phonémique des rappeurs n'est pas tant basée sur la théorie que sur une pratique du langage, une habitude permettant plusieurs possibilités. Pour donner un autre exemple en Français, nous n'avons pas besoin d'une connaissance phonologique pour être conscient qu'il est plus facile d'articuler des consonnes distinctes (*p, f, l, k, s*) plutôt que des consonnes similaires (plusieurs *b* et *p* d'affilée, par exemple). A l'écoute, on peut

¹ Untitled [en ligne]. Youtube, 2011 [consulté le 12/06/2016], disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=XIqJRbWktE>

² Chaque langue possède un système phonologique propre (la différence est plus ou moins prononcée selon les langues comparées).

également relever que le rap est une forme de chant principalement *staccato*, puisqu'il s'appuie sur le rythme des syllabes et leur découpe, confirmant cette unité syllabique.

II. Vocabulaire du rythme :

Tout comme pour la partie poétique, le rythme à un vocabulaire précis, dans le rap. On verra donc, dans cette partie, la manière dont se présente ce vocabulaire et pour chaque terme, un exemple du corpus sera traité.

1. vocabulaire emprunté à la musique classique :

Une partie du vocabulaire d'analyse musicale alloué au rap est emprunté au solfège classique. Cela est dû principalement au regard extérieur qui a été fait sur cette musique lorsqu'elle est apparue. Il est en effet plus simple, pour comprendre une nouvelle musique, d'appliquer dans un premier temps les connaissances acquises pour la décrire.

Temps forts et temps faibles :

Dans le cas du rap, la notion de temps forts et temps faibles est aussi importante qu'en musique classique, quand il s'agit de rythme. Néanmoins, pour une mesure à quatre temps, on ne parlera pas du premier et du troisième temps comme « temps forts » et des deux restants comme « temps faibles ». En effet, le *flow* dépendant du placement de la rime, c'est cette dernière qui indiquera les temps forts.

En termes de rime principale également, il faut savoir qu'une rime peut commencer soit sur un temps soit à l'intérieur de ce temps (sur un double-croche du temps par exemple). Cette compréhension est essentielle car on dit que la rime est sur tel temps, mais il faut ensuite préciser son placement à l'intérieur du temps pour être précis. Voici un exemple de temps fort simple sur le quatrième temps d'un schéma :

1 I am the de - fi - ni - tion of Mur - da

2 The N9ne is now co - ming to Serve - ya

3 You're run - ning but you can't go no Fur - tha

4 Caus' I'm run - ning through you with no sign of I - ner - tia

Tech N9ne, *Midwest Choppers 2*, [03 : 12] – [03 : 25]

Sans se concentrer encore sur le placement du texte ou les rythmes employés, on peut identifier le quatrième temps de cette mesure comme temps fort, avec le placement des rimes *Murda*, *Serve ya*, *Furtha* et le segment [*ner-tia*] du mot *Inertia*, constituant la rime principale.

Dans le corpus, cette donnée est valable pour la plupart des phrasés. Il existe néanmoins des exemples de déplacements du temps fort, jouant sur un déplacement de la rime principale. Dans cet extrait, les trois premiers temps de chaque mesure constituent des temps faibles sur le vers. Il y a, à ce titre, des exemples montrant un emploi de rimes sur les temps faibles, correspondant aux rimes internes vues dans le vocabulaire poétique. Tech N9ne étant dans les quatre œuvres du corpus¹, on a plus de contenu pour trouver des variations de *flow* et donc, de différents placements de temps forts. L'extrait suivant en est un exemple :

1 Fol-low me, all a-round the pla-net, I run the gam-mut of sick -

2 o - lo - gy, they could ne - ver ma-nage, we do da-mage with no a -

3 po - lo - gy, pick them out the pa - nic, a lit - tle ma - nic caus' I

4 got - ta be. Fran-tic I'm - ma jam it, caus' I'm an o - di - ty.

Tech N9ne, *Worldwide Choppers* [00 : 29] – [00 : 38]

¹ Puisqu'il en est à l'initiative et qu'elles apparaissent sur ses albums.

Dans cet extrait, la rime principale (sur *Follow me*) est présente sur le premier temps de chaque mesure et sur le quatrième temps de la dernière, pour clôturer le schéma rimique. Cela donne au premier temps le rôle de temps fort, pour quatre mesures. On voit également apparaître des rimes mettant en avant les temps faibles. Ainsi, les troisième et quatrième temps des trois premières mesures puis le deuxième et troisième temps de la quatrième sont des temps faibles accentués¹ par la présence de rimes.

On peut confirmer l'effet par l'écoute, mais dans le cas du visuel seul, on peut dire que la rime principale se distingue par une syllabe de plus que les rimes internes et un maintien des sonorités. Les rimes internes, quant à elles, mesurent deux syllabes et changent d'un vers à l'autre. *Planet* et *Gammut* riment ensemble sur le premier vers, sans rimer avec *Manage* et *Damage* (qui riment ensemble aussi) sur le vers suivant. Les deux extraits cités mettent également en avant l'aspect syllabique du rap, avec une assignation rythmique précise, représentant la métrique du texte.

Division de mesure et durée :

La notion de durée a deux aspects dans le rap : on parle de la durée d'une syllabe lorsqu'on étudie les rythmes du *flow*², et de durée du phrasé sur un schéma rimique. Pour la durée des syllabes, on distingue les valeurs courtes des valeurs longues à la lecture et à l'écoute. La durée du phrasé se définit quant à elle comme le nombre de temps entre le début d'une phrase et sa conclusion sur la rime.

Sur ce principe, on parle de division au sein des mesures lorsque la durée du phrasé est assez courte pour avoir deux (ou plus) de rimes principales par mesure³. On parlera également de phrasés longs lorsque la rime survient après plus de quatre temps. Voici un exemple de division, toujours chez Tech N9ne :

¹ La récurrence rimique donne un impact à ces temps là dans la phrase.

² L'unité rythmique correspondant à une découpe syllabique du texte.

³ La rime principale étant doublée à l'intérieur des vers, chaque mesure comprend deux phrasés.

wa - na get **down**, in front of your **town** you e - ver ma - kin'
 fun of the **clown**, I'm gun-ning you **down** We do - in it
 un - der the **ground**, a won - der - ful **sound** If a - ny - bo - dy
 come at the **hound**, no one 'll be **found** bitch!

Tech N9ne, *Speedom*, [03 : 57] – [04 : 06]

Dans cet extrait, chaque mesure ne contient pas une, mais deux phrases résolues sur les mêmes rimes parfaites : sur *down* pour les deux premières mesures, sur *ground* pour les deux dernières. La rime est d'ailleurs appuyée par le rythme, puisque les seules valeurs longues de la mesure correspondent au schéma de rimes employé (À l'exception de l'insulte en fin de phrase, qui en réalité prépare en *levée* la rime du schéma suivant). On a donc une division de la mesure par un jeu de rythme et de rime, c'est-à-dire une division des phrases par le *flow*.

Décalage, levée et retard :

Dans l'extrait précédent, on peut relever un *décalage* du phrasé créé par la rime sur des doubles-croches au sein des temps. L'extrait commence bien sur le premier temps d'une mesure et se finit sur le dernier temps d'une autre. Dans sa construction, en revanche, les trois premières lignes contiennent une phrase qui commence sur une mesure et se termine sur la suivante (sur les rimes à durée d'une croche). C'est ce qu'on nommera un décalage.

La levée et le retard sont des décalages ouvrant ou concluant un schéma sur le temps d'une mesure incomplète. Dans le cas d'une *levée*, nommée en anglais *overlapping bar*¹ (chevauchement de mesure), la phrase commence avant la première mesure d'une strophe. En voici un exemple :

¹ Paul Edwards, *How to rap ?*, Chicago, Chicago Review Press, 2009, p. 75

Like I got - ta

fo - cus up in my rhythm or loo - sen the ve - nom and hit 'em

and give 'em a - sti - ga - ma - ti - sm. And then I'm - ma spit 'em some -

thin' so full of vengeance that eve - ry - bo - dy will wan - na de - vo -

ur the pie - ces of my en - ne - mies caus' of can - ni - ba - li - sm!

Twista, *Worldwide Choppers*, [02 : 55]-[03 : 04]

Dans cet extrait, Twista commence son couplet en levée, cette mesure chevauchant la dernière du refrain. On peut également mettre en avant la rime principale de l'extrait, sur *rhythm*. La particularité du *flow* ici consiste en un décalage de la rime et son espacement, rompant l'attente sonore¹. Beaucoup de rappeurs, dont Eminem, utilisent ce procédé, entrant dans le couplet avant que le refrain ne se finisse et utilisant la levée, comme on peut l'entendre dans son titre *Not Afraid*, par exemple.

Reste la notion de retard. Là, il sera question de finir le phrasé sur les premiers temps d'une nouvelle mesure. Pour illustrer ce propos, voici un extrait qui utilise levée et retard sur le même schéma rimique, en sachant qu'il intervient en fin de couplet. Cela signifie que la levée de cet extrait se fait sur le quatrième temps d'une mesure dont les premiers temps sont occupés par la fin du schéma rimique précédent (on retrouve le principe de chevauchement).

¹ Toujours dans l'idée de surprendre l'auditeur, qui ne peut pas anticiper la rime.

Yellawolf, *Worldwide Choppers*, [02 : 32]-[02 : 43]

Dans cet extrait, plusieurs éléments sont mis en évidence. D’abord, pour le point en question, la phrase en gras est extérieure au vers étudiés. Ensuite, est soulignée une rime secondaire sur *beat it up*, *heat it up* et *dump truck*, pour l’assonance en /u/ et la rime entre *beat it* et *heat it*. En rouge, on peut constater une allitération sur /p/. Enfin, la levée se fait sur la dernière double-croche de la première mesure et le retard se fait sur une noire, chevauchant la première mesure du refrain.

A l’intérieur des mesures, la rime principale est mise en évidence par une noire, rompant la vitesse environnante, sur une assonance en /o/. Cette rime arrêtée, qui concerne le troisième temps des mesures 2 à 4 et le premier temps de la sixième mesure, est précédée par une même assonance en /o/. Cet élément intervient sur la deuxième croche du deuxième temps, mesures 2 à 4, puis sur le troisième temps de la cinquième mesure.

Pour la notion de jeu sur l’anticipation évoquée plus tôt, en voici l’exemple. Les mesures 2 à 4 nous habituent à entendre la rime principale sur une noire en troisième temps, et à la mesure 5, lorsque c’est le cas sur une croche, on est surpris par les doubles-croches suivantes. Le retard conclut cet effet sur la *vraie*¹ fin de la phrase, contrairement à celle anticipée.

¹ Soit celle qui clôt le schéma en question.

Tension et résolution :

La notion de retard rappelle les notions de tension à résoudre sur les accords en musique classique. Dans le rap, c'est sur l'anticipation que joue cette tension. En effet, si la rime est un élément nécessaire au rap, son absence sur un long segment peut créer une tension dans l'attente d'une fin ou d'une respiration. Plusieurs rappeurs jouent de cette notion, en remplaçant l'une des rimes anticipées par un autre élément, créant une tension sur deux mesures au lieu de résoudre la rime sur le quatrième temps. En voici un exemple :

3
Gimme the mic and I'm - ma mang - le it, tang - le it, de -
2
fi - nite - ly the peo - ple see that I got the hang of it, Pi -
3
ty you got - ta try to make a moc - ke - ry of a ci - ty who
4
Back 'em and block 'em buck at you baby we dan - ge - rous
5

Tech N9ne, *Midwest Choppers*, [01 : 03]-[01 : 12]

Dans cet extrait, Tech N9ne commence son schéma par une consonance en /m/ (en vert) menant vers la rime principale, sur *mangle it, tangle it* (qui se distingue encore une fois par une valeur plus longue sur la rime). On s'attendrait au même élément sur la troisième mesure, mais la rime ne revient qu'en fin de quatrième mesure, en conservant le phonème /ang/, prenant la valeur longue occupée jusque là par la rime sur /it/. Sur la troisième mesure, pour conserver un jeu rythmique de sorte à « contrôler la tension »¹, une rime sur *Pity, mockery* et *city* remplace la rime attendue (en gras), suivie sur la quatrième mesure d'une consonance sur /b/ (en rouge). Le procédé permet de développer des rimes internes en *single liner*, démontrant du *flow*², tout en créant l'attente de la rime principale. D'ailleurs, Tech N9ne reprend le même procédé sur le schéma rimique qui suit celui-ci, dans le couplet.

¹ La rime principale est remplacée par des rimes secondaires, pour maintenir une cohérence sonore.

² En cumulant les techniques dans un même schéma, le rappeur fait preuve d'une maîtrise structurelle.

Flams et accents:

En percussion, un *flam* est un son doux immédiatement suivi d'un son plus fort, ce qu'on appellerait aussi un *ta-Dum*¹. Cette technique est très employée dans le rap et du moment que l'on considère une mise en relief des sons, cela nous permet d'aborder la notion d'accent. En voici un exemple dans le corpus :

when I'm up in the zone I get to re-presenting the ci-ty of the K Hol-
low your brain Caus' I'm a di-sa-ster Da-li-ma get
ri-di-cu-lous if I'm co-min' at you, Leave em' in a pre-
di-ca-ment caus' I'm a style Ma-ster

Dalima, *Midwest Choppers*, [03 : 48]-[03 : 56]

Cet exemple particulier est choisi car la longueur des phrasés (ces quatre mesures, ainsi que la levée, contiennent deux phrases) et l'absence d'effets autour de la rime permet une focalisation sur les *flams*, ici indiqués par des accents et par leur durée (de la croche à la croche pointée), juste après une valeur courte en double-croche. Dalima opte pour ce schéma en décalage pour appuyer la notion de « *style Master* » (maître du style).

Dans son phrasé, il met en avant dans la première mesure la « *zone* » dont il parle, qui n'est autre que la ville du « *K* » (soit Kansas City, ou King pour Tech N9ne). Dans la seconde, il invite l'auditeur à effacer son esprit (*brain*) car son rap cause un désastre (*disaster*). Il accentue cet aspect dangereux, dans la troisième, en insistant sur « *coming at you* », qui désigne la destination de sa menace. Enfin, l'emphase de la dernière mesure, il conclue ce schéma de *flams* en s'autoproclamant maître du style.

¹ Paul Edwards, *How to rap 2, Advanced flow & delivery techniques*, Chicago, Chicago Review Press, 2013, p. 28-31

2. Effets musicaux liés au texte :

Parmi les notions vues en poésie, plusieurs se reportaient à l'effet sonore délivré plutôt qu'au sens des mots. De fait, une part du rythme peut se reporter au vocabulaire littéraire également. Cette partie constitue un autre point de rencontre entre le lu et l'entendu. On peut alors parler de figuralisme, soit une résonance du texte par le choix de sa mise en rythme.

Répétitions en musique :

La répétition, évoquée dans la partie poétique du rap, peut être comprise au texte seul, mais lorsque le texte est mis en musique, on comprend mieux l'effet recherché dans cette répétition. En voici un exemple dans le corpus :

The image shows a musical score for Busta Rhymes' 'Worldwide Choppers' in 4/4 time. It consists of four staves of music with lyrics underneath. The lyrics are: 'Lo-ving eve-ry thing un-til I got 'em stut-ter-ring stu-pid],you hear 'em now? "D - d - d - d - don't D - d - d - do it! P - p - p - please Wh - wh - wh - wh - why you got - ta T - try us? W - w - w - w - We al - rea - dy know that you be the ni - cest!" [And'. The music features a consistent rhythmic pattern of eighth notes, with some notes marked with a blue dot and an accent (>). The lyrics are written in a way that highlights the repeated syllables and words.

Busta Rhymes, *Worldwide Choppers*, [04 : 16]-[04 : 22]

Dans cet extrait, il n'y a de rime qu'entre *Try us* (mes 3) et *nicesst* (mes 4) sur le dernier temps. En effet, cet extrait n'a pas pour but un *flow* exprimé par des changements rythmiques mais plutôt un figuralisme phonétique¹. Busta Rhymes donne la parole à ses adversaires après la question « *you hear 'em now ?* » (Tu les entends maintenant ?), insistant sur le */now/* par une croche.

¹ Le rythme reste à la double-croche avec quelques croches employées, mais l'attention est focalisée sur les lettres répétées.

Il imite ensuite ses adversaire, effrayés par son talent et menacés, qui rétorquent (en traduisant) de ne pas le faire et lui demandent pourquoi il les teste, sachant déjà qu'il est le meilleur. Pour transposer cette frayeur en rythme, le choix est porté sur le bégaiement. Ainsi, comme une personne effrayée bégaierait, la première consonne de chaque mot surligné est répétée sur des doubles-croches jusqu'à la résolution du mot, accentuée.

Pour aller plus loin, on relève sur ce bégaiement un appui (par la croche) sur les mots *don't* et *please*, (ne le fais pas, s'il te plait). Ainsi, dans le bégaiement et la confusion de ses adversaires, on peut relever l'essence de leur message.

Valeurs rythmiques en lien avec le sens :

Il a été évoqué plus tôt la notion de durée des notes en rapport aux rimes. Il paraît logique de penser qu'on étire la valeur d'un son pour lui donner plus d'importance, et qu'on raccourci la valeur d'un autre pour le mettre au second plan, comme on peut le constater sur des exemples cités, mettant en avant la rime (de la croche à la noire) au regard du phrasé (en double-croche dans notre corpus, généralement). Néanmoins, il existe des modifications de durées liées au sens du mot et créant un *flow* sensé, cohérent. Cela témoigne d'une écriture rythmique et poétique très consciente. En voici un extrait :

we snap faster, we the rap ma - sters, Squeeze

the gat blast it, that's how it's got - to be,

So they bet - ter get it rea - dy Caus' I'm hea - ted like an

A - K four-ty - se-venspit-tin' bul-lets fuc king ly-rics out of me

Krayzie Bone, *Midwest Choppers 2*, [02 : 23]-[02 : 32]

Cet extrait contient plusieurs informations entre *flow* et sens. D'abord, pour le *flow*, on a un effet de rime principale sur /we/, introduite dès la première croche, dont on se rend

compte en fin de schéma (sur *me*). En effet, le placement de rythmes identiques (deux croches et une double) sur *Snap faster*, *Rap masters* et *Gat blast it* crée une sensation de rime principale, riche, très présente. Néanmoins le quatrième segment sur ce rythme (*It's got to*) ne rime pas avec les autres segments, indiquant la vraie rime sur le *be* qui le succède.

En termes de sens et de valeurs rythmiques, on relève une accélération sur les mesures 3 et 4, avec trente doubles-croches d'affilée, sur une phrase comparant la technique à un AK 47, fusil d'assaut soviétique disposant du tir automatique (soit une cadence de tir à rythme rapide et régulier). Il précise dans cette phrase que les paroles sortent de lui (*lyrics out of me*) comme des balles crachées (*spittin' bullets*). Cet élément rythmique est préparé en amont par des valeurs plus longues sur les mesures 1 et 2, comme pour imaginer la préparation de l'arme avant le tir. En effet, dans cette partie plus lente, Krayzie tiens un discours plus réaliste, comme pour présenter l'arme avant de faire feu.

« *We snap faster* » prépare à la notion de « détruire plus vite », rimant avec « *rap masters* ». Mais c'est surtout le segment suivant, *Squeeze the gat, blast it*, qui contribue à cet effet. Le terme *gat*¹ appartient au *Slang* et peut désigner l'arme, la détente, ou une autre partie de l'arme que l'on peut enclencher. Dans le cas de l'AK-47, il existe plusieurs positions de tir sur l'arme² qui peuvent d'autant plus expliciter les valeurs rythmiques. Les valeurs longues des deux premières mesures peuvent alors correspondre à l'arme en tir semi-automatique (un coup à la fois, permettant une rime par coup). *Squeeze the gat, blast it* se traduirait alors par le fait de presser le cran de sécurité, de passer l'arme en tir automatique, ce qui permet la rafale rythmique suivante.

L'élément « *that's how it's got to be* », juste avant l'accélération implique une notion de fatalité dans cette métaphore. On peut en effet le traduire par « *c'est comme ça que ça doit être* », validant la modification effectuée sur l'arme et appuyant le caractère inévitable de la salve à venir. Dans la suite de cette idée, le schéma rimique ci-dessous apparaît deux mesures plus loin, sur la même métaphore entre arme et *flow*:

¹ *Gat* est d'abord la contraction de *Gatling Gun* (mitrailleuse), détourné avec le temps pour désigner une gachette, un cran ou l'arme elle-même.

² En *sécurité* l'arme ne tire pas, en *semi-automatique* elle tire un coup à la fois et en *automatique* elle tire tant qu'il y a des balles.

Kin - da like an au - to - ma - tic ai - ming at ya, And

I don't want a lit - tle bit of flames to a - shes!

[02 : 35]-[02 : 40]

Krayzie poursuit, ici, l'image de l'arme automatique sur les huit premières doubles-croches, puis ralentis dans l'acte de visée (de précision) sur *aiming at ya* (en te visant). Il explicite la raison pour laquelle il ne maintient pas cette vitesse constamment, sur la deuxième mesure, en exprimant qu'il ne veut pas (*don't want*) aller des flammes aux cendres (*flames to ashes*). Cette image signifie que lorsqu'il rap comme une arme à feu, il ne veut pas non plus détruire la piste sur laquelle il rap¹ en allant trop vite, exprimant un équilibre entre vitesse (évoquant le tir) et valeurs longues (évoquant un contrôle de soi).

Des voix transformées dans le couplet :

Pour enrichir leur *flow*, une fois le texte enregistré et placé sur l'instrumentale, en studio², certains rappeurs font le choix de modifier les paramètres sonores de la voix sur un segment donné. Le traitement de la voix enregistrée dépend de choix esthétiques entre le rappeur et son *beatmaker*, c'est pourquoi l'analyse se concentrera sur l'aspect rythmique et rimique des segments concernés³.

En effet, même si la modification de voix en studio a une fonction esthétique au départ, elle peut appuyer le sens au texte ou mettre en avant une *punchline*. Pour notre corpus, c'est dans *Midwest Choppers* que l'on entend des segments voix modifiées, dans les différents couplets. En voici un exemple :

¹ Krazie maintient le danger et la vitesse (en flammes) mais se contrôle pour ne pas tout consumer (en cendres).

² Notion qui est approfondie dans *how to rap*, pour ne pas s'éloigner ici de la voix.

³ Le *beat* va être mis au service de l'analyse vocale.

...cri - ti - cal we ill and you wal-king a - way loo-king so pi - ty -
 ful, The A - G - T we be the num-ber one con - ten - ders, (When it
 comes to the street we still post on the block) Four -
 ty Cal, on my lap and my mid - dle fin - ger up to the cops, On...

D-Loc, *Midwest Choppers*. [02 : 40]-[02 : 49]

Dans cet extrait, outre la rime principale (texte surligné en bleu), c'est la phrase entre parenthèses qui nous intéresse. La voix, sur cette phrase, est traitée pour être plus grave que la voix de D-Loc et son rythme en triolets renforce l'impact sonore, incluant du « 3 pour 4¹ » au milieu des doubles-croches. En terme de sens, il faut considérer l'ordre d'idées présentées. Dans les deux mesures précédentes, D-Loc critique le faible niveau de ses adversaires (*looking so pityful*). A titre d'exemple, il dit que les *choppers* (lui inclut) serait les meilleurs concurrents (*number one contenders*) s'ils participaient aux AGT, abréviation de l'émission *America's Got Talent*, un concours télévisé populaire.

La voix modifiée intervient à la suite de cet exemple pour appuyer l'idée qu'il ne faut pas prendre au premier degré la phrase précédente. En effet, si la phrase d'avant figure une victoire dans un jeu télévisé, celle-ci nous apprend que D-Loc reste fidèle à son quartier, à son statut de rappeur indépendant. On la traduirait ainsi : « Lorsqu'il s'agit de la rue², nous sommes toujours postés dans le quartier ». Cette phrase sert d'ailleurs de transition vers la suivante, revenant à la double-croche et renforçant le propos en ajoutant : « un calibre 40 sur mes genoux et un doigt d'honneur pour la police ». On passe ainsi d'une évocation ironique de victoire télévisée à un propos violent et anticonformiste via une voix modifiée.

¹ Une découpe ternaire de la voix sur un rythme binaire.

² *Street* désigne ici l'expression urbaine, le « monde » de la rue.

Le couplet suivant (celui de Dalima) contient quatre phrases de ce type. Les deux premières s'inscrivent dans la continuité du texte¹ et sont liées à un effet sonore plus que textuel. Les deux suivantes, en revanche, développent l'aspect narratif. En effet, on peut relever deux phrases : « *What up with it ?* » et « *Man, this game is rough²* », qui ont la particularité de ne pas s'inscrire sur un rythme chanté car elles relèvent du parlé³. On peut néanmoins dire de ce parlé qu'il est, comme pour l'extrait précédent, prononcé plus lentement, de façon audible (en comparaison aux doubles-croches qui le précèdent et succèdent). L'effet, ici, est de faire intervenir une voix comme personnage secondaire s'adressant à Dalima. Dans le premier segment, la question posée *What up with it ?* se traduit par « qu'en est-il [de ton *flow*] ? » et permet à Dalima de passer d'un schéma de rime au suivant en répondant à une question ponctuelle. La deuxième intervient après sa réponse et se traduit par « Mec, ce jeu⁴ est dur », ce qui fait à nouveau rebondir Dalima sur un nouveau schéma en réaction à cette voix.

Enfin, c'est dans le couplet suivant que l'on peut relever un usage intéressant de traitement vocal en studio :

The image shows two lines of musical notation in 4/4 time. The first line consists of a continuous eighth-note rhythm. The lyrics below it are: "...write it and spit it, we ma - kin' some - bo - dy get it, and if they". The second line also features a similar eighth-note rhythm, but includes a full rest (a white bar) for the word "STOP". The lyrics for the second line are: "won't hear it and deal it, but for-get it to get it, (STOP) or I can keep babblin on...".

Krizz Kaliko, *Midwest Choppers*, [05 : 34]-[05 : 39]

Dans cet extrait, Krizz traite de la réception du sens par l'auditeur. La rime en /it/ désigne son texte ou flow (le sujet est l'écrit) et les verbes associés évoluent au fil du phrasé. Ce texte, Kaliko l'écrit (*write*) et le « crache » (*spit*)⁵. Ensuite, lui et les *choppers* (*we*) font en sorte qu'il soit compris (*get*). Si le texte n'est pas entendu ou compris (*hear*) ni géré (*deal*) mais ignoré (*forget*) pour une compréhension globale (*get it*)⁶, alors une pause est nécessaire (*Stop*). Ce stop a la durée d'une blanche et la voix sur ce mot est modifiée,

¹ Il arrive qu'un effet soit placé aléatoirement pour créer de la surprise sans modifier le sens.

² La première : [04 : 32]-[04 : 34] / la deuxième : [04 : 38]-[04 : 40]

³ Comme dans l'enregistrement d'une intro, d'une *outro*, le phrasé n'est pas rythmé mais prononcé tel quel.

⁴ Le *game* du rap peut se référer à la notion de *flow* ou désigner le succès et la concurrence comme un jeu.

⁵ Traduction littérale. Dans le rap, le verbe *to spit* signifie l'interprétation, appuyant l'aspect brut du genre.

⁶ Oublier ou ignorer le passage difficile pour comprendre le message général.

accentuée, tenue. Il apparaît comme une conséquence à l'incompréhension du public visé et le fait qu'il dure plus d'un temps marque une réelle pause dans le *flow* en doubles-croches, imageant le mot par le rythme. Il répond néanmoins par la suite, qu'il peut tout aussi bien (*or*) continuer à babiller (*babbling*), comme pour dire qu'il ne tient pas compte du public pour ses choix d'écriture et que sa musique ne dépend pas de la réception.

On remarque également que le *beat* marque une pause de la même durée, installant un silence non seulement vocal mais aussi instrumental sur ce *Stop*. Cet effet est appelé un *cut* (silence des instruments pour mettre en avant la voix), mot qui dépend du vocabulaire des *beatmakers* et non de celui des rappeurs.

Flow et beat en interaction avec le texte :

L'effet est souvent utilisé dans le rap pour créer une richesse sonore inattendue : le rappeur fait tomber la rime et le rythme sur un aspect particulier de l'instrumentale¹. En général, cela reste un effet sonore non signifiant (vis-à-vis du texte), mais créant de l'emphase, donnant un relief sonore à la phrase. Il arrive cependant que l'effet soit à la fois sonore et signifiant. Dans notre corpus, ce procédé n'est presque pas utilisé. On a, en effet, un seul extrait significatif pour lequel, exceptionnellement, un élément de l'instrumentation est mis au regard du *flow*².

Pour l'extrait en question, il faut prendre en compte un élément instrumental qui n'apparaît que deux fois dans *Worldwide Choppers*, la première sur le couplet en turc qui ne peut être traité en terme de sens et la deuxième fois dans le couplet de Tech N9ne. Il s'agit d'un son de synthèse évoquant un cri de voix, une percussion ou encore un coup de feu. Le fait est qu'en terme de timbre, on ne saurait définir si une voix a été déformée pour devenir percussive ou l'inverse, une percussion déformée pour sembler voisée. Dans le doute, on considère qu'il s'agit d'un *layering*³ de plusieurs sons.

¹ Le plus souvent, il s'agit d'une polyrythmie entre voix et *beat*. Cet élément permet donc de surprendre en adoptant un rythme déjà présent, le mettant en avant dans la voix.

² Rappelons que le sujet est centré sur la voix et, par conséquent, le texte et sa mise en rythme.

³ Synthèse de plusieurs sons pour en créer un.

The image displays musical notation for Tech N9ne's 'Worldwide Choppers'. It is divided into two systems. The first system shows the 'Flow' (top) and 'Element du beat' (bottom) in 4/4 time. The flow consists of a series of eighth notes with accents, and the beat consists of eighth notes with accents. The lyrics are: 'Gob-ble the track up like i'm grub-bin' at Ma-ma Na-kas, I can'. The second system shows the 'fl' (top) and 'Eb' (bottom) in 4/4 time. The flow consists of a series of eighth notes with accents, and the beat consists of eighth notes with accents. The lyrics are: 'Pop at you pro-per caus I'm part-ner with Wa-ka Flo-cka...'. The flow and beat are written in a style that emphasizes the rhythmic structure of the lyrics.

Tech N9ne, *Worldwide Choppers*, [00 : 36]-[00 : 41]

En termes de sens et à l'aide de recherches sur le *slang*¹, on peut traduire ces deux phrases ainsi : « *J'engouffre le morceau comme si je me goinfrais chez Mama Naka, Je peux t'envoyer de la pop*² *avec authenticité car je suis proche de Waka Flocka*³ ». *Mama Naka's* est une référence au restaurant *Naka's Broiler*, à Los Angeles. *Mama Naka*, la propriétaire d'origine, offrait de la nourriture aux enfants défavorisés. L'établissement (respecté et connu pour cela) continue encore cette démarche aujourd'hui, ce qui explique l'image de la glotonnerie dans la première phrase.

En ayant cette traduction, cet extrait transcrit et ces quelques connaissances, on peut comprendre en quoi l'effet utilisé est en lien avec le texte. Sur chaque mesure, les trois premiers accents apportés par cet effet sont sur des phonèmes consonants, et les deux derniers sont sur le premier et troisième phonème de la rime, appuyant les noms cités. L'effet sonore emphase donc la rime et s'installe dans une série de doubles-croches la mise en avant des consonances, mais qu'en est-il du sens ?

Le son voisé et percussif du *beat* peut sembler guttural et renforcer l'idée que Tech N9ne se « goinfre » en « engouffrant » la piste sur laquelle il rap. Pour ce qui est de la deuxième, il y a d'abord la sonorité très percussive du *pop* en premier élément, qui peut signifier à la fois un éclatement, la musique *pop* ou un saut (selon les traductions). Il accorde ensuite, via le rythme et son parallélisme, le même traitement à **Waka Flocka** (controversé) et à **Mama Naka** (respectée). Cela est fait dans l'idée de soutien à l'image de l'artiste par une association d'idées provocantes.

¹ Certains mots ayant un sens détourné de leur traduction littérale.

² Ici le verbe *to pop* se traduit par « sauter », mais son emploi avec la suite de la phrase désigne la *pop music*.

³ *Waka Flocka Flames* est un rappeur controversé et critiqué pour sa musique *vulgaire* et son personnage, que Tech N9ne respecte sur le principe d'avoir choisi la musique à la violence pour se sortir du *ghetto*.

Sur la notion d'interaction entre le *beat* et le *flow*, il y a également l'utilisation de *cuts* qu'il faut évoquer. Ici, tous les éléments musicaux disparaissent pour ne laisser que celui relevé, contribuant à la mise en avant de l'effet général.

III. Structures rythmiques :

On a, jusque là, considéré le *flow* dans l'étude comme la mise en rythme de la rime. Il a été question des outils et du signifiant, mais il faut aller plus loin dans le rythme pour en cerner les enjeux, tout comme pour la rime sur l'aspect poétique.

1. Structures rythmiques simples :

Pour aborder la structure rythmique en restant dans l'idée de *flow*, il faut revoir le sens des interactions étudiées entre le texte et sa mise en musique. Jusqu'à présent, l'étude a porté sur la mise en rythme de la rime. Il est temps d'inverser ce rapport et d'étudier la mise en rime du rythme, pour en extraire des structures. On ne parlera donc pas en terme de sens¹ mais en terme d'équivalences rythmiques et de leur traitement.

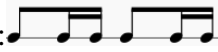
Base structurelle : les mêmes rythmes pour les rimes :

Tout comme pour les rimes en fin de phrase dans un schéma rimique simple, les rythmes ont pour base structurelle des équivalences sur les rimes (comme on a pu l'observer dans les exemples précédents). Le schéma le plus simple étant de conserver une équivalence rythmique en fin de mesure, sur la rime. Dans ce cas, on peut observer des mesures qui n'ont pour point commun que leur rythme rimique, comme dans l'extrait suivant :

3

Tech N9ne, *Worldwide Choppers*, [01 : 13]-[01 : 21]

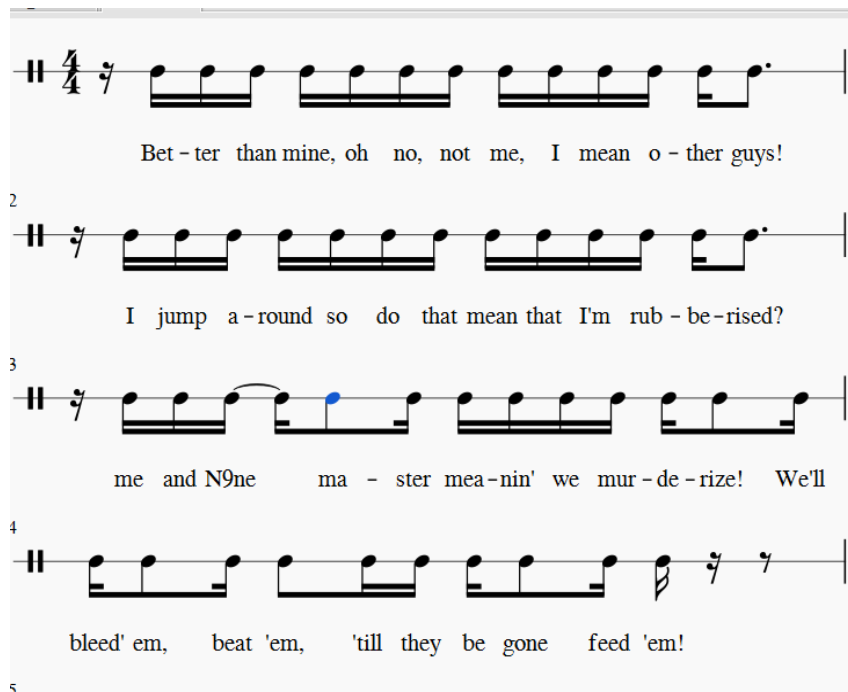
¹ On peut évoquer quelques usages intéressants du sens rythmé, mais ce n'est pas l'objet principal de cette partie.

Dans cet extrait, les quatre rimes mises en évidence en bleu sur « *hostile he's awful* » sont construites sur la même figure rythmique :  c'est-à-dire une valeur longue (croche), deux courtes (double-croche), puis un placement sur les deux croches suivantes. La dernière double-croche, ici, est en fait une levée sur le vers suivant, sauf dans la dernière mesure qui conclue la rime sur deux croches.

En terme de placement sur les quatre vers, on remarque également que cette figure intervient sur le troisième temps, prenant fin sur la deuxième croche du quatrième temps. On a donc un phénomène semblable à une *rime parfaite* dans la rythmique¹.

Single Liner rythmique :

Dans le même esprit que les *Single Liners* rimiques, il s'agit là d'un rythme particulier, utilisé et répété dans une seule phrase du schéma complet. Cet effet peut renforcer une *punchline* par une distinction rythmique, créant de l'impact. L'effet recherché peut être la surprise, également, en intervenant contre l'anticipation de l'auditeur évoquée en chapitre I. En voici un exemple dans le corpus :



1
Bet - ter than mine, oh no, not me, I mean o - ther guys!

2
I jump a - round so do that mean that I'm rub - be - rised?

3
me and N9ne ma - ster mea - nin' we mur - de - rize! We'll

4
bleed' em, beat 'em, 'till they be gone feed 'em!

5

Krizz Kaliko, *Speedom*, [01 : 05]-[01 : 14]

¹ Toujours dans un lien entre poésie et musique, l'équivalence parfaite de rythmes rappelle la rime.

Dans cet extrait, outre la rime principale prenant appui sur les deux premières doubles-croches du quatrième temps sur les trois premiers vers et sur une valeur courte suivie d'une longue (*flams*), on observe un vers qui se détache du reste. En effet, la dernière mesure est composée de rythmes syncopés, surprenant l'écoute après un schéma en doubles-croches. Certes le troisième vers introduit la syncope sur « *N9ne master* », mettant en avant Tech N9ne comme instigateur du projet, mais le quatrième vers se distingue par sa rime également. On est, en effet, sur la sonorité de /*guys*/ pendant trois vers pour arriver sur quatre rimes en *bleed'em*. Ce single liner était déjà présenté dans le chapitre sur la rime et pour cause, il s'agit d'un *single liner* du *flow*, c'est-à-dire qu'il se distingue tant en rythme qu'en rime sur un seul vers. Arrivant en fin de couplet, il constitue également une démarcation entre les schémas développés en son sein et le refrain qui suit.

Utiliser un rythme pour tout un couplet :

Qu'il soit en fin de phrase tout le long du couplet ou utilisé pour construire tout le couplet (en dehors des rimes), le rythme choisi ne sera pas modifié. Un bon exemple pour cela serait l'écoute du titre *The way I am*, d'Eminem¹, dans lequel le même rythme est utilisé tout au long de la piste. Dans le corpus, il est difficile de trouver un couplet entièrement construit sur les mêmes rythmiques, puisqu'il s'agit de démonstration technique.

On peut néanmoins distinguer Busta Rhymes sur *WorldWide Choppers*, qui maintient la double-croche comme rythme principal sur l'ensemble de son couplet.

2. Cerner la notion de complexité :

Justement, sur l'idée de démonstration technique, ce corpus a été choisi pour son aspect complexe, difficile à saisir à l'écoute. Paul EDWARDS a d'ailleurs édité deux méthodes d'apprentissage *rap*, l'une adressée aux débutants et l'autre sous titrée *Advanced Techniques* (techniques avancées) pour approfondir la notion de virtuosité, de complexification des outils présentés. De fait, on peut en extraire des éléments de structures qui démontrent une certaine maîtrise des outils.

¹ The Way I am [en ligne]. Youtube, 2011 [consulté le 12/06/2016], disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=KWmG0ZsUAag>

Internal Rhythms :

Tout comme pour les *internal rhymes* présentées dans le chapitre I, il est question ici d'avoir un rythme principal pour les rimes en fin de vers et un rythme interne construit sur des rimes secondaires.

A l'écoute, ce phénomène donne la sensation d'un travail sur le *flow* plus technique, avec une exigence rythmique couvrant toute la mesure et non la rime principale seule. Dans le corpus, ce phénomène est très présent chez Tech N9ne, Eminem et Krizz Kaliko, particulièrement. En voici un exemple :

This is it Man, the hit-man, the Ip Man, ka-ra-te 'em! And
3 the fans will lift hands, we'll be dan-cin' out of 'em, And
4 in Kan-sas ad-vanced - to with-stand a pile of 'em
5 Who stands with two hands to move in the crowd of 'em!

Krizz Kaliko, *Speedom*, [00 : 36]-[00 : 44]

Dans cet extrait, les équivalences rythmiques entre les quatre vers sont parfaites (la dernière double-croche des deux premiers vers étant une levée vers la phrase suivante). Mise en évidence, la rime principale est construite sur quatre doubles-croches, avec une rime sur /'em/ (eux) et intervient à chaque vers entre la quatrième double-croche du troisième temps et la troisième double-croche du quatrième temps. Néanmoins, l'intérêt de ce schéma réside dans ses rythmes internes, puisque les quatre vers se construisent avec des rythmes syncopés sur les trois premiers temps, avec une rime sur la sonorité « *it, Man* ».

La syncope, en soi, donne un sentiment de rythme bondissant¹, d'autant que cette syncope est appuyée par une rime interne particulière, puisqu'elle intervient sur la croche des syncopes, soit sur la deuxième double-croche de chaque temps. Cette sensation de décalage a déjà été évoquée plus tôt, ceci étant un phénomène observable de la technique : Des rimes internes et de la rime principale, toutes tombent au milieu des temps.

Variation des rythmes :

Pour ajouter de la complexité dans l'exécution d'un *flow*, le rappeur peut construire un schéma rythmique sur lequel il variera certains rythmes, soit en conservant la rime principale avec une équivalence parfaite des figures rythmiques, soit en se détachant du phénomène rimique pour installer un effet rythmique différent². Cet effet est surtout utilisé pour créer de la diversité dans le *flow* en modifiant quelques éléments rythmiques. Dans le corpus, on peut relever quelques exemples de ce phénomène.

The image displays four lines of musical notation in 4/4 time, illustrating rhythmic variations. Each line features a 4-measure phrase with lyrics underneath. Brackets and numbers (3, 4, 5) indicate specific rhythmic groupings. Blue highlights are used to emphasize certain notes or groups of notes.

Line 1: So, I'm - ma keep **rep - pin'** the Mid-west Choppers **frea - kin'**

Line 2: flows, And I'm 'bout to be up on top of this and

Line 3: tru - ly be **bus - tin'**, beg - in' for **mer - cy**, You

Line 4: punk, I ain't gi - vin' you **No - thing!** (No - thing!)

Tech N9ne, *Midwest Choppers*, [01 : 46] – [01 : 54]

A la fin de son couplet, Tech N9ne utilise cette structure particulière. En effet, la rime se déplace et le rythme également. Ici, l'importance est visiblement accordée aux triolets, constituant le rythme principal de la structure. On relève des variations comme un triolet sur une noire et deux doubles-croches sur le deuxième vers, ou encore un demi-soupir

¹ Rappelant l'usage percussif de la syncope dans le Jazz et son effet sonore.

² Le rappeur peut choisir d'ignorer la rime le temps de quelques vers pour se concentrer sur le rythme.

dans le troisième vers. Ces éléments brisent la continuité des triolets pour surprendre. La dernière mesure, quand a elle, utilise trois rythmes différents sur les trois premiers temps (le deuxième *nothing* étant en écho sur la piste).

On pourrait croire que ce point nous éloigne de la notion de rime dans le rap, néanmoins il est courant qu'un rappeur choisisse ce type de variations à l'approche d'un refrain pour créer une transition déconstruite (en termes de rimes), renforçant la rime du refrain, jouant sur son côté accrocheur, créant une tension rythmique à la fin du couplet pour que le refrain sonne comme une résolution.

Plusieurs schémas rythmiques dans un seul couplet :

Lorsqu'il s'agit de complexité, les rappeurs peuvent choisir de structurer tout un couplet avec des figures rythmiques imbriquées, comme l'est le premier couplet d'Eminem sur *Lose Yourself*¹. Dans le cas d'une démonstration, comme avec notre corpus, il s'agit également de prouver la capacité à enchaîner des structures différentes dans un même couplet. Dans notre cas, cela concerne principalement Tech N9ne sur les 4 œuvres, Krizz Kaliko et Eminem sur *Speedom* ou encore Dalima sur *Midwest Choppers*. Pour relever et analyser cette diversité, on peut isoler les derniers vers d'un schéma et les premiers du suivant. Cela nous permet d'identifier l'évolution du *flow* plutôt que sa construction ponctuelle en schémas, offrant un point de vue différent sur la structure rythmique.

Ne sont pas concernés, dans notre corpus, les rappeurs qui n'interviennent que sur quatre mesures (dans *Worldwide Choppers*) puisqu'ils n'ont pas le temps d'y développer de longs schémas. D-Loc et Busta Rhymes ne sont pas impliqués non plus, puisqu'ils gardent une structure « stable », régulière dans l'ensemble. Pour les autres, n'importe quelle transition audible d'un schéma à l'autre peut être relevée. Voici donc le relevé d'une transition entre schémas.

¹ Loose yoursel [en ligne]. Youtube, 2012 [consulté le 12/06/2016], disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=eNTwg7Zhhwc> [00 : 53]-[01 : 30]

1
Tech is the pin - ac - le not an I - den - ti - cal soul is it. Loa -

2
ded cold as the po - lar get, wrote it quick and they quo - ted it. Yo,

3
it ex - plo - ded the flow be - hold it cause' when the mo - tor spit.]

4
[a - bi - di - a, bi - di - a, ne - ver to get free of the re - al, bet - ter you

5
jus kne - el to me or, rea - dy to get ne - ar my he - els gim - me the

6
knock and i'm - ma chop and he came, and he went to - mor - row, but I'm - ma...

Tech N9ne, *Worldwide Choppers*, [00 :45]-[00 :59]

Dans cet extrait, les trois premières mesures correspondent à la fin d'un schéma rythmique et les trois suivantes correspondent au schéma suivant. Dans les trois premiers vers sont mises en avant les alternances de rimes, entre les consonances sur /o/ en gras et les équivalences en /it/ soulignées. En effet, puisque la double-croche est constante, c'est la phonétique du texte qui nous livre l'intérêt sonore du segment.

En opposition, les deux vers suivants (mesures 4 et 5) introduisent des triolets de doubles-croches sur une onomatopée (*a-bi-di-a*). Cela crée une transition du texte au son, l'écriture rimique laissant place à l'écriture rythmique. La rime, ici en vert, joue d'ailleurs sur les sonorités de cette onomatopée, en créant deux syllabes à partir de mots monosyllabiques (*feel* est prononcé *fe-al*, kneel devient *kne-al*), pour adapter les mots aux rythmes et sonorités de l'onomatopée.

Les triolets de doubles-croches, quant à eux, deviennent l'attraction principale du segment, intervenant sur la deuxième croche des deuxièmes et quatrièmes temps. Là où cet

Au regard de la rime employée (sur *wreck this beat*), l'arythmie peut être analysée en relevant le placement des rimes et leur rythme dans les mesures. La rime ayant pour rythme un triolet de croches, on la repère facilement à l'écoute (dix occurrences en quatre mesures) sans pour autant sentir une rigueur rythmique. Les deux rimes contribuant exactement à cet effet sont : « *check to see* », qui démarre sur la troisième croche d'un triolet et surtout « *extasy* », dont la première syllabe commence sur la dernière croche d'une mesure (se finissant sur la deuxième croche d'une suivante).

De plus, comme on parle de triolets, ce type de décalage fait tomber la dernière syllabe d'une rime sur un temps en arythmie avec la signature binaire¹. Le fait de placer trois rimes, du deuxième au dernier temps, sur la mesure 3, contribue à la perte de repère sur les temps forts ou faibles du schéma. Enfin, la dernière rime ternaire apparaît sur le deuxième temps de la dernière mesure, suivie d'un silence, ce qui crée une sensation de fin anticipée sur la mesure. Le schéma se conclue réellement sur le dernier temps de cette mesure, avec une légère modification du rythme qui sert de transition vers le prochain schéma.

D'un point de vue sonore, on peut relever à l'écoute la présence de bruitages illustrant le propos d'Eminem (bruits de pilules éparpillées) lorsqu'il parle de chercher des *pills* (pilules) d'*extasy* (ecstasy). Les bruitages sont souvent employés pour figurer le texte, mais ils sont du domaine des *beatmakers* et non des rappeurs.

3. Highlighting flows :

S'il y a un point indiscutable sur l'ensemble du corpus étudié, en termes de structure rythmique, c'est la sensation de vitesse. A ce titre, le tempo du corpus est de 140 à la noire, à l'exception de *Worldwide Choppers*, qui descend à 130. On remarque également dans tous les exemples cités la présence de doubles-croches à la voix (à ce tempo donc), témoignant d'une vitesse certaine.

C'est cette vitesse qui définit un *Highlighting flow* (*flow* à haute tension)². Les *choppers* sont donc rapides par définition et dans notre corpus, on peut l'entendre. Mais il faut distinguer les manières de pratiquer cette vitesse et de la faire ressentir. Voici donc un approfondissement de cette esthétique de la vitesse présentée dans l'introduction.

¹ L'usage du ternaire permet également au rappeur d'installer une polyrythmie temporaire

² Paul Edwards, *How to rap ?*, Chicago, Chicago Review Press, 2009, p. 20-21

Vitesse constante :

Dans notre corpus, on peut relever chez des rappeurs comme Dalima, D-Loc ou JL un maintien de la double-croche, stabilisant une haute vitesse. L'exemple le plus marquant reste le couplet de Busta Rhymes sur *Worldwide Choppers*, dont les mesures contiennent en moyenne quinze syllabes, avec une mesure plus « lente » comportant treize syllabes et quatre mesures contenant dix-huit syllabes. Sans nécessiter un relevé, ce procédé se repère à l'écoute assez facilement. Le rythme est rapide mais stable et son identification est immédiate¹.

Accélération ponctuelle sur vitesse élevée :

Ce sont les phénomènes d'accélération ponctuelle qui distinguent les *choppers* de rappeurs allant vite, de manière globale. En effet, il est question ici d'inclure des triolets de doubles-croches, d'éviter les longueurs (la noire est l'unité de durée la plus longue du corpus), voire d'aller chercher la triple croche. Voici les exemples les plus significatifs du corpus, soit les mesures les plus rapides du couplet dont elles sont extraites :

Brea-kin' them off in - to par - tic - les They get in a pre - di - ca - ment That be

Twista, *Worldwide Choppers*, 19 syllabes et 5 triolets de doubles-croches.

Spit it back on a le - vel in - cre - dib - le head full of red - bull, un - for - get - tab - le

Eminem, *Speedom*, 21 syllabes, un sextolet et 3 triolets de doubles-croches.

hit 'em with ve-nom, when I get up in 'em, I bend 'em and send 'em and you can feel me

Twisted Insane, *Worldwide Choppers*, 22 syllabes et 6 triolets de doubles-croches.²

¹ Un rythme maintenu à la double-croche donne une voix très régulière dans la vitesse, identifiable.

² Pour *Worldwide Choppers* : Twista [03 : 04]-[03 : 06], Twisted Insane [05 : 09]-[05 : 11] et Eminem sur *Speedom* : [02 : 34]-[02 : 37]

On peut ajouter à cela l'usage de triples croches chez Yellowolf, dans son couplet sur *Worldwide Choppers*. Ces extraits démontrent une écriture de rap rapide, qui peut sembler difficile à exécuter.

Effet de décélération sur vitesse élevée :

On peut, pour finir, parler du cas particulier de décélération, comme technique avancée du *chopper*. L'effet consiste à partir d'une figure rythmique rapide (comme un sextolet de doubles-croches) pour arriver à une figure plus lente, comme un triolet de croches ou deux croches sur le temps. On en relève un exemple significatif dans *Speedom*, sur le couplet de Tech N9ne, que voici :

I was ne-ver the De-vil, I put up a fight up in the in-dus-try,
ped-dle the me-tal, we gi-vin' the light, a lot of e-ner-gy
We rep-pin', beatchec-kin' he that be Ko-ba, If he's the e-vil e-ne-my, it'll be o-ver!

Tech N9ne, *Speedom*, [03 : 49]-[03 : 58]

Dans cet extrait, Tech N9ne utilise un effet de décélération par mesure, mais aussi sur l'ensemble, si on compare les deux premières mesures (hors levée) et les deux dernières. En effet, sur les deux premières mesures, on passe du deuxième au quatrième temps en allant du quintolet de doubles-croches au triolet de croches.

Le nombre de syllabes par temps est parlant : cinq, quatre, trois (ralentissement d'un temps à l'autre). La troisième mesure maintient le nombre de syllabes à trois pour finir sur deux (les deux premières croches du triolet, laissant un silence). La quatrième mesure va de quatre syllabes (en doubles-croches) à deux (comme à la mesure précédente). Si l'on prend en compte le silence unique des deux dernières mesures comme un arrêt du *flow*, cette décélération va donc de cinq à trois puis de trois à zéro.

Un point sur la recherche :

Ce chapitre a permis d'identifier ce qu'était le *flow* et d'en analyser les différents usages, que ce soit dans sa structure, ses éléments, son rapport à la rime et au sens. On a également pu isoler des segments rythmiques, les analyser pour exemplifier des effets décrits dans la recherche et sur ce point, le rap semble prétendre à un solfège sur l'aspect du vocabulaire. Néanmoins, le fait que le texte et le sens interviennent soulève un problème de focalisation : doit-on mettre en avant le texte pour expliquer le rythme ou l'inverse ? Lorsqu'on se confronte à un exemple, ces deux éléments sont nécessaires si l'on veut puiser le maximum d'informations. De fait, le *flow* porte bien son nom, figurant à la fois rime et rythme ensemble, même dans l'analyse.

En ce qui concerne le corpus, sa considération sonore et les analyses d'extraits ont démontré une maîtrise technique par les *choppers*, chaque exemple comportant d'autres effets que ceux relevés pour telle ou telle notion abordée. Est choisie la mise en avant d'éléments dans des exemples afin de ne pas « surcharger » d'informations les extraits concernés. Cela nous amène à un problème qu'il faut encore résoudre, celui de la meilleure notation à adopter.

Enfin, avant de se précipiter sur cette notation, il reste à comprendre l'exécution, l'interprétation de ce rap. En effet, si les deux premiers chapitres nous ont permis de cerner l'analyse d'un rap, sa compréhension technique et ses composants, il reste à confronter au genre la notion d'interprétation qu'englobe le terme « solfège ». Pour bien comprendre cet aspect, il faut le voir de la manière suivante : lorsqu'on apprend la musique, la formation musicale nous amène à comprendre la théorie et sa mise en pratique (sur un instrument ou, dans notre cas, à la voix). D'autre part, pour être certain que la notation correspond au rap, il faut d'abord connaître les spécificités de l'interprétation. Autrement dit, après avoir examiné le cœur du rap, il faut comprendre la manière dont il bat.

3 - Eléments d'interprétation

“Performing live is where either rappers turn into MCs”

Paul EDWARDS, *How to rap*.

I. Place de la voix et du corps :

Avant toute chose, il faut préciser que l'interprétation du rap est l'aboutissement des éléments présentés dans les chapitres précédents¹. Outre les notions d'improvisation et de *battle* qui se prêtent plus au *live* qu'à l'enregistrement en studio, il y a des éléments dans la mise en voix du *flow* qu'il ne faut pas négliger dans la connaissance du genre. Il faut ainsi comprendre les éléments techniques impliquant le corps dans l'exécution vocale. Dans les recherches, cette mise en voix est nommée « *delivery* », soit « transmission ». Les éléments de cette transmission peuvent servir au commentaire d'une écoute, à la compréhension du phénomène en action voire de l'intention donnée au sujet. Pour le corpus, il existe assez de vidéos de Tech N9ne performant son rap pour ne pas douter de sa technique, de même pour la plupart des rappers.

Néanmoins, on entend dans le couplet d'Eminem sur *Speedom* qu'il y a eu un traitement sonore pour le chevauchement des schémas, ce qui ne permet pas d'aborder son souffle « réel » par exemple. Il faut donc prendre du recul sur les éléments d'interprétation relevés dans les recherches et leur application au corpus, puisque les voix de ce dernier sont enregistrées et travaillées. Ce type de recul peut également mettre en cause l'analyse d'une interprétation enregistrée, puisque la production sonore peut arranger les défauts que le *live* ne masque pas. Les exemples choisis le sont donc pour l'évidence du procédé évoqué.

1. Le souffle et l'articulation :

La mise en voix du rap nécessite, pour l'interprète, un souffle et une articulation entraînés. Sans ces éléments, le rap peut être considéré amateur. De fait, il faut définir l'importance de ces pré-requis.

¹ Rappelons qu'à l'origine, le rap était performé plutôt qu'enregistré. C'est une fois radiodiffusé à grande échelle (1980's) que le rap a pu intégrer l'enregistrement comme moyen de distribution.

Elocution :

L'élocution est l'élément le plus important pour un *flow* intelligible. On considère le rap comme un style de chant majoritairement *staccato* avec la syllabe pour unité de mesure. Le rappeur doit donc pouvoir enchaîner des phonèmes distincts en les rendant audibles. Dans les exemples de structures en lien avec la vitesse, au chapitre précédent, on pouvait observer des nombres élevés de syllabes par mesure. À l'écoute, on identifie pourtant chaque double-croche distinctement. En effet, plus un rappeur décide d'aller vite, plus il prend de risques sur le caractère intelligible de son discours. Le corpus, à ce titre, nous offre un exemple d'aisance articulatoire¹. Néanmoins, cela pose une question importante à la notion de solfège recherchée : une démonstration de vitesse relève-t-elle de la performance corporelle ou d'une virtuosité artistique ?

Cette question peut néanmoins être évitée car elle dépend en réalité du point de vue choisi. La vitesse constitue une performance dans son caractère impressionnant, dans l'effet produit sur l'auditeur et la reconnaissance d'une difficulté dans l'exécution. Il s'agit pour autant de virtuosité artistique lorsqu'on prend en compte le texte, les rythmes et la place de l'élocution, soit du point de vue analytique et non réceptif.

Bien qu'il y ait des usages de *slang* ou des sonorités courbées à la voix pour les besoins rimiques, l'exigence articulatoire est primordiale. Cette nécessité donne à réfléchir sur l'importance d'un message clair, d'une compréhension de l'auditeur et donc, de la place du texte dans l'interprétation s'il est rapide. Evidemment, la majorité des autres raps est à un tempo plus lent et permet une compréhension plus immédiate du texte.

Souffle :

Le souffle est le deuxième pré-requis d'interprétation. Un rappeur qui manque de souffle ne peut en effet pas construire de structures rythmiques sur plusieurs mesures s'il maîtrise mal la tenue vocale. Dans notre corpus, par exemple, les rappeurs font preuve d'une capacité respiratoire impressionnante. Cela est remarqué par un nombre de silences vocaux très bas. Néanmoins, on peut repérer la reprise de souffle sur les valeurs longues analysées (le rap étant *staccato*, la reprise de souffle est faite sur ces valeurs)².

¹ Une facilité à rendre intelligible un segment prononcé rapidement.

² Les croches et noires éparpillées dans les couplets en double croche. Le moment de la rime permet en général une légère reprise de souffle.

Pour mieux comprendre la notion de souffle, c'est en nombre de secondes qu'il faut l'observer, car c'est plus parlant que le nombre de syllabes ou de mesures. Sur le couplet de Busta Rhyme dans *Worldwide Choppers*, rappeur reconnu pour son souffle, on peut relever quinze secondes durant lesquelles il enchaîne des doubles-croches sur un seul souffle, de [04 : 03] à [04 : 18]. A la différence d'un chanteur classique qui tiendra une note sur un seul souffle en dosant l'air émis sur la durée, il s'agira ici de contrôler la quantité d'air par syllabe pour le staccato. Cela implique donc une notion d'endurance, puisqu'on observe un rythme buccal continu sur un effort abdominal en saccadant le souffle.

2. Technique buccales spécifiques :

Au-delà des pré-requis, le rap s'inspire de techniques buccales spécifiques. En termes pédagogiques, la pratique de ces techniques peut accompagner l'apprentissage du rap, afin de développer les compétences nécessaires à sa pratique. Dans cet ordre d'idées et pour observer une part d'enseignement possible autour du rap, on peut évoquer, pour chaque pratique, des usages pédagogiques. Il faut également repérer leur présence dans le corpus pour en comprendre l'impact.

Beatbox :

Le *human beatbox* est une pratique associée à la culture et aux arts *hip-hop*. On traduit ce terme par « boîte à rythme humaine ». Cette pratique consiste à utiliser sa voix pour imiter des rythmes de batterie à l'origine, puis de mélodies accompagnées de percussions, etc.¹ Les rappeurs se servent de cette technique dans les *freestyles* pour s'accompagner les uns les autres, a capella, et avoir un rythme sur lequel rapper. Il existe également des usages de *beatbox* dans des pistes enregistrées². Pour ce qui est de notre corpus, on ne peut savoir si tous les rappeurs pratiquent cette technique, mais il existe des vidéos prouvant que c'est le cas pour Krizz Kaliko³ et Busta Rhymes⁴. Si l'on écoute leurs

¹ Jusqu'aux compétitions mondiales, ce qui porte à réflexion sur son évolution technique et les publics touchés.

² Comme pour le groupe *Naturally Seven*, produisant des chansons entièrement vocales (mélant beatbox, vocalises et chant).

³ Tech N9ne a capella, Krizz Kaliko beatbox [en ligne]. Youtube, 2012 [consulté le 12/06/2016], disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=InGWrydBsVc>

⁴ Busta Rhyme beatboxing [en ligne]. Youube, 2009 [consulté le 12/06/2016], disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=lvxG_RIeMs0

couplets, on peut d'ailleurs entendre plus distinctement les accents percussifs de phonèmes comme le /p/, le /p/ (buccal), le /k/ (palatal) ou encore le /s/ (Dental constrictif).

D'un point de vue pédagogique, le *beatbox* peut aider au développement des rythmes vocaux, par l'imitation de rythmes percussifs. Cela permet par exemple de parfaire la justesse et l'aisance rythmique avant de remplacer les sons par des syllabes. De plus, cette pratique amène une prise de conscience des différentes parties du corps entrant en jeu dans l'émission vocale et le moyen de les alterner, ce qui entraîne à la fois l'articulation des sons et du souffle.

Scat :

Le *Scat* est une autre technique buccale, antérieure au rap cette fois. Plusieurs chercheurs attribuent d'ailleurs le rap à la préexistence du scat, puisque les deux ont vu le jour dans la culture musicale afro-américaine, le *scat* étant pratiqué dans le jazz et le rap, dans le hip-hop. Cette pratique consiste à chanter des onomatopées en rythme. De cette pratique, le choix des onomatopées et la considération phonologique se rapprochent du rap. Cela nous reporte à des éléments non étudiés durant le chapitre II, à savoir : les lignes de chant courtes dans certains couplets du corpus. Ces lignes de chant sont ce qui se rapproche le plus du scat, en réalité puisqu'elles comprennent un aspect mélodique, un rythme appuyé et une considération phonémique. Pour le reste du corpus, le *scat* et son aspect fascinant malgré l'absence de texte peuvent également expliquer la raison pour laquelle l'interprétation de rimes et de rythmes fascine, au-delà d'une barrière linguistique. Dans *Worldwide Choppers*, par exemple, on ressent une technique et un choix précis des mots dans les couplets de Ceza et de U\$O¹, pourtant ils rappent, respectivement, en turc et en danois. Dans *Midwest Choppers*, D-Loc rap deux vers en *pig latin*² (argot anglais enfantin) également, qui, s'inscrivant dans son *flow*, ne choquent pas à l'écoute. Ajoutons à cela la présence de rimes construites sur des onomatopées tout au long du corpus (vues dans les exemples des précédents chapitres) et l'on obtient une réelle présence de *scat* à l'écoute.

D'un point de vue pédagogique, le scat permet une amélioration de l'articulation et surtout, une conscience phonémique. Sur ce point, le fait de pratiquer des rythmes sur des onomatopées permet de cerner les facilités à passer d'un son à l'autre et de transposer cet

¹ *Worldwide Choppers* : en turc : [00 : 06]-[00 : 15], en danois : [01 : 50]-[01 : 58]

² *Midwest Choppers* : [03 : 06]-[03 : 13].

acquis au choix des mots (d'un point de vue syllabique). De fait, s'il était question d'un solfège, le *scat* et le *beatbox* seraient des exercices utiles au développement du *flow*.

Pour finir sur ces deux pratiques, leur lien à l'interprétation réside dans l'effet produit sur l'auditeur. Il s'agit de phénomènes sonores présents dans le rap et aidant à son apprentissage, mais la présence du texte et sa mise en avant dans le *flow* mettent en question l'intérêt d'analyser plus en détail ces pratiques, sinon de pouvoir au moins les nommer puisqu'on s'éloigne de la considération signifiante du texte.

II. Théâtraliser le texte à la voix :

Le nerf central de l'interprétation d'un rappeur est son intention vocale. Le rappeur donne, en effet, différentes intentions à ses phrasés, à son corpus, dans ses choix vocaux. L'incarnation d'un personnage ou d'un affecte passe, au-delà d'un texte ou d'un rythme relevé, par les choix vocaux du rappeur au moment de l'exécution. Cela ajoute également au *flow* la signature vocale du rappeur¹ qui, au delà d'une rime en rythme, caractérise le rapport à la voix dans la réception. On parle de théâtralité à la voix dès lors que le rappeur s'empare, dans ses choix vocaux, d'un rôle, d'une identité ou d'une émotion à interpréter.

Il faut aussi préciser qu'on ne peut parler du timbre en soi, puisqu'il est entièrement dépendant de la physiologie du rappeur (système respiratoire, mâchoire, cordes vocales, dentition, etc.). On peut, certes, distinguer des timbres particuliers, comme une voix naturellement plus grave/aigue, chaleureuse/froide ou nasale/engorgé... mais c'est la manière dont les rappeurs utilisent ce timbre qui nous concerne, et non une focalisation anatomiste.

Avant de comprendre la manière dont le rappeur utilise sa voix, il faut d'abord définir la matière de ces choix. Cela nous permettra de mieux reconnaître l'intention d'une interprétation, que ce soit dans sa réception (écoute) ou dans son lien au signifiant (analyse).

1. Développer sa propre identité vocale :

Le rôle principal qu'un rappeur interprète, c'est d'abord lui-même, ou plus exactement l'image qu'il veut donner de lui. Que ce soit pour la construction de sa carrière artistique (identité vocale) ou l'optimisation de son *flow*, le rappeur fait en effet des choix

¹ Adam Bradley, *Book of Rhymes, The poetics of hip-hop*, New York, Basic Civitas, 2009, p. 121-155 : "style" / Paul Edwards, *How to rap ?*, Chicago, Chicago Review Press, 2009, p. 246-250 : "Vocal style".

concernant la façon de se présenter, le ton choisi, l'impression générale. Cela est également lié aux sujets traités et à la façon de les traiter. On peut citer, par exemple, Snoop Dogg et son personnage de fumeur drogué, assumé depuis le début de sa carrière et mis en exergue par le choix de rapper lentement, avec une intonation nonchalante. Ce choix image la fatigue ou l'altération d'état d'esprit, entre autre¹.

A l'inverse, Woka Flocka Flames figure constamment la colère, avec une voix plus brutale, sèche, percussive. Dans notre corpus, on peut ainsi facilement observer les différentes manières dont chacun s'empare du rôle de *choppers*. Dans l'ensemble, même si le sujet est traité avec beaucoup de sérieux (démonstration technique) on a différents types de mise en voix. Tech N9ne, Twisted Insane ou Dalima prennent un ton très sérieux (ton ferme, maintenu, percussif), parfois agressif (en ajoutant du grain à la voix²). D'autres comme Busta Rhymes ou Eminem prennent un ton qui semble plus détendu malgré la vitesse, pour signifier leur aisance tout en étant très technique (appuyant l'aspect de facilité). On peut enfin citer Krizz Kaliko ou Yellowwolf dans un ton humoristique (L'intonation est plus variée, légère).

Ces choix vocaux construisent donc l'identité vocale du rappeur, dont on ne retient pas que le *flow* purement théorique, mais plutôt la voix, l'interprétation des mots et l'intention mise dans le texte. On peut également définir l'intérêt d'une réflexion autour de ce rôle : on le relève principalement dans les œuvres personnelles des rappeurs (expérience réelle, description de soi, *braggadocio*). Lorsqu'on écoute plusieurs oeuvres de ce type chez les rappeurs du corpus, on relève cette identité plus clairement. Tech N9ne, par exemple, prend une intonation sérieuse et dynamique sur la plupart de ses morceaux. Krizz Kaliko, lui, alterne entre un dynamisme enjoué et voix grave, accablée. Ce seul point d'étude met l'accent sur une notion majeure du rap : chaque rappeur est unique, puisqu'il ne compose pas un rap au regard d'une méthode stricte. Au contraire, il s'approprie des codes pour les développer à sa façon, en sachant que pour un seul rappeur, il existe un large panel d'intentions vocales qui, cumulées, contribuent à dresser son identité artistique³.

Dans l'idée d'une identité construite à la voix, on peut également inclure les signatures de *backs*, à savoir un son, une onomatopée que le rappeur s'approprie. Dans notre corpus, sur les couplets de Tech N9ne l'usage fréquent du *back* « T'chah ! », interjection qui crée de l'emphase dans ses vers. Krizz Kaliko, quant à lui, utilise le *back* « Okay ! », dit

¹ Principalement lorsqu'il parle de drogue. Son *flow* varie tout de même sur d'autres types de sujets traités.

² Se rapprochant ainsi de la technique gutturale plus présente chez les *toasters* jamaïcains dans le Ragga.

³ Soit le répertoire complet de ses œuvres.

en appuyant le /a/ puis en faisant un glissando vers les aigus. Ces deux signatures se relèvent également sur un grand nombre de leurs compositions personnelles. On peut donc reconnaître un rappeur à l'usage régulier d'un *back*, lors d'une écoute¹.

2. Incarner un autre que soi ou un personnage inventé :

Au delà de sa propre identité, le rappeur peut prendre un autre rôle que le sien. Il peut alors, selon son imaginaire, donner vie à un personnage inventé de toute pièce ou se mettre dans la peau d'un personnage préexistant. Là, il s'agira d'inventer une nouvelle voix ou d'imiter au plus proche la voix d'une personne. On peut citer comme exemple le personnage de Slim Shady, inventé par Eminem (et utilisé tout au long de sa carrière), véhiculant des messages provocateurs et malicieux tandis qu'il utilise son vrai nom (Marshall Mathers) pour des narrations plus introspectives. En terme d'imitations, toujours pour Eminem, on peut citer son utilisation d'une voix plus aigue, en voix de tête, lorsqu'il imite une femme lui parlant ou s'offusquant de lui. Dans *The real slim shady*², il utilise ce procédé deux fois. La première fois (au premier couplet), il imite des féministes offusquées, en réponse aux réelles accusations qu'a reçu l'artiste. Au deuxième couplet, il s'agit d'une imitation de Britney Spears, lorsqu'il critique l'industrie du disque. En ce qui concerne des personnages exploités plus longtemps (Britney apparaît comme une citation sur un vers), l'imitation de Snoop Dogg qu'il fait sur *Bitch Please II*³, adaptant sa voix pour reproduire le *flow* de ce dernier. Enfin, sur *Stan*⁴, Eminem prend une voix plus proche du parlé, pour incarner un fan devenu fou par idolâtrie et écrivant des lettres à l'artiste (ces lettres constituent les couplets). Précisons que la liste de ces exemples n'est pas exhaustive, Eminem étant reconnu pour cette maîtrise de sa voix.

Cette pratique contribue à développer la voix de chaque rappeur, lui permettant de ne pas se limiter à des impressions personnelles. Plus simplement, cela élargit la palette vocale et permet de proposer un étal de sujets plus diversifié. Il incombe au rappeur, ensuite, de choisir si l'incarnation d'un personnage sera au service d'une idée, d'une dénonciation, d'humour (imitation moqueuse) ou plus largement au service d'un *flow* varié. Quelque soit

¹ La notion de *back* sera explorée plus loin.

² The real Slim Shady [en ligne]. Youtube, 2009 [consulté le 12/06/2016], disponible sur :

<https://www.youtube.com/watch?v=qp6mXmHNPlg>

³ Bitch Please II [en ligne]. Youtube, 2011 [consulté le 12/06/2016], disponible sur :

<https://www.youtube.com/watch?v=yx4yZ7c3m-8>

⁴ Stan [en ligne]. Youtube, 2011 [consulté le 12/06/2016], disponible sur :

<https://www.youtube.com/watch?v=0Xcbe4d63k4>

le choix, cette incarnation aura pour effet un changement de la voix, de la façon de rapper, voire du *flow* (pour séparer clairement les deux personnalités).

Dans notre corpus, il est difficile de noter une voix attribuée à d'autres personnages puisqu'il s'agit, avant tout, de parler de soi et de ses compétences. Les variations de voix qu'on peut relever à l'écoute ne dépendent pas tant de personnages secondaires mais d'une évolution dans le *flow* (le changement est alors démonstratif). On s'en rend compte à l'écoute des couplets de Tech N9ne, imprégnant son texte de différentes intentions qui, en réalité, évoluent au fil des schémas rythmiques et rimiques employés. Pour un exemple précis, on entend dans son couplet sur *Worldwide Choppers* plusieurs schémas distincts dont certains finissent sur un court silence propice au changement de voix¹.

3. Registre émotionnel et ton :

Que ce soit dans l'affirmation de son *flow* ou dans l'incarnation d'un personnage, le choix de voix se fait surtout au regard du sujet traité, au ressenti du rappeur sur ce sujet. Il s'agit là du caractère relevé à la voix, du ressenti qu'elle transmet. Ce point est, en réalité, associé à tout type de chant de manière générale, puisqu'il s'agit d'un ressenti musical et que l'émotion peut dépendre des mots choisis comme de l'intention vocale prise.

Néanmoins, le rap se distingue par son refus mélodique et on ne peut donc relier cette émotion à une analyse harmonique ou tonale, relevant du figuralisme. Il faut, ici, prendre en compte la seule voix en rythme. On distinguera donc différentes émotions liées à des tons. Le fait de choisir un ton donne en effet du signifiant à la voix, habillant le *flow* d'une intention. Voici les différents tons distincts, de manière générale.

Rauque, dur, énergique, volume fort :

Cumulant des accents incisifs, une emprunte gutturale dans la voix et un haut volume, c'est un ton que l'on entend beaucoup dans le rap, avec l'idée de *battle*, d'évocations de violence ou d'expériences d'injustice. Il s'agit en fait de véhiculer une colère, une rage en rapport au sujet choisi. Pour exemples, on peut entendre cette voix et la colère qu'elle porte dans des pistes comme *Kim* d'Eminem² (contre son ex femme), *Ill mind*

¹ Apparition des quatre intentions vocales distinctes : [00 : 29], [00 : 44], [00 : 58] et [1 : 14].

² Kim [en ligne]. Youtube, 2011 [consulté le 12/06/2016], disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=E5iKH9j9haA>

of *Hopsin 7* de Hopsin¹ (en adresse directe à Dieu), *Uralya* de Tech N9ne² (contre les menteurs), etc. Mêlant dénonciation, violence et parfois souffrance extériorisée, ce ton donne plus d'impact (sonore et signifiant) au sujet traité. On peut en relever dans notre corpus, principalement chez Tech N9ne, mais on peut en entendre également dans le couplet de Yellowwolf dans *Worldwide Choppers* et sur des schémas d'Eminem, dans *Speedom*.

Le couplet de Busta Rhyme sur *Worldwide Choppers* est un cas particulier du corpus : son timbre est naturellement rauque, grave et le rappeur a du coffre, ce qui donne ce « ton » sur plusieurs de ses autres raps. A l'écoute, les moments où il utilise réellement un ton signifiant la colère se repèrent à l'accentuation qu'il fait de ce timbre. Le reste se réparti sur d'autres prises de tons.

Ferme, autoritaire, dynamique, volume soutenu:

Il s'agit d'un ton tout aussi courant dans le rap, autant dans le domaine du *braggadocio* que dans les traitements de sujets divers. Ce ton donne au texte une intention plus proche de l'enseignement ou du discours³. Dans cet ordre d'idées, on peut citer des œuvres comme *No Love* de Lil Wayne et Eminem⁴ (dénonciation de violence entre élèves), *Burn it down*⁵ de Tech N9ne (dénonciation de l'industrie du disque) ou encore *Ill mind of hopsin 5*⁶ de Hopsin (qui dresse les défauts de personnages caricaturaux).

De manière générale, le rappeur qui choisi ce ton va chercher à moraliser, convaincre, dénoncer ou enseigner (sous forme de réprimande ou de discours). Les textes dits sur ce ton peuvent aussi en révéler plus sur les convictions et combats du rappeur, contribuant à son identité artistique.

¹ Ill Mind of Hopsin 7 [en ligne]. Youtube, 2014 [consulté le 12/06/2016], disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=QB5A2ETp7JA>

² Uralaya [en ligne]. Youtube, 2012 [consulté le 12/06/2016], disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=DzsonDJCSzM>

³ Paul Edwards, *How to rap 2*, Chicago, Chicago Review Press, 2013, p. 68-69 : "giving your voice authority"

⁴ No Love [en ligne]. Youtube, 2010 [consulté le 12/06/2016], disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=KV2ssT8ljz8>

⁵ Bur it Down [en ligne]. Youtube, 2015 [consulté le 12/06/2016], disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=cDKTxM6rEJM>

⁶ Ill Mind of Hopsin 5 [en ligne]. Youtube, 2011 [consulté le 12/06/2016], disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=hRVOOwFNp5U>

Dans notre corpus, le ton ferme et le ton rauque évoqués précédemment s'alternent souvent. En effet, être autoritaire en se proclamant meilleur que les autres donne au texte un aspect plus sérieux, une légitimité du ton dans la technique qui en ressort. Comme exemple précis, on peut citer les couplets de D-Loc et Dalima dans *Midwest Choppers* ou encore ceux de Twista et Busta Rhyme dans *Worldwide choppers*.

Doux, calme, relâché, à bas volume :

Ce ton peut autant être associé à la sérénité qu'à la peine¹. On peut distinguer l'une de l'autre au *beat* et à son caractère, mais le texte sera le meilleur indice, ainsi que certains éléments plus techniques de la voix (qu'on abordera plus tard). Lorsque ce ton est choisi, le texte n'a pas la prétention d'être moralisateur ou dénonciateur mais plutôt introspectif et narratif, la sérénité étant traitée avec légèreté et la peine avec sérieux. On peut citer *Today was a good day*, d'Ice Cube² (raconter une journée sereine, sans violence ou imprévu), *Alone* de Tech N9ne³ (exprime son rapport à la solitude) ou encore *Mockingbird* d'Eminem⁴ (s'adresse à ses filles pour leur expliquer l'absence de leur mère et son passé).

Dans tous les cas, ce type de ton sur un texte contribue à l'approche plus intimiste du rappeur, qu'il exprime un regret, une mélancolie ou un sentiment de repos. En effet, le rap en général véhicule une énergie vocale, un impact sonore et lorsqu'un rappeur atténue cette énergie pour parler d'un sujet, le texte semble plus authentique⁵. Là encore, on peut évoquer des sentiments en général, mais le rappeur peut autant traiter d'une rupture, d'une perte, que d'une après midi au soleil.

Dans notre corpus, rares sont les usages de ce ton, puisqu'il s'agit de démonstration technique et de vitesse, impliquant une énergie rythmique constante.

¹ Paul Edwards, *How to rap 2*, Chicago, Chicago Review Press, 2013, p. 73-74

² Today was a good day [en ligne]. Youtube, 2008 [consulté le 12/06/2016], disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=8CPIF-IEkXQ>

³ Alone [en ligne]. Youtube, 2012 [consulté le 12/06/2016], disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=CY_FpgI7ZK0

⁴ Mockingbird [en ligne]. Youtube, 2009 [consulté le 12/06/2016], disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=S9bCLPwzSC0>

⁵ Il semble plus proche de la confession que de la dénonciation.

Chaleureux, suave, parfois enjoué, le volume et la dynamique peuvent varier :

Lorsqu'un rappeur ne traite pas de violence, de soi, ou d'injustice, il y a de fortes chances que le texte soit autour de la fête et de la sexualité¹. Contribuant au statut controversé du rap, ce type de sujets y est très présent. Un ton chaleureux et suave sert bien ce propos, mais l'aspect enjoué est optionnel. On peut en effet rencontrer des textes associant sexualité et fête (avec un volume soutenu) et d'autres plus accés sur la séduction, laissant de côté l'aspect enjoué pour adopter un volume bas et accentuer l'aspect intimiste du sujet. On peut citer *Hood go Crazy* de Tech N9ne² (fête et sexualité, variation de volumes) et *Drop it like it's hot* Pharell Williams et Snoop Dogg³ (vie de gangster : drogue, sexualité et violence, volume bas).

Dans le cas de Snoop Dogg, comme pour la voix rauque de Busta Rhyme, on peut poser la question du timbre ou du ton, son identité vocale étant principalement construite sur ce ton suave et calme.

Pour notre corpus, ce n'est évidemment pas le ton le plus adapté à la vantardise. Un couplet nous permet pourtant d'en parler, celui de K-Dean, dans *Midwest Choppers 2*. La voix est en effet parfois mélodique sur ce couplet, avec un ton chaleureux et une tenue des notes plus accentuée, empruntant au « suave » dont il est question.

Plusieurs tons lorsque le sens est évolutif, « ton imprévisible » :

En croisant les recherches, il semble que la prise d'un ton unique suffit à donner la direction du texte. Néanmoins, en dehors de tous ces textes dont le ton unifie les approches du sujet, il est des raps où le ton évolue avec le sens du texte. Par cela, on comprendra que des changements de tons au fil d'un texte en modifient le caractère. Cela marche avec des textes narratifs, comme *Space bounds* d'Eminem⁴, qui narre une romance, de la rencontre à la rupture : le premier couplet représente la rencontre et la crainte de souffrir à nouveau (ton calme, doux), le deuxième se consacre à la passion incontrôlée qui l'anime (ton ferme,

¹ A l'exception des textes conceptuels ou inspirés du fictionnels.

² Hood go crazy [en ligne]. Youtube, 2015 [consulté le 12/06/2016], disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=jV69Z8IQRFA>

³ Drop it like it's hot [en ligne]. Youtube, 2009 [consulté le 12/06/2016], disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=GtUVQei3nX4>

⁴ Space Bound est déjà cité en chapitre I sur la construction narrative du sujet. Le lien est en p. 12

dynamique) et le troisième conclues sur un crime passionnelle par refus du rejet (ton rauque, énergique).

Si le terme « imprévisible » est employé, c'est qu'il existe aussi des rappeurs jouant sur ce changement de ton plus fréquemment dans un même morceau, parfois dans le même vers, signifiant par exemple la folie, la confusion. Pour Eminem, le personnage de Slim Shady utilise cela pour critiquer ouvertement la société sans retenue dans les propos, mais on peut citer comme exemple *I need help* de Hopsin (évoqué en chapitre I), dans lequel il interprète le rap d'un mort-vivant, alternant entre ton suave, énergique, calme et ferme pour signifier l'inhumain, l'aspect justement imprévisible du personnage.

Les *cypher* et collaborations d'artistes comme pour notre corpus ne permettent certes pas d'extraire un *flow* mêlant tous les tons, puisque la démonstration technique et la limite d'un couplet par artiste privilégie un ou deux tons pour se concentrer sur le rythme. Néanmoins, la vision d'ensemble sur le corpus a permis de se familiariser avec des différences de timbres et des directions que le ton leur donne.

III. Focalisation sur les techniques d'interprétation :

On a vu le rapport entre ton choisi et caractère d'une interprétation. On peut dès lors entrer dans le détail et présenter des techniques précises liées au caractère et au sens. Les rappeurs disposent en effet d'un panel de techniques vocales et corporelles précises, dont on expliquera, pour certains cas, la raison pour laquelle on les classe dans l'interprétation et non dans les relevés rythmiques.

1. les éléments extra musicaux de la voix :

Dans l'interprétation d'un rap, l'artiste peut choisir d'inclure des éléments vocaux qui ne sont pas de l'ordre du chant mais de l'interjection ou du bruit. Cela peut donner sens au texte, créer de la diversité dans la voix du rappeur ou remplacer la description d'une action par son expression sonore, ajoutant de l'emphase. Notre corpus en contient très peu, car la vitesse et la technique prennent toute la place, dans les couplets¹.

¹ Les éléments concernés, relevant du *slang*, sont définis dans le chapitre I.

Tout comme pour plusieurs éléments déjà présentés, c'est en réalité le sens qu'accorde le rappeur à cet outil, le rapport au texte qui est fait et la manière de le mettre en rythme qui en définit entièrement l'usage. On peut donc prévenir que les éléments présentés le sont à regard des usages préexistants, n'englobant pas la totalité du signifiant possible.

Respiration comme élément rythmique volontaire :

Un élément corporel que le rappeur peut inclure au rythme du texte, c'est la respiration. En effet, si le chant tend à se séparer d'une respiration sonore pour n'émettre que la mélodie vocalisée (respiration silencieuse), le rap s'empare de cette respiration pour l'inclure comme élément esthétique. Les usages sont nombreux.

On peut avoir de légères respirations audible en fin de mots, renforçant une émotion de tristesse, de confusion ou d'inquiétude, comme on peut l'entendre dans *Alone* de Tech N9ne (tristesse et solitude) ou encore Kim d'Eminem (confusion voire folie dans la violence).

On peut également rencontrer de longues respirations insistantes, comme Busta Rhymes le fait dans *Look at me now*¹, ou encore Krizz Kaliko dans *Strangeulation Cypher*², laissant respirer le texte après un segment particulièrement rapide ou long, signifiant leur reprise de souffle et appuyant la difficulté technique. L'utilisation d'une respiration haletante ou saccadée en rythme peut également signifier l'essoufflement, la fatigue, la course, etc. Enfin, *Snoop Dogg* utilise également le souffle dans le texte lorsqu'il parle de fumer de la drogue. Les usages dépendent donc des images recherchées, le point commun étant l'inclusion de la respiration comme élément esthétique.

Autres bruits corporels :

Dans le même ordre d'idées que pour la respiration, les rappeurs utilisent toute une gamme de bruits possibles, du raclement de gorge au baiser imité. Là encore, le rappeur n'a pour limite que sa créativité. Dans cette pratique, on peut citer *MUAH* de Tech N9ne³,

¹ Look at me now [en ligne]. Youtube, 2011 [consulté le 12/06/2016], disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=8gyLR4NfMil> [02 : 04]

² Strangeulation Cypher [en ligne]. Youtube, 2014 [consulté le 12/06/2016], disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=okdbKcprsgY> [08 : 35]-[08 : 42]

³ MUAH [en ligne]. Youtube, 2015 [consulté le 12/06/2016], disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=YnUv_jHo_68

contenant dès l'introduction une imitation de baisers qui devient ensuite le refrain de l'œuvre, répété en rythme sur le *beat*.

Le texte évoquant fête et sexualité, ce bruitage central renforce le thème abordé. Dans notre corpus, ce type de bruits se trouve plutôt dans les *backs* que dans le texte de la voix principale. On ne peut de fait les analyser dans l'interprétation mais on sait qu'ils ont un rôle signifiant dans l'écoute globale¹. Ces éléments peuvent trouver leur origine dans la pratique du beatbox, s'agissant d'imitations sonores corporelles.

Hurler, s'étonner, rire... les expressions vocales :

Enfin, pour ce qui est des éléments extramusicaux, le rappeur peut utiliser une expression vocale plutôt qu'un mot. Cela comprend les rires, cris, pleurs et autres interjections d'humeur, d'émotion spontanée. Pour ce qui est du signifiant, il semble plus évident que l'usage de bruits ou de sons abstraits, comme le souffle. Le rire accompagnera une moquerie, une expression de joie ou une situation incongrue, un pleur accompagnera l'expression de la douleur (Eminem, *Kim*), le cri, celui de la colère ou d'une perte de contrôle (Tech N9ne, *Aw Yeah ?*), etc. Dans le corpus, encore une fois, peu de rappeurs se permettent ce type d'interjection dans le texte même (dans les *backs*). J'en ai néanmoins relevé trois :

Dans le couplet de Krizz Kaliko d'abord², sur *Midwest Choppers*, avec un « *Aha !* » placé au début d'un vers, intervenant après une menace pour en signifier le caractère sérieux ou surprenant.

Ensuite, dans le couplet de Yellawolf, sur *WorldWide Choppers*³, l'interjection *yeah* intervient dans la phrase « *I'm headed up, yeah, headed for bucks* » qu'on peut traduire par « Je suis déterminé, *yeah*, dirigé vers (/déterminé pour) l'argent ». *Yeah* est une interjection affirmative pouvant exprimer la joie, et dans le cas présent, ce mot met en emphase le double sens du mot *headed* (dirigé vers / déterminé) dans sa répétition, créant un espace entre ces deux emplois de sens.

¹ On peut citer le bruitage de « pilules » évoqué dans le couplet d'Eminem en chapitre II.

² *Midwest choppers* : Aha !, [05 : 49]

³ *Worldwide Choppers* : Yeah, [02 : 16]

Enfin, Eminem utilise un *uh-uh* particulier dans le couplet de *Speedom*¹, dans le vers « *You think you got away, uh-uh not today* », traduit par « Tu pense t'en être sorti, *uh-uh* pas aujourd'hui ». Dans cette phrase, l'interjection *uh-uh* renforce la négation, affirmant le « *not today* » (le premier *uh* est accentué, le deuxième est plus bas).

2. Techniques de chant dans l'enchaînement des syllabes :

On a défini plus tôt que le rap était un style de musique essentiellement *staccato*. Cela ne signifie pas pour autant l'absence de *legato* dans la voix, dans l'interprétation sur certains segments. Le *staccato* rythmique sert en effet le rappeur, mais l'alternance avec du *legato* permet d'insister sur des mots, les accentuer par la durée des valeurs sonores. Cette partie se consacre donc aux usages d'étirement ou de contractions de syllabes.

Etirer les syllabes :

Lorsqu'un rappeur allonge la valeur sonore d'une syllabe (l'étire), il lui donne plus d'importance qu'au reste de la phrase puisque l'ensemble est rythmé, découpé, enchaîné rapidement. Si le vers (voire le schéma entier) est en *legato*, on passe d'un rap au rythme haché à un rap au rythme fluide, comme pour le couplet de Busta Rhymes sur *Worldwide Choppers* ou encore Krazye Bone sur *Midwest Choppers 2*, où les mots sont liés entre eux. Outre le fait de jouer sur les rythmes et d'étirer les syllabes sur une rime, certains s'en servent comme élément pour entrer ou sortir d'un couplet.

Dans le cas d'une entrée dans le couplet, on peut citer le début du couplet d'Eminem sur *Speedom*, étirant la syllabe sur « *Wait !* » avant d'enchaîner sur des triolets de croche². Cela crée une rupture entre l'élément musical du refrain et le début du couplet, pour en marquer l'arrivée.

Dans le cas d'une sortie de couplet, on peut citer K-Dean sur *Midwest Choppers 2*, qui étire la dernière syllabe des vers (sur la rime) sur le dernier schéma de son couplet³. La durée varie de la noire à la noire pointée et marque la fin du couplet.

¹ *Speedom* : uh-uh, [02 : 40]

² *Speedom* : [01 : 42]

³ *Midwest Choppers* : [01 : 07]-[01 : 22]

Enfin, le fait de créer un élément qui se distingue par sa longue durée (plus intelligible qu'à haute vitesse, à l'écoute), permet de marquer l'esprit de l'auditeur, qui aura son attention focalisée sur l'élément distinctif du vers (comme pour le fonctionnement du *flow* en général).

Raccourcir les syllabes :

Inversement, lorsqu'un rappeur rétréci la valeur sonore d'une syllabe (la contracte), il lui donne un impact plus percussif et rapide, permettant un *staccato* soutenu. Tech N9ne et Eminem emploient beaucoup cet effet, le premier sur les quatre œuvres du corpus et l'autre, sur *Speedom*. Cette pratique permet, dans le lien au texte, de couper des mots en plus petits segments (séparant deux voyelles dans un mot par exemple pour respecter la métrique). Ce choix de voix saccadée est lié à la précision (rythmique et d'élocution) que requiert la vitesse pour rester intelligible. Plus la justesse de ce *staccato* est précise, plus le rappeur peut prétendre à une clarté vocale et à une articulation entraînée.

Retour sur la notion de mélodie :

Dans le chapitre 2, on a évoqué l'aspect mélodique comme un outil de chant que le rappeur peut choisir d'exploiter pour certains vers ou segments. En effet, les recherches explorées présentent le chant mélodique comme un choix de mise en voix plutôt qu'outil d'écriture, mettant systématiquement le rythme en avant. Néanmoins, un terme apparaît : la notion d'*overall tone*¹, soit la « hauteur générale » de la voix sur la piste. Cette notion signifie que la voix est, tout de même, dans une considération tonale au regard du *beat*². Le fait de garder une seule note sur laquelle rapper en fait, par définition, une *monodie*³ rythmique dans l'ensemble. Pour l'aspect mélodique ponctuel, il va principalement dépendre du rappeur qui le pratique. Pour comprendre ses usages, voici ce qu'on obtient des chercheurs :

¹ Adam Bradley, *Book of Rhymes, The poetics of hip-hop*, New York, Basic Civitas, 2009, p.210

² Paul Edwards, *How to rap 2*, Chicago, Chicago Review Press, 2013, p. 138-150

³ Chant sur une note.

L'ajout de mélodies dans le rap est d'abord un moyen pour le rappeur de se distinguer par une technique vocale diversifiée qui agit comme une plu value pour le *flow*. Ensuite, on distingue deux pratique : la vocalise sur un vers (ou un mot) et un *flow* chanté (conservant un jeu de rime en rythme mis en chant). Pour ces aspects, on peut citer dans notre corpus Krazye Bone sur *Midwest choppers 2* qui vocalise plusieurs vers dans son texte, parfois en répétant les mêmes mots, se concentrant sur le chant (il alterne avec le *flow* chanté). Le couplet suivant (celui de Tech N9ne), commence également par une vocalise sur quatre vers, créant une transition entre le refrain et le couplet en prolongeant le chanté sur le début du rythmé¹. Le *flow* chanté, lui, est relevé dans les refrains de Krizz Kaliko sur *Midwest Choppers* et *Speedom*, mais c'est celui de Tech N9ne sur *Worldwide Choppers* qui permet d'entendre l'apport au *flow* d'un mouvement mélodique. Précisément sur les deux vers suivants :

*“From Missouri to Canada, I be keepin’ the stamina,
If you never been a fan of the man, the planet’s unanimous”*

Les syllabes en gras sont « rappées-chantées » à un intervalle de quarte supérieure des autres syllabes. L'alternance mise en évidence et pour laquelle on perçoit un *flow*, c'est l'utilisation du chant comme élément rimique. En effet, dans le premier vers, on ressent une rime entre *Missouri* et *keepin'* à l'écoute, qu'on ne retrouve pas à l'écrit. Leur point commun est le passage à la quarte. Pour *Canada* et *Stamina*, le passage à la quarte renforce la rime et le *flow*. Dans le second vers, la quarte appuie une consonance en /n/ sur chaque mot. On pourrait nommer ce procédé un *flow* intervallaire².

Pour finir sur l'usage mélodique, le choix de le relever sur une portée peut être fait, du moment que l'on considère la tonalité, les harmonies, ce qui implique d'étudier le *beat*. Néanmoins, si l'on ne considère que l'étude de la voix, et spécialement dans le cas des *choppers* où il s'agit de démonstration, relever les mélodies n'apportera pas au sens du texte puisqu'en l'occurrence les mélodies ajoutent des éléments de *flow*, comme outil.

¹ *Midwest Choppers 2* : [03 : 12]-[03 : 26]

² Un flow dans lequel les équivalences ne sont pas dans le texte ou les rythmes mais dans les intervalles vocaux

3. Pitcher la voix, l'élément principal d'interprétation rap :

On a défini la notion de chant dans le rap, ses limites et son rôle d'appui. Il y a néanmoins un élément sonore qu'on ne peut ignorer : le rap est maintenu sur une note donnée qui renvoie à la notion de chant monodique. Néanmoins les inflexions sonores, jeux de rythmes, accentuations et intention (le ton en rapport au timbre) créent des variations autour de cette note. En effet, on peut isoler un schéma, un vers voire quelques syllabes et y relever des inflexions ou glissandos vers l'aigu ou le grave, dépendamment de la durée et du caractère immédiat (ou progressif) de la variation. Néanmoins, dans les domaines de recherche et d'analyse on ne considère pas cet effet comme mélodique ou harmonique, mais plutôt comme une technique de chant liée aux inflexions du parlé.

Comprendre la notion de *pitch* :

Le terme "*pitch*" possède plusieurs sens dans la langue anglaise. Il peut désigner une modulation, une variation de volume, un changement de ton, etc. Dans le cas du rap, ces effets sont nommés différemment (timbre, tone, etc.) mais le terme "*pitch*" est particulièrement lié au phénomène d'inflexions vocales allant de la syllabe au schéma entier. En soi il désigne un changement de hauteur, mais le rap se voulant proche d'un parler rythmé, on préférera parler d'inflexions. On parlera de la capacité du rappeur à « *pitcher*¹ » ses textes à la voix, à créer ces légères nuances dans le texte, en accord avec le sens du texte ou avec un effet rythmique (en créant des alternances de *pitchs*). On distinguera, de fait, différents usages, en séparant les *pitchs* vers l'aigu des *pitchs* vers le grave dans un premier temps, avant de comprendre les enjeux de cet élément. Rappelons que cette pratique est en imitation du parlé et de ses inflexions naturelles.

Pour analyser un changement de *pitch* on doit prendre d'autres distinctions en compte : Il peut être soit immédiat (changement direct), soit continu (glissando). On prendra également en compte la durée du *pitch*, s'il concerne un mot, une syllabe ou plutôt un vers, un schéma. Enfin, on prend en compte le placement du changement, dans le vers lorsqu'il s'agit d'une syllabe, dans le couplet lorsqu'il s'agit d'un plus grand segment.

¹ Paul Edwards, *How to rap 2*, Chicago, Chicago Review Press, 2013, p. 95-107

Les usages courants du *pitch* :

Avant de spécifier leurs différences, il faut observer les deux principaux points communs entre les différents *pitchs* considérés, à savoir : La diversification du *flow* et l'emphase sur des éléments. Pour la diversification du *flow*, on peut aisément la remarquer d'un couplet à l'autre (chacun *pitch* le texte à sa façon). Pour ce qui est de l'emphase, elle s'entend également dans la mise en relief du texte par le *pitch*. Pour ce qui est du signifiant, voici un exemples précis dans le corpus :

“*Ask Tech, He'll tell you I'm strange*” K Dean, *Midwest Choppers 2*, [01:15]

L'inflexion sur la rime *strange* est accompagnée d'un grain rauque dans la voix. L'emphase crée concerne le double sens du mot *strange* en l'occurrence. Dans le sujet de vantardise, K Dean se définit comme étrange, pour renforcer l'aspect menaçant du personnage qu'il incarne. Le vers à part, traduit par « demande à Tech [N9ne], il te dira que je suis *strange* » possède un autre sens. K Dean ici parle de Tech N9ne et de son label Strange Music, disant que ce dernier le reconnaît comme *Strange* (soit comme un égal), renforçant sa présence sur le morceau.

Pitcher vers l'aigu, spécificités :

Un *pitch* vers l'aigu sur une syllabe ou un mot peut accentuer des émotions ou intentions précises : la peur, la persuasion et la confusion. A ce titre, dans le corpus, l'évocation n'est pas tant à l'expression de peurs ou de confusion, mais de précision et de force. En revanche, pour la persuasion, on peut relever dans le corpus le vers suivant :

« You know we on a mission, **listen** to me » Tech N9ne *Midwest Choppers* [01:38].

Le mot en gras, *Listen*, est plus aigu que le reste de la phrase. Tech N9ne donne l'ordre de l'écouter attentivement (même si le fait de l'entendre est inhérent au fait d'écouter le titre) en utilisant l'impératif sur *Listen to me*, qu'on traduit par « Ecoutes-moi ». Le fait de *pitcher* le verbe appuie l'ordre donné.

Toujours sur une syllabe ou un mot, un *pitch* plus aigu en début de couplet ou de schéma peut accentuer l'idée de commencement, d'ouverture. En fin de vers, il exprime une sensation d'inachevé ou de question. Voici trois exemples de *pitchs* aigus, le premier placé

sur la première syllabe d'un couplet, le deuxième sur la dernière syllabe et le troisième pour l'imitation d'une question :

“*What if I ran into you with a pogo stick ?*” Yellawolf, *Worldwide choppers* [01:57]

“Then you know my flow’s *insane !*” K Dean, *Midwest choppers 2* [01:20]

“You hear’em **now** ?” Busta Rhymes, *Worldwide Choppers* [4:15]

Sur un vers ou un schéma entier, le *pitch* vers l’aigu accentue un sentiment d’urgence ou de transe dans la prise de vitesse. La relation entre vitesse et *pitchs* aigus évoque le rapport entre le son émis par un moteur et la puissance dont il a besoin pour gagner en vitesse. Dans le corpus, on entend ce phénomène régulièrement dans les schémas d’Eminem sur *Speedom*¹ et Tech N9ne sur l’ensemble du corpus. A l’écoute, le *flow* peut être rapide sur un rythme constant (doubles-croches par exemple) mais le fait de *pitcher* vers l’aigu en *glissando* sur tout un schéma donne l’impression que la vitesse continue d’augmenter sans pour autant changer de rythme.

Somme toute, on retiendra du *pitch* vers l’aigu un sentiment d’urgence, de tension, d’ouverture. Dans l’idée d’un jeu en question/réponse, les *pitchs* aigus peuvent donc représenter la question.

Pitcher vers le grave, spécificités :

Un *pitch* vers le grave, sur un mot ou une syllabe, dans l’intention, exprime une prise au sérieux et de l’autorité. On peut relever l’exemple suivant:

“*Hit’em again at a minimum,*

Repeat it coming to killin ‘em”,

Busta Rhymes, *Worldwide Choppers* [04 :24]-[04 :30]

Dans cet exemple, les deux vers vont vers le grave dans l’inflexion, donnant plus d’autorité et de sérieux aux menaces qu’il profère, qu’on pourrait traduire par « je les frappe encore au minimum, je répète ça jusqu’à les tuer ».

¹ *Speedom*, *pitch* aigu progressif et vitesse, pour Eminem : [01 : 50]-[01 : 59], [02 : 29]-[02 : 35], [02 : 42]-[02 : 50], [02 : 58]-[03 : 07]

En réponse au sentiment d'ouverture ou de question évoqué pour un *pitch* aigu, un *pitch* vers le grave donne une sensation de résolution, de fin. Cet effet est très utilisé dans le corpus sur les fin de couplets, mais la sensation de *pitch* vers le grave est en réalité créée par un *pitch* vers l'aigu de l'avant dernière syllabe. Cela crée une sensation de conclusion avec un dernier *pitch* plus grave que le précédent¹.

Enfin, lorsqu'un *pitch* grave est opéré sur un vers entier ou un schéma, il renforce l'aspect sérieux évoqué plus tôt, l'idée de fin pour un *couplet* et ajoute de la profondeur à la voix, aggravant le thème progressivement. Un exemple concret serait le *couplet* de Busta Rhymes dans lequel la majorité de son *flow* va vers le grave, avec quelques *pitchs* vers l'aigu qui créent des tensions soudaines, résolues par le *pitch* général.

On retiendra du *pitch* vers le grave l'idée de résoudre une tension, de répondre à une question, de signifier une fin.

Pitchs aléatoire et pitchs alternés :

Pour finir avec les notions de *pitchs*, il existe des usages particuliers à l'alternance de *pitchs* aigus et graves. Leur placement aléatoire (sans considération de rime, de rythme, etc) peut signifier un état second ou une folie (dangereuse ou joyeuse selon le contexte et le thème). Cela dans l'idée de renforcer l'aspect imprévisible d'une perte de contrôle, d'un *flow* dont on ne retient plus les inflexions, même si le rythme et la rime sont maintenus. Krizz Kaliko utilise cet effet sur ses deux couplets, tout comme *Yellowwolf* sur *Worldwide Choppers*.

Les *pitchs* alternés, quant à eux, désignent la notion de mise en *flow* du *pitch*, en renforçant la rime ou le rythme. Dans l'ensemble des exemples du document, on peut en réalité relever une utilisation du *pitch* sur les syllabes rimées ou rythmes particuliers. C'est également la raison principale pour laquelle le *pitch* est l'élément central de l'interprétation d'un rap.

Un point sur la recherche :

Concernant la notion de solfège, on se heurte à un problème dans la mise en voix. En effet, si la parole et le rythme peuvent être définis et compris, le passage à la voix, lui,

¹ Cette considération d'une syllabe aiguë à résoudre sur une syllabe grave rappelle les mouvements obligatoires en musique classique, entre sensible et tonique d'une tonalité par exemple.

dépend du timbre du rappeur, de l'intention qu'il y ajoute, des inflexions ou effets qu'il y combine, le tout pour donner un aspect parlé au chant. De fait, chaque rappeur, chaque rap d'un même rappeur constitue un objet d'analyse unique. On peut comprendre tous ces éléments et en parler, mais le fait de toucher au sensible rend leur analyse plus perceptive qu'objective, ce qui ne permet pas d'être strictement juste dans les propos.

Néanmoins, on peut extraire cette notion de signature vocale du rappeur et son rôle identitaire, qui d'un point de vue pédagogique, peut mener à un travail individuel sur la manière de rapper. Le travail consisterait à guider chaque élève vers le développement de son *flow* plutôt qu'à enseigner une manière strictement codée de rapper à tous, une fois les bases acquises. La complexité d'un tel apprentissage, c'est qu'on ne se focalise pas sur l'interprétation d'un rap préexistant, qui tient plus de l'imitation ou de la performance. En effet, pour qu'il y ait un *flow* développé chez un élève, il faut qu'il y ait un travail sur l'écriture, le rythme et les choix d'interprétation, soit une formation d'auteur compositeur interprète.

La grammaire du rap et la compréhension de sa mise en voix étant établies, il reste à explorer les systèmes de notation qui existent pour cette voix rappée, dernier angle d'approche sur la question de solfège.

4 – Peut-on noter le rap ?

Durant la réflexion, il a d'abord fallu comprendre comment les chercheurs présentent leurs analyses et quels résultats ils en extraient, pour ensuite définir le rap sous différents aspects. Ce chapitre pose une question qui met l'accent sur les systèmes de notation possibles et sur leur capacité à retranscrire le rap de manière fidèle (au regard des éléments présentés en amont). Pour comprendre les enjeux de cette partie, il faut considérer la capacité d'une notation à permettre l'interprétation, soit sa facilité de lecture et la présence des éléments nécessaires.

I. La notation classique utilisée pour les exemples :

Avant d'explorer d'éventuels systèmes de notation créés autour du rap, il faut d'abord comprendre l'utilité d'une notation classique et la raison pour laquelle des chercheurs font le choix d'abandonner cette notation ou à l'inverse, de l'utiliser.

1. La précision du rap :

L'un des points importants du rap est la justesse rythmique qu'il induit. À ce titre, et à l'image d'un instrument percussif, l'attribution d'une note par syllabe sur une portée découpée en mesures semble la plus précise. Le système utilisé ne comporte qu'une ligne, puisqu'on évince la hauteur (système à 5 lignes).

Relevés rythmiques :

Comme dit précédemment, ce système de notation est le plus précis possible pour ce qui est du rythme. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle son emploi est adoptée dans les chapitres précédents : elle permet une mise en évidence directe des rythmes et effets employés, du moins pour toute personne ayant une formation musicale. De fait, si l'objet de recherche est un élément rythmique particulier, un vers surprenant ou qui semble intéressant, cette méthode permet une compréhension visuelle directe. Cette notation permet également de mettre en avant une accentuation du rythme (accents) et la façon dont les rythmes s'enchaînent (*legato*, *staccato*, durées). De plus, la considération du rythme dans le

rap étant liée aux mots prononcés, la notation offre la possibilité d'inclure une syllabe sous chaque note. Sur ces points de justesse et de corps du rap (mots et rythmes), c'est une notation qui fonctionne.

Analyser les schémas :

D'un point de vue analytique, la notation permet également, dans un relevé de schéma entier, la mise en évidence d'une évolution ou d'une répétition dans les usages rythmiques. De la vue d'ensemble au détail des syllabes enchaînées, cette notation permet une compréhension rapide des effets. En considérant les récurrences rythmiques qu'on observe, le texte associé et les placements dans la mesure, on peut extraire un schéma de rythmes, approfondir le signifiant et éclaircir certains segments troublants à l'écoute (levées, retards, sentiment de décalage, etc.). Pour notre corpus, elle a permis d'exemplifier chaque point rythmique étudié dans le chapitre 2, ce qui en appuie l'utilité analytique, que ce soit pour vérifier la présence d'une technique ou pour comprendre une structure.

Plus proche de l'interprétation ?

Sur l'idée de performance évoquée en introduction, sur les reprises faites par des amateurs de raps et musiciens voulant relever le défi technique de certaines oeuvres, la justesse rythmique est un impératif pour réussir. Puisque la notation musicale en question permet une précision de relevé, d'analyse et de lecture, elle semble appropriée à l'interprétation d'un morceau. On peut néanmoins relativiser ce point, puisqu'une majorité des personnes relevant le challenge n'est pas nécessairement formé à la musique en conservatoire, à la lecture de ce système. Pour la minorité concernée en revanche, l'exécution rythmique devient abordable. Au sein de la communauté rap, ce système de notation est utilisé par une catégorie d'amateurs ayant une formation musicale¹.

2. La nature du rap :

Un point a été soulevé dans le paragraphe précédent : la majorité des personnes relevant le défi d'interpréter un rap existant n'est pas formée à la lecture musicale, et on

¹ Rap Analysis [en ligne]. rapanalysis, 2011 [consulté le 12/06/2016], disponible sur : <http://www.rapanalysis.com/2011/11/rap-music-analysis-7-jeanius-of-ms-jean.html>

peut en dire de même d'une grande partie de rappeurs¹. De fait, la notation peut être mise au regard du contexte culturel du rap. Il faut également considérer la notion de *flow* et d'éléments d'interprétation dans cette notation, qui ne sont pas nécessairement accessibles. Voici donc les désavantages d'une telle notation dans le rap.

Hiérarchie verticale, rythme et texte séparés :

Le premier problème soulevé est dans la notion même du *flow*. En effet, ce terme est sensé coupler rythme et rime, c'est-à-dire une considération du texte, autant que du rythme. La lecture rythmique du rap implique une découpe syllabique du texte, prenant appui sur cette unité sonore pour lier les rythmes. De fait, on observe une hiérarchie qui fragmente le *flow*, avec un texte au service du rythme. Voici un exemple de cette considération :

Brea-kin' them off in - to par - tic - les They get in a pre - di - ca - ment That be

Twista, *Worldwide Choppers*, [03 : 04]-[03 : 06]

Dans cet extrait utilisé en fin de chapitre 2, comme exemple pour les vers les plus rapides du corpus, on a considéré les mesures contenant le plus de syllabes. Néanmoins, visuellement, ce sont les rythmes qui parlent le plus en terme de vitesse, avec des sextolets de doubles-croches immédiatement identifiables. La preuve d'un abandon du sens, dans cette lecture, c'est le caractère incomplet de la phrase. En effet, la phrase entière est la suivante :

« *Breakin' them off into particles, they get in a predicament that be **never reversible.*** »

Cela est mis en évidence dans la citation : La phrase relevée dans la mesure est incomplète. Certes, dans une notation complète du couplet, on aurait la fin de phrase sur la mesure suivante. Le texte n'en reste pas moins au second plan, des mots comme « *particles* » ou « *predicament* » étant fragmentés et placés en dessous de la lecture musicale.

¹ On parle de formation musicale en conservatoire. Rappelons que le rap est à l'origine une expression vocale de la culture hip-hop apparue dans les ghettos new-yorkais.

Limites du nombre d'information :

En considérant la hiérarchie précédemment évoquée et tout ce que le texte peut nous apprendre en terme de sens et de techniques d'écritures (premier chapitre), on peut se demander si le *flow* est réellement présent dans la notation. En effet, la mise en avant de consonances, de rimes, d'assonances, etc. dépend d'un traitement sur le texte (mise en relief en utilisant des codes couleurs, le gras, l'italique...) et tous ces éléments sont ensuite mis en dessous du rythme.

En terme d'informations également, on peut se questionner sur les exemples employés en chapitre 2 : chaque relevé correspond à la mise en avant d'une technique, d'un point. Néanmoins, si on relevait tous les éléments possibles sur un seul schéma, le nombre d'éléments à mettre en partition serait considérable. L'accentuation, les nuances, liaisons, silences, indication de *staccato* sont autant d'éléments ornant l'aspect rythmique en mettant le texte de côté.

Enfin, sur les notions d'interprétation, la notion de *pitch* est absente, ainsi que les indications de jeu, qu'il faudrait élaborer à partir des répertoires relevés (*rauque, en murmurant, en colère, en pitch vers le haut...*). Toutes ces informations qu'on entend sans noter, en absence de considération mélodique, s'ajoutent aux informations textuelles et musicales, déjà nombreuses.

Institutionnaliser une musique dite « d'expression urbaine » ?

En amont de la notation à choisir, la question se pose : Le solfège appris en conservatoire appartient à la grande histoire de la musique occidentale. Le rap, lui, fait partie du hip-hop, une culture urbaine exprimant la non-conformité, constituant l'identité artistique de la population afro-américaine aux Etats-Unis¹. Que ce soit dans ses textes en développant un langage propre (*slang*, néologismes) ou dans son chant en abandonnant la mélodie, le rap tend à se détacher de la musique classique. De fait, ne devrait-on pas considérer une notation issue de ce détachement, plutôt que l'adaptation d'un système existant ?

Pour conclure sur cette notation, on peut dire qu'elle est utile pour exemplifier un point technique, une notion, un élément. Elle permet la compréhension de phénomènes

¹ Comme l'ont été précédemment le Jazz, le gospel, le Rythm and Blues

rythmiques et des structures dans le rap, mais au-delà, elle ne permet pas une représentation fidèle de la pensée qu'il exprime ni au nombre d'informations qu'il contient pour être interprété.

II. Le diagramme du flow par Paul Edwards :

Parmi les recherches explorées pour construire cette étude, la plupart reposaient sur le texte et exploraient les phénomènes sonores en invitant à l'écoute pour expliquer des vers cités (comme en chapitre I sur la poésie). Paul Edwards, quand a lui, décide de représenter le *flow* à travers ce qu'il nomme le « *Flow diagram* »¹, soit diagramme du *flow*. L'intention derrière ce système de notation était d'indiquer l'aspect rythmique du rap en gardant le texte en avant. Ce qui a inspiré ce diagramme, c'est la manière que certains rappers ont déjà de noter leurs paroles : en ajoutant des symboles, en indiquant sur le texte des respirations, pauses, pulsation, etc.

1. Comment lire ce diagramme ?

Commençons par une présentation générale du diagramme avec les deux premiers vers de Tech N9ne sur *Worldwide Choppers*² :

1	2	3	4
F ollow me, all	a round the pla-	n et I run the	g ammut of sick-
ology, they	c ould never ma-	n age, we do da-	m age with no a- [...]

Concrètement, chaque ligne de texte représente une mesure rappée. La première ligne indique le placement des quatre temps dans la mesure. Les syllabes en gras correspondent au placement du texte au regard de cette pulsation. En ce qui concerne le placement du texte, une découpe métrique de la cellule n'est pas opérée. On préférera conserver la lecture du plus de mots sans séparer les syllabes (sauf dans le cas d'un mot sur plusieurs mesures, induisant un trait d'union). La largeur du tableau peut dépendre du nombre de syllabes par mesure, le but étant de conserver une ligne par mesure pour plus de lisibilité.

¹ Paul Edwards, *How to rap ?*, Chicago, Chicago Review Press, 2009, p. 67-76

² *Worldwide Choppers* : [00 : 28]-[00 : 34]

Le seul point influant sur le placement du texte dans la cellule, c'est son rapport à la pulsation : la syllabe est sous le chiffre et en gras lorsque le temps est marqué, le texte est décalé vers la droite et sans mise en relief lorsque la pulsation précède le rap. En voici un exemple pour plus de clarté, pris dans le couplet de *Tech N9ne*, sur *Midwest Choppers*¹ :

1	2	3	4
█ Came	to get	Strange with	it , Bang
With it,	Stop and get a	Little un-	Tamed with it,

Dans cet extrait, un décalage rythmique est mis en évidence par l'absence de gras dans certaines cellules (de temps marqués), et un décalage du texte marquant ce décalage. L'espace grisé correspond à un silence vocal. En absence d'espaces grisés, on considèrera une tenue du son sur les syllabes espacées, ici entre « *Came* » et « *to get* » (sur les deux premiers temps) ou encore « *Bang* » et « *With it* » (entre les deux mesures).

Diagrammes additionnels « l'analyse de style » :

Pour la notion de style, il est question de mettre en avant la manière dont un rappeur met en place son *flow*. On considère alors, pour comprendre le rythme, de compter le nombre de syllabes par mesure et de retranscrire cela en diagramme. Dans la recherche, ce diagramme est nommé *pattern diagram*, prenant pour fonction principale la mise en évidence d'un *flow* syllabique. Pour comprendre le procédé, prenons pour exemple le premier schéma de Twisted Insane sur *Worldwide Choppers*² :

1	2	3	4
Hit em with venom when	I get up in 'em I	Bend 'em and send 'em and	you can feel me,
Digging up in your	Brain and bringing the	Pain , they often	Wanna kill me,
Filling 'em with that	Fury , get up and	Hurry , you can	Feel the real me,
Coming up with that	Shit , I'm having a	Fit and you will	Never peel me,

Une fois ce diagramme dressé, on peut en extraire différentes informations mises en évidence : la rime en fin de vers, les rimes internes (sur deuxième et troisième temps des mesures) entre autres. Pour analyser ensuite la façon dont le rythme est mis en place, on

¹ *Midwest Choppers* : [01 : 11]-[01 : 15]

² *Worldwide Choppers* : [05 : 09]-[05 : 17]

dresse le même tableau en remplaçant le texte par le nombre de syllabes par temps. On obtient le diagramme suivant¹ :

1 st	2 nd	3 rd	4 th
6	6	6	4
5	5	4	4
5	5	4	4
5	5	4	4

Dans ce diagramme, on considère les équivalences au sein du *flow* en nombre de syllabes. Cela reviendrait à considérer le rythme comme une valeur chiffrée, un nombre de syllabes à prononcer par temps. On observe par exemple que le vers se finit toujours par le même nombre de syllabes sur le dernier temps. On peut également extraire une équivalence entre les deux premiers et les deux derniers temps sur les mesures 2 à 4. Cette notation prétend à une visualisation rythmique immédiate, ou du moins à une compréhension des phénomènes de variations rythmiques, d'un temps à l'autre. Dans certains cas elle permet aussi d'extraire des informations liées au signifiant, dans la symbolique des nombres. Enfin, de manière générale, sa lecture est un indicateur de vitesse chez le rappeur (plus il y a de syllabes sur une ligne, plus le vers est prononcé vite).

Une deuxième représentation consiste à mettre en avant le schéma rimique (en anglais « *rhyme scheme diagram* »²). Pour ce faire, on supprime toutes les syllabes à l'exception des rimes pour ensuite distinguer différentes rimes. Ainsi, pour notre exemple, cela donnerait :

1	2	3	4
-----	-----	-----	---- feel me,
Digging up ----	Brain ----	Pain, ----	---- kill me,
Filling 'em -----	Fury ----	Hurry -----	---- real me,
Coming up ----	Shit ----	Fit ----	---- peel me,

Dans ce diagramme, tout mot n'entrant pas dans la construction de la rime principale et des rimes internes est remplacé par une série de tirets. Cela permet d'avoir une présentation claire du schéma rimique et des placements rythmiques.

¹ Paul Edwards, *How to rap ?*, Chicago, Chicago Review Press, 2009, p. 116-118

² Paul Edwards, *How to rap 2*, Chicago, Chicago Review Press, 2013, p. 178-187

Il ne faut pas oublier que le diagramme principal est l'outil de notation principal. Les autres diagrammes présentés (*pattern diagram* et *rhyme scheme diagrams*) n'en sont que des réductions pour extraire une donnée précise, rappelant les deux arts du *flow* : l'écrit et le rythmé.

2. Les points positifs d'un tel diagramme :

Puisque les caractéristiques analytiques du tableau sont présentées dans la partie précédente, on observera dans celle-ci le diagramme sur deux aspects : sa cohérence dans la culture hip-hop et sa présence chez d'autres chercheurs.

Le texte au cœur de la notation :

L'un des premiers avantages d'une telle notation est la mise en avant du texte dans le rap. En effet, dans un souci de fidélité au flow, l'importance du texte doit être mise en évidence. Dans le cas actuel, le texte est encadré par les informations primordiales du beat : la signature rythmique (en 4/4), les temps de ce rythme (pulsation) et la notion de mesures (progression). Rappelons que cette notation a été inspirée par la façon dont les rappeurs écrivent leur texte, superposant leurs vers sur papier et considérant le rythme comme inhérent à cette écriture, comme pré-requis inconscient. De fait, cette notation et sa découpe par mesure permettent non seulement de retrouver cette superposition de vers, mais aussi de mettre en avant les schémas rimiques dans un cadre rythmique. On peut alors considérer cette notation comme la plus proche du *flow*.

« Facile d'accès » :

Un autre avantage majeur à cette notation, c'est la réduction d'informations symboliques (note, hampe, mesure, etc), rendant la lecture du diagramme accessible à des personnes n'ayant pas reçu de formation musicale. Bien sûr, la présence d'un cadre rythmique implique au moins une compréhension d'une pulsation régulière dans un cycle de mesures. Mais au delà, la lecture nécessite principalement une connaissance du langage. Rappelons à ce titre que plusieurs rappeurs ont développé leurs techniques rythmiques sans disposer d'un enseignement musical au préalable. De fait, on pourrait considérer le diagramme comme une notation plus proche de la culture hip-hop et du rap comme

expression vocale de cette culture. La méthode présentée par Paul Edwards s'inscrit dans cette pensée, puisque son livre s'adresse à tout amateur voulant apprendre à pratiquer ce genre et à tout rappeur voulant parfaire sa technique ou en découvrir de nouveaux aspects. De fait, il s'en sert pour exemplifier ses propos (sur les techniques du *flow*), mais la fonction première du diagramme dans son ouvrage est en réalité celle d'outil pédagogique. Il conseille même la pratique d'écriture dans le diagramme, au regard des différents points qu'il aborde, pour un développement du *flow* chez le lecteur.

Un diagramme qui perdure :

Autre point ayant son importance dans la validité d'un système de notation : a-t-il déjà été utilisé par d'autres chercheurs ?

Plus un système de notation est adopté pour traiter, analyser ou enseigner un type de musique, plus il s'enracine dans les recherches autour de cette musique. Concernant le Diagramme du *flow*, la recherche dans laquelle on le rencontre date de 2009. Avant cet ouvrage, un chercheur du nom de Kyle ADAMS¹ utilise dans un article datant de 2008 un diagramme similaire. La différence réside dans la considération rythmique, puisque ce diagramme précédent fragmente chaque mesure à la double-croche. Prenons un exemple adapté, dans le couplet de D-Loc sur *Worldwide Choppers*² :

1	x	y	z	2	x	y	z	3	x	y	z	4	x	y	z
Check	It	I'm	a-	head	of	them,	chop	it	up	with	the	ve-	te-	rans	a
le	gend	de-	ve-	lop-	pin'	ain't	Gon-	-na	tell	him	It's	e-	vi-	dent,	got-
ta	no-	tice	an	e-	le-	phant,	none	of	you	Nig-	gas	re-	le-	vant	you're
de-	li-	cate	but	lo-	vin'	eve-	ry	se-	cond	of	this				

Dans cette représentation, les ajouts de colonnes « x, y, z » permet de découper le texte à la double-croche. Pour comprendre l'origine de ce diagramme, Kyle Adams l'utilise pour mettre en évidence les assonances, consonances et allitérations en plus des rimes. Pour cela il ajoute des codes couleurs, selon les relevés. Ici, on relève en gris une assonance en /e/ (et une consonance sur /v/, /d/ et /l/ alternées), la rime principale en bleu (considérant l'écoute pour les rimes de prononciation) et une rime interne secondaire en rose.

¹ Kyle Adams, *On the Metrical Techniques of Flow in Rap Music* [en ligne]. Music Theory Online, 2009 [consulté le 12/06/2016], disponible sur : <http://www.mtosmt.org/issues/mto.09.15.5/mto.09.15.5.adams.html>

² *Worldwide Choppers* : [01 : 42]-[01 : 50]

Plus proche du rythme précis du *flow* représenté et du détail rythmique, cette considération à la syllabe paraît pourtant moins lisible au regard du texte, puisqu'il faut recomposer les mots pour comprendre le sens. On peut donc considérer ce diagramme comme outil d'analyse pour des détails rimiques plutôt que notation du *flow*, extrayant une donnée au même titre que les diagrammes chiffrés et rimiques présentés plus tôt.

Un autre chercheur, Krims ADAMS¹, introduit cette notation en 2000 dans une recherche à l'université de Cambridge. Il s'agit du même diagramme que celui présenté par Paul Edwards, à l'exception qu'il s'en sert uniquement pour analyser quelques aspects du rap, sans y prêter la vocation de notation à part entière ou d'outil pédagogique conseillé pour développer son *flow* (sa recherche concerne la construction d'identité dans les textes).

Enfin, le *flow diagram* est réintroduit par Paul Edwards dans le deuxième volume de sa recherche en 2013 pour présenter des techniques avancées de rap. Il n'en modifie pas les éléments et n'introduit pas d'autres dérivés du diagramme. On peut en déduire qu'il le considère comme achevé. En dehors, peu de chercheurs se sont penchés sur la question.

3. Inconvénients rencontrés :

Tout comme pour la notation classique précédemment abordée, le diagramme pose quelques désavantages d'utilisation si l'on veut prendre en compte le rap dans sa globalité. On se questionnera donc sur les raisons pour lesquelles ce diagramme semble incomplet et sur quels points il paraît contestable.

Imprécision rythmique au profit du texte :

Le premier point qui pose problème dans ce système de notation, c'est l'aspect rythmique du *flow*. En effet, on compte le nombre de syllabes par temps mais il n'y a aucune indication pour distinguer une figure rythmique d'une autre. Par exemple, si un temps contient trois syllabes, on ne peut pas distinguer le triolet de la syncope ou de figures plus simples. A l'échelle du schéma, la tâche se complique : Si les trois premiers temps de quatre vers contiennent cinq syllabes, le diagramme nous informe d'une équivalence entre les temps et on pourrait penser que le rythme est identique. Il suffit pourtant que chaque groupe de cinq syllabes ait son propre rythme (triolet de doubles-croches et deux doubles-

¹ Krims Adam, *Rap Music and the Poetics of Identity*, Cambridge, University Press, 2000, p.17-46

croches, quintolet, etc) pour fausser le résultat puisque les équivalences chiffrées ne témoigneraient pas du *flow* rythmique. De même, si un rythme se décale volontairement au fil du schéma, à l'intérieur de ces temps à syllabes, on ne peut le relever qu'à l'écoute. De fait, pour la notion d'interprétation, la notation classique s'adapte mieux à la reproduction fidèle des rythmes.

Le diagramme de Kyle ADAMS se rapproche plus d'une exactitude rythmique, mais un problème se pose dans le corpus : la représentation des triolets de doubles-croches : ce diagramme ne permet pas de la mettre en avant, à moins de fragmenter plus encore les colonnes. Le désavantage est dans la représentation, cette fois, puisqu'une justesse rythmique dans un tel diagramme reviendrait à étendre la largeur du tableau (une colonne par syllabe...). Cela rend la lecture difficile et pose la question du choix entre une précision rythmique fidèle ou une lecture directe des mots.

Absence d'éléments de compréhension musicale :

Dans la notation classique, le problème était dans la surcharge d'informations, de symboles et d'indications de jeu pour une représentation fidèle du phénomène sonore. Là, le problème est sensiblement proche puisque le nombre d'informations à prendre en compte reste élevé. La nuance est que, pour le diagramme, ces symboles et indications ne sont pas encore établis. On pourrait souligner ou mettre en italique des accents importants, mais au delà, aucune clé ne donne la manière de noter les inflexions, les changements de pitch, le ton pris, etc. On est donc face à une notation lacunaire. On peut se demander si les lacunes en question proviennent du caractère récent des recherches autour du rap, du fait que cette notation soit relativement récente ou si le caractère unique, d'un rappeur à l'autre, de la voix dans le rap freine tout simplement l'idée de notation généraliste. Rappelons que les timbres, intentions et sujets des textes changent, eux aussi, constamment. A ce propos, on peut soit comprendre qu'il n'existe que de nouveaux raps à chaque création, soit que l'interprétation se résume à une imitation stricte de chaque oeuvre, ce qui reviendrait à une performance.

La place du diagramme dans la musique ?

Comme on l'a dit plus tôt, la justesse rythmique est l'oubliée de cette notation. La compréhension du texte donne certes le sens, mais sa lecture et la connaissance des temps forts n'est pas suffisante à la reproduction d'un rap. On peut le comprendre, mieux

l'entendre, mais pour l'interprétation les points soulevés précédemment sont autant de freins. De fait, ce diagramme n'entre pas dans la considération d'une lecture durant l'interprétation (contrairement à une partition qu'on peut interpréter en déchiffrant).

Pour aller plus loin, ce diagramme est nommé *flow diagram*. Néanmoins, du flow, nous ne gardons que le texte en allégeant la notation rythmique. De fait, si on met en avant le texte, le rythme s'effondre et si on met en avant le rythme, le sens du texte s'effondre. Le diagramme du *flow* est donc plutôt un diagramme de la rime et non de sa mise en rythme.

De manière générale, le statut de notation que prend ce diagramme peut être remis en cause, puisqu'en dehors de ses avantages analytiques, il ne représente pas la mise en voix, l'interprétation, et les informations sonores importantes pour le *flow*.

III – Une autre notation à considérer :

Le problème rencontré dans les deux notations présentées est le suivant : on ne peut interpréter les inflexions et intentions du rap à la lecture. On rencontre également un problème lié à la notion de *flow*. Dans le soucis de considérer la voix dans le rap sous un autre angle, celui d'un parlé rythmé, il a fallu chercher dans des publications contemporaines traitant de la voix, soit dans la déclamation poétique, soit dans la notion d'inflexion, d'intonation. Cette recherche a mené à la découverte d'une notation moderne du "cours de la langue", pour les acteurs de théâtre, proposée par Jaques Rebotier¹. Il s'agit d'une recherche francophone consacrée à la voix d'acteur, ce qui nous éloigne du champ de recherche initial. Néanmoins, cette notation contient des symboles et représentations qui semblent adaptées à la recherche et c'est la raison pour laquelle on y accorde de l'attention.

1) Le cours de la langue.

Cette notation apparaît dans l'ouvrage *Voix de la folie, folie de la voix*, un travail mettant à contribution plusieurs metteurs en scène de théâtre contemporain comme Antonin Artaud ou Alain Duault (11 contributeurs en tout). Dans cet ouvrage, un chapitre est consacré à la mise en voix dans le théâtre et la poésie. Le chapitre ne contient qu'une succession d'exemples de dialogues notés, induisant une interprétation claire à la lecture. C'est dans ce chapitre que Jacques Rebotier présente sa notation du « *cours de la voix* ». En

¹ Wallace Stevens: *Voix de la folie, Folie de la voix*, Paris, Association Maison de la Poésie, *Poésie 2000*, n°83, 2000, p.18-27

voici des extraits présents dans l'oeuvre, sélectionner pour en comprendre la lecture et les différentes possibilités symboliques, avant d'en vérifier l'adaptabilité avec le rap.

The image shows two examples of musical notation for rap lyrics. The first example is a phrase: "C'est tout ou rien, à chaque fois c'est l'enjeu du jeu d'la langue t'as du jeu sur la langue c'est comme ça ça ça". Above the text, there are rhythmic markings: a vertical line with a '1' and '(2)' above it, a vertical line with a '3' and '(4, 1, 2)' above it, and a vertical line with a '3' and '(4)' above it. A decrescendo symbol is at the end. Below the text, there are arrows indicating syllabic flow. The second example is a phrase: "Y a du jeu dans nos langues ça va, va ça passe ça vient, y a pas ça casse, là ça lasse...". Above the text, there are rhythmic markings: a vertical line with '(2, 3, 4, 1, 2)' above it, and a vertical line with '3, 4, 1, 2, 3, 4' above it. Below the text, there are arrows indicating syllabic flow. A small '1' is at the bottom right of the second example.

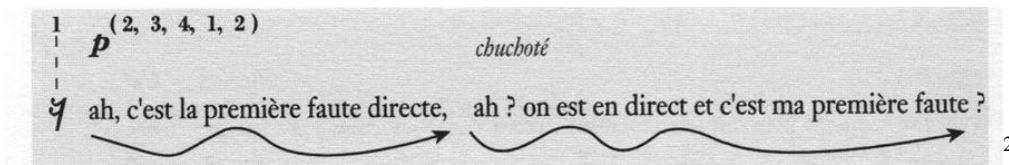
On remarque d'abord deux choses : le texte est au centre de la notation et un certains nombre de symboles (empruntés au solfège ou non) sont présents. Commençons par la suite de chiffres présents au dessus du texte :

Le **1** en début de phrase, relié par pointillés verticaux au quart de soupir, indique le rythme syllabique. Les deux phrases sont donc à la double-croche par syllabe. Dans la seconde phrase, le rythme commence dès le premier temps avec l'indication des temps suivant « **(2, 3, 4, 1, 2)** ». La première phrase en revanche, dans une considération théâtrale, alterne entre un parlé libre et un parlé rythmé. En effet, entre le premier temps indiqué et le troisième, relié à /du/, l'ensemble des mots est à placer sur un deuxième temps étendu, libre d'interprétation. La phrase suit ensuite une rythmique à la double-croche par syllabe. Notons également la présence des temps en fin de phrase, pour que l'interprète sache sur quel temps doit s'arrêter la phrase (un repère). Il y a donc une importance accordée à la justesse rythmique dans une notation chiffrée. Sans marquage de la mesure, la considération cyclique des quatre temps induit un rythme binaire. Dans cette considération rythmique, les mots sont séparés par une espace lorsqu'ils sont prononcés à la suite et par une double espace lorsqu'on observe un silence syllabique (d'une double-croche).

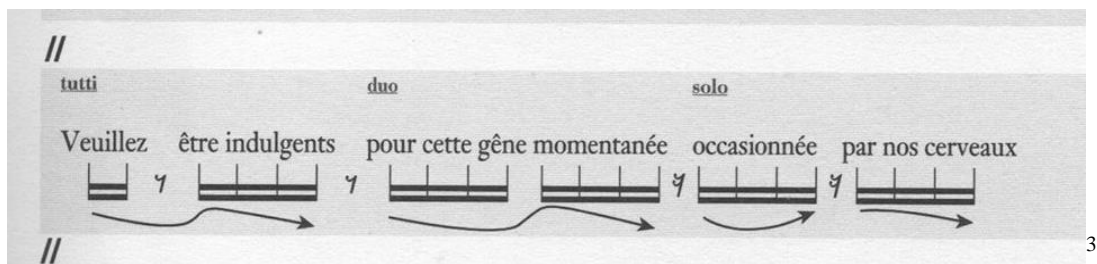
Sur les symboles ensuite, on relève les indications de nuances, avec un *forte* indiqué en première phrase et un decrescendo à la fin de chaque phrase. Les accents sont représentés par un soulignement, comme dans la première phrase sur « tout » et « chaque ». L'élément le plus intéressant de cette notation se trouve sous le texte. Les flèches (droites et courbes,

¹ W. Stevens, *op.cit.*, p. 19

ascendantes et descendantes) indiquent les inflexions sonores à respecter. On a donc ici une représentation symbolique de l'intention vocale¹.



Dans ce second extrait, le premier cadre nous apporte une indication de jeu sur la seconde phrase : « *chuchoté* ». On change donc de registre vocal, ce qui ouvre plusieurs possibilités d'indications (crié, guttural, clair...) qui, combinées aux nuances, permettent une notation plus claire de l'intention.



Dans ce troisième extrait, deux éléments complémentaires apparaissent : les indications de jeu impliquant un ensemble d'interprètes (tutti, duo, solo) et un phrasé rythmique sous le texte. Ces deux éléments apparaissent systématiquement ensemble dans l'oeuvre car on insiste sur la précision rythmique pour que l'ensemble soit synchronisé. Pour un interprète seul, les indications chiffrées des précédents exemples peuvent suffire.

Il est intéressant de constater l'influence de la notation classique pour la représentation rythmique à la syllabe. Ce rythme se met au service du texte qui n'est plus fragmenté pour une superposition des temps et des syllabes. L'intérêt de cet extrait, outre une réflexion sur l'interprétation en groupe, réside dans la superposition de trois informations : le texte, son rythme et ses inflexions.

Dans les travaux de Jacques Rebotier, la notation représente "l'oralité de l'acteur" pour la scène. On est pourtant dans une considération de parlé rythmé et de l'intention, qui

¹ L'intention évoquée en chapitre III, considérant les inflexions et le ton pour diriger le sens du texte.

² W. Stevens, *op.cit.*, p. 22

³ W. Stevens, *op.cit.*, p. 27

rappellent le chapitre III de l'étude sur les inflexions et registres émotionnels. On peut donc poser la question d'une compatibilité entre la notation de Jacques Rebotier et le *flow* des rappers.

2. Comment utiliser cette notation pour le rap?

Appliquons la notation au premier schéma de Busta Rhyme, dans son couplet sur *Worldwide Choppers*¹ pour comprendre les possibilités que cette notation ouvre au rap.

The image displays four lines of rap lyrics from Busta Rhyme's 'Worldwide Choppers', each with rhythmic notation. The notation consists of numbered notes (1, 2, 3, 4) and rests, with a wavy line indicating the melodic flow. The notation includes dynamic markings like 'mf' and 'p', and rests marked with '3'.

Line 1: *mf* 1 (2, 3, 4, 1) 3 (4, 1)
See, now they ask when I'mma stop it, my dude,

Line 2: 2 (3, 4, 1) 3 (4, 1)
And when I'mma cock it and pop it, and when I'mma drop it my dude,

Line 3: 2 (3, 4, 1) 2 (3, 4, 1)
In evitably, it's that I'mma be the most incredible dude,

Line 4: 2 (3, 4, 1) 3 (4, 1, 2)
To ever spit on the record and put it to gether, my dude.

D'abord, l'indication rythmique chiffrée permet de considérer toutes les syllabes à la double-croche (le 1 est associé à un quart de soupir pour indiquer le rythme du texte). Cela permet de considérer le rythme général sans appliquer la notation rythmique à chaque mot. Les repères chiffrés en fin de phrase permettent de remplacer le rôle des mesures. En réalité, chaque ligne ici représente une mesure dont le quatrième temps est reporté à la mesure suivante, pour une lecture du texte plus sensée. On ne découpe plus le texte pour qu'il entre dans les mesures puisqu'on privilégie alors le rythme syllabique à la découpe mesurée. Les

¹ *Worldwide Choppers* : [03 : 56]-[04 : 04]

mesures du *beat* ne sont donc pas considérées au regard du texte, la notation s'appliquant à la voix seule.

On distingue ensuite les triolets de doubles-croches sur certains éléments du texte, permettant une justesse rythmique et une lecture directe des rythmes particuliers intervenant dans la phrase. Au même titre, on distingue l'utilisation d'une croche sur la rime principale (*dude*) et une équivalence de placements sur « *my dude* » qui tombe toujours sur **3, 4**.

Enfin, on a la considération du *pitch*, permettant une interprétation fidèle de la version originale et une lecture du *flow*. En effet, on repère ici la même inflexion sur les quatre dernières syllabes, créant une équivalence de *pitchs* qu'on peut analyser. Cette équivalence met en relief la phrase sur une utilisation de la même rime (répétition) et révèle l'intérêt sonore de la phrase là où la rime ne le montre pas.

Rappelons que dans le chapitre 3 (sur la notion de mise en voix), on a évoqué le rap comme « proche du parlé ». Les notions d'abandon mélodique, de théâtralité de voix sont des raisons supplémentaires d'opter pour un genre « parlé rythmé » plutôt qu'une technique de chant classique. Pour être plus précis, un autre point lie ces deux recherches (entre rap et théâtre) : l'aspect poétique du *flow* pose la notion de déclamation et le titre de MC qu'ont les rappeurs rappelle le discours, l'oratoire.

Peut-on parler d'Interprétation pour le rap ?

Prévue d'abord pour la poésie au théâtre, cette recherche offre une lecture du *flow* (texte et rythme) tout en proposant une possibilité d'interprétation, dans les inflexions et intonations. La notion d'interprétation est alors envisageable dans le rap. Il faut bien sûr nuancer ce propos puisqu'en réalité, le cadre rythmique n'est pas considéré dans son intégralité (mesures, écriture complète). Pourtant, simplifier l'écriture rythmique en considérant la plus grande équivalence comme unité inhérente à la phrase présentée permet une justesse rythmique correcte (dans le cas des choppers, la double-croche).

L'interprétation est également plus précise puisqu'on considère les inflexions de voix (le *pitch*) et les nuances, tout en lisant le texte en premier lieu. Les éléments du *flow* semblent tous être accessibles : la mise en voix (« mode de jeu » et *pitchs*), le rythme (réduit à des repères qui semblent suffisants) et le sens du texte, mis en avant.

On peut également soulever la question de performance encore une fois, puisqu'une copie conforme de rap existant s'éloigne du rôle de rappeur en soi, à savoir celui d'auteur-compositeur-interprète. De fait, l'interprétation du rap peut être une manière d'apprendre à

pratiquer le genre (dans le style d'un rappeur préféré), avant de « réellement » faire du rap en écrivant, en s'exprimant, en développant son propre *flow*.

Un point sur la recherche :

Ce chapitre a permis d'aborder la question d'une notation dans le rap, point essentiel pour l'interprétation. Concernant notre problématique du solfège, il apporte des éléments de réponse nuancés.

En premier point, le chapitre soulève le dilemme du *flow*. Puisqu'il regroupe l'art du texte et l'art du rythme, on est constamment dans la nécessité de diviser pour mieux comprendre. La notation classique est parfaite pour le rythme, le diagramme est plus adapté pour la rime, mais chacune de ces notations hiérarchise ces deux aspects. Si l'on considère une interprétation pure du rythme sur les syllabes, avec une volonté d'adapter le texte sans les intentions vocales, la notation classique est plus appropriée. S'il s'agit d'interpréter le texte en modifiant les rythmes et placements syllabiques pour s'approprier le sens, le diagramme est plus approprié. Mais voilà le cœur du problème : aucune de ces 2 notations ne permet l'interprétation fidèle d'un rap.

Ce chapitre soulève une autre information majeure : le caractère récent des questionnements autour de la notation du rap. Au regard d'un solfège à élaborer, le fait qu'une notation dans la recherche musicale n'englobe pas le *flow* est un frein. Seulement, le fait que des notations soient en réflexion, en essai dans les recherches comme outil pédagogique ou d'analyse va plutôt dans le sens d'une élaboration. En tout cas, la question de la notation existe, ce qui va dans le sens d'un solfège futur.

Enfin, les questions du genre musical et de sa démarche artistique ont été soulevées. Il faut considérer le genre étudié pour mieux comprendre les raisons d'une notation (ou de son refus) et les enjeux de composition ou d'interprétation. Dans le cas du rap, l'approche poétique de la mise en voix a révélé un nouveau champ de recherche sur la notation de la voix dans la déclamation contemporaine. Cette notation est plus fidèle aux différents aspects du *flow* et permet d'en lire l'intention. La seule raison pour laquelle on peut se questionner sur son application au rap est sa destination d'origine : l'oralité d'un acteur.

Conclusion

La recherche menée avait pour but de répondre à la question suivante : Le rap se prête-t-il à l'élaboration d'un solfège ? Il a fallu pour cela explorer la grammaire du rap, dans le cadre poétique et rythmique, ses conditions d'interprétation et les notations possibles pour le représenter. Le corpus sélectionné a permis d'exemplifier les techniques analysées et d'en vérifier la maîtrise par les *choppers*. Partant de l'engouement des publics pour l'esthétique de la vitesse (et de la complexité), on pouvait en effet se demander si le rap pouvait faire l'objet de théories musicales.

Concernant la grammaire du rap et son vocabulaire, un solfège est possible. On est capable d'extraire d'un texte sa structure, ses thématiques, les différents jeux de mots et de sens, des schémas rimiques et des techniques d'écriture précises (assonance, *mosaic rhymes*, etc.). Dans une approche rythmique, on peut extraire des schémas, des techniques rythmiques précises (internal rhythms, décalages, etc.) et des liens entre rythmes et sens des mots. Ces deux éléments complémentaires que sont la poésie et le rythme dans le *flow* ont un vocabulaire précis (*braggadocio, slang, highlighting flow...*) et ont permis d'analyser le corpus à mesure que les exemples étaient nécessaires. On peut déduire, de fait, que l'analyse musicale de la voix dans le rap est possible avec les bases qu'offre ce vocabulaire. La seule question qui posait problème dans ces deux chapitres était celle de la limite de compréhension entre le lu et l'entendu, puisque certaines rimes n'apparaissent pas à l'écrit et qu'on ne peut relever tous les phénomènes sonores en se limitant au rythme.

Sur la mise en voix du rap, on a pu extraire des nouvelles informations comme le *pitch*, définissant les inflexions de voix ou encore les registres émotionnels et vocaux qui entrent en compte dans l'interprétation. Cette approche du rap alimente l'élaboration d'un solfège dans le vocabulaire technique qu'elle contient, mais un nouveau problème apparaît : des considérations autres que musicales sont portées au rap. En effet, la mise en voix du rap comprend des notions de théâtralité (interpréter une émotion, un rôle, etc.) mais aussi de « parlé rythmé ». Ces notions posent la question du statut du chant dans le rap. De plus, la notion de signature vocale du rappeur, dépendant de son timbre et de ses capacités vocales, rend chaque rap unique. Ainsi, il semble compliqué de dresser une manière unique

d'interpréter le rap puisqu'elle dépend du texte, de l'interprète, du *beat*... Un solfège ne pourra qu'être généraliste s'il veut permettre une approche fidèle du rap, sans lacunes. En abordant la mise en voix du texte par les rappeurs, le rôle d'auteur-compositeur-interprète s'est manifesté, questionnant la place de l'interprétation dans un solfège : Est-il question de se limiter à l'interprétation des raps préexistants (performance) ? Peut-on inclure des apprentissages du *flow* personnalisés et développer ces trois compétences à la fois (être rappeur) ? Ces questions concernent le format d'un éventuel solfège et, encore une fois, éloignent du propos purement musical. Pourtant, le texte écrit, les rythmes et l'intention vocale ont une égale importance dans l'esthétique étudiée et pour parler d'un solfège du rap, il faut donc considérer tous ces éléments.

Le dernier élément dont dépend l'élaboration d'un solfège est le système de notation permettant cette interprétation. Dans le cas du rap, la notation classique permet une analyse rythmique. Le diagramme élaboré par Paul Edwards (et utilisé par d'autres) peut servir d'outil pédagogique et analytique, mais le rap est transdisciplinaire. Il englobe, comme on l'a dit, le sens des mots, leur mise en rythme et l'intention vocale appliquée. Il est donc important de savoir comment organiser tous ces éléments sans hiérarchiser les informations en faveur (ou au détriment) d'une discipline. Rappelons que la notation classique met en avant le rythme, que le diagramme du *flow* privilégie le texte et qu'aucune de ces deux notations ne considère la prosodie de la voix parlée (inflexions et intonations).

Il a néanmoins été possible de trouver, non pas dans la musique mais dans le théâtre contemporain, une notation qui décrit suffisamment d'éléments importants du rap pour en permettre l'interprétation. Le *cours de la voix* de Jacques Rebotier repose en effet sur une notation particulièrement applicable au rap puisqu'elle prend en compte l'intention vocale. Le texte est mis en avant, le rythme est simplifié mais précis et les inflexions sont reproductibles. Il serait donc possible de constituer un solfège autour du rap avec cette notation, en y adaptant les vocabulaires précédents et en réfléchissant sur les symboliques à privilégier.

Globalement, le rap se prête à l'élaboration d'un solfège. Les éléments qui vont à l'encontre de cette démarche tiennent du genre étudié (le rap comme expression urbaine à l'origine) et du statut du rappeur (la transdisciplinarité évoquée). Sur ces aspects, des questions sont à résoudre pour cerner la pédagogie à adopter, les compétences à développer autour du genre, mais ces questions sont anticipées. Sur l'élaboration même d'un solfège, il

est possible : on est capable d'établir un vocabulaire précis décrivant l'esthétique globale et des systèmes de notation sont en réflexion ou s'adaptent déjà.

Pour aller plus loin, des découvertes autour de la recherche menée ont soulevé de nouvelles questions. Si le rap se prête à un solfège, c'est qu'il existe depuis suffisamment longtemps pour s'être développé à un point de complexité nécessitant une compréhension. On établit également qu'une nouvelle expression musicale prend de l'ampleur lorsque d'autres courants s'en inspirent. Pour le rap, on pourrait étudier son influence sur les autres disciplines musicales : il existe aujourd'hui des comédies musicales rap¹ et la *pop music* est très influencée par la culture hip-hop. L'influence du *hip hop* sur d'autres formes d'arts est également constatée et mériterait un développement (cinéma, jeux vidéos, littérature, peinture).

Sur les pédagogies liées au rap, il serait pertinent de faire une étude croisant deux questions : Comment enseigner le rap en soi ? Comment utiliser le rap pour enseigner d'autres disciplines ? On pourrait ainsi présenter le rap comme discipline à part entière, mais aussi l'intégrer comme outil pédagogique pour aborder des notions de rythme, de rime, de structure, de timbre vocal, de techniques précises. Un recensement des différentes possibilités pourrait ouvrir de nouvelles portes aux formations musicales classiques en diversifiant l'écoute chez l'élève.

Enfin, on peut s'arrêter sur des points étudiés dans les chapitres pour en faire des objets de recherches à part entière. En effet, pour comprendre le rap dans son ensemble, une étude similaire peut être consacrée au *beatmaking*, étudiant la composition sur machines et les techniques concernées. Dans les pratiques vocales du *hip hop*, le *beatbox* place le rôle de la voix comme celui d'instrument percussif et puisqu'il se prête à des championnats et impressionne tout autant, une étude similaire peut également lui être consacrée. De fait, on obtient deux sujets principaux pour un questionnement identique : les vocabulaires et notations du *beatmaking* et du *beatbox*. On aurait alors accès à une compréhension globale des expressions sonores dans la culture hip hop.

¹ Un exemple : *Hamilton* par Lin-Manuel Miranda (musique, texte et livret), œuvre américaine sortie le 20 janvier 2015.

Bibliographie

BAKER, Soren. *I'm the white guy : The Tech N9ne Edition*. California : Takoma Ridge Media, 2011. ISBN 978-0-9836382-1-6

BRADLEY, Adam. *Book of Rhymes : The poetics of Hip-Hop*. New York : BasicCivitas, 2009. ISBN 978-0-465-00347-1

BRADLEY, Adam. *The Anthology of Rap*. DuBOIS Andrew. London : Yale university press, 2010. ISBN 978-0-300-14191-7

COLEMAN, Brian. *Check The Technique : Liner Notes for Hip-Hop Junkies*. New York : Villard Books, 2007. ISBN 978-0-8129-7775-2

CROFT, William. *Cognitive Linguistics*, Cambridge : Cambridge university press, 2004. ISBN 978-0-511-80386-4

EDWARDS, Paul. *How to rap: The art and science of the hip-hop MC*. Chicago : Chicago Review Press, 2009. ISBN 978-1-55652-16-3

EDWARDS, Paul. *How to rap 2: Advanced flow and delivery techniques*. Chicago : Chicago Review Press, 2013. ISBN 978-1-61374-401-7

FORMAN, Murray, *That's the Joint ! : The hip-hop studies reader*. New York : Routledge, 2004. ISBN 0-415-96919-0

KRIMS, Adam, *Rap Music and the Poetics of Identity*. Cambridge : Cambridge University Press, 2000, ISBN 9780521634472

LAVER, John, *Principles of Phonetics*, Cambridge : Cambridge University press, 1994. ISBN 978-1-1391-6662-1

MITCHELL, Kevin. *Hip-Hop Rhyming dictionary*. Los Angeles : Firebrand Music, 2003. ISBN 978-0-7390-3333-3

STEVENS, Wallace, « *Voix de la folie, Folie de la voix* », *Poésie* 2000, n°83, Paris, 2000. ISSN 0752-272-X

VIGNAL Marc. *Dictionnaire de la musique*, Larousse, Paris, 2011. ISBN 978-2-03-586059-0

WOODS, Alyssa. *Rap Vocality and the Construction of Identity*. Michigan : Proquest, 2011. ISBN 978-1243662316

Discographie

Tech N9ne (2007), *Misery Loves Kompany* [CD]. Kansas City: Strange Music.

Tech N9ne (2009), *Sickology 101* [CD]. Kansas City: Strange Music.

Tech N9ne (2011), *All 6's and 7's* [CD]. Kansas City: Strange Music.

Tech N9ne (2015), *Special Effects* [CD]. Kansas City: Strange Music.

Netographie

Liens cités :

Communauté active du rap (analyses de texte, d'artistes, articles musicaux), [en ligne]. Rap Genius, 2009-2016 [consulté le 27/07/2016], disponible sur : <http://rap.genius.com/>

ERB [En ligne]. Youtube, 2006-2016 [consulté le 10 juin 2016]. Disponible sur : <https://www.youtube.com/user/ERB>

Hao Nguyen [En ligne], Stopthebreaks, 2015 [consulté le 27/07/2016]. Disponible sur : <http://www.stopthebreaks.com/independent-case-studies/top-25-independent-hip-hop-artists-right-now-2015/>

Kyle Adams, *On the Metrical Techniques of Flow in Rap Music* [en ligne]. Music Theory Online, 2009 [consulté le 27/07/2016], disponible sur : <http://www.mtosmt.org/issues/mto.09.15.5/mto.09.15.5.adams.html>

Rap Analysis [en ligne]. rapanalysis, 2011 [consulté le 27/07/2016], disponible sur : <http://www.rapanalysis.com/2011/11/rap-music-analysis-7-jeanius-of-ms-jean.html>

Record [En ligne]. Guinness World Records, 01/01/2013 [consulté le 27/07/2016]. Disponible sur : <http://www.guinnessworldrecords.com/world-records/112754-most-words-in-a-hit-single>

SwayUniverse, Eminem & Tech N9ne interview [en ligne]. Youtube, 2016 [consulté le 27/07/2016] disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=XnJNrS2-2zs> .

Worldwide Choppers lyrics [en ligne]. genius, 2015 [consulté le 27/07/2016], disponible sur : <http://genius.com/205187>

Ecoutes musicales :

Busta Rhyme - beatboxing [en ligne]. Youube, 2009 [consulté le 27/07/2016], disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=lvxG_RlEms0

Busta Rhyme - Look at me now [en ligne]. Youtube, 2011 [consulté le 27/07/2016], disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=8gyLR4NfMiI> [02 : 04]

Corpus mémoire [en ligne]. Youtube, 2016 [consulté le 27/07/2016] disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=0LKFW3AdGCA&index=1&list=PLV_ZpWMc87WNYfgLRMHh2g-aECtBJYwY

Deltron 3030 - Deltron 3030 [en ligne]. Youtube, 2015 [consulté le 27/07/2016] disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=v6YJjkO7F5A>

Eminem - Bitch Please II [en ligne]. Youtube, 2011 [consulté le 27/07/2016], disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=yx4yZ7c3m-8>

Eminem - Kim [en ligne]. Youtube, 2011 [consulté le 27/07/2016], disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=E5iKH9j9haA>

Eminem - Loose yourself [en ligne]. Youtube, 2012 [consulté le 27/07/2016], disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=eNTwg7Zhhwc> [00 : 53]-[01 : 30]

Eminem - Mockingbird [en ligne]. Youtube, 2009 [consulté le 27/07/2016], disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=S9bCLPwzSC0>

Eminem - No Love [en ligne]. Youtube, 2010 [consulté le 27/07/2016], disponible sur :

<https://www.youtube.com/watch?v=KV2ssT8lzj8>

Eminem - Space Bound [en ligne]. Youtube, 2010 [consulté le 27/07/2016] disponible sur :

<https://www.youtube.com/watch?v=XJ2bjStuwyY>

Eminem - The real Slim Shady [en ligne]. Youtube, 2009 [consulté le 27/07/2016], disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=qp6mXmHNPlg>

Eminem - The Way I am [en ligne]. Youtube, 2011 [consulté le 27/07/2016], disponible sur :

<https://www.youtube.com/watch?v=KWmG0ZsUAag>

Eminem - Untitled [en ligne]. Youtube, 2011 [consulté le 27/07/2016], disponible sur :

<https://www.youtube.com/watch?v=XIqJRbWktdE>

Eminem - Stan [en ligne]. Youtube, 2011 [consulté le 27/07/2016], disponible sur :

<https://www.youtube.com/watch?v=0Xcbe4d63k4>

Hopsin - Ill Mind of Hopsin (playlist) [en ligne]. Youtube, 2009-2016 [consulté le 27/07/2016], disponible sur :

https://www.youtube.com/watch?v=o4T5zTt_PdM&list=PLnxctZLzTvYFobNwGwTYxzegy_u9B0f55G

Hopsin - Ill Mind of Hopsin 5 [en ligne]. Youtube, 2011 [consulté le 27/07/2016], disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=hRVOOwFNp5U>

Hopsin - Ill Mind of Hopsin 7 [en ligne]. Youtube, 2014 [consulté le 27/07/2016], disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=QBsa2ETp7JA>

Hopsin - I Need Help [en ligne]. Youtube, 2014 [consulté le 27/07/2016] disponible sur :

<https://www.youtube.com/watch?v=bIGRV9RPJiM>

Ice Cube - Today was a good day [en ligne]. Youtube, 2008 [consulté le 27/07/2016], disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=8CPIF-IEkXQ>

Snoop Dogg - Drop it like it's hot [en ligne]. Youtube, 2009 [consulté le 27/07/2016], disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=GtUVQei3nX4>

Strange Music Inc - Strangeulation Cypher [en ligne]. Youtube, 2014 [consulté le 27/07/2016] disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=MXIc03sIT64>

Tech N9ne - a capella, Krizz Kaliko beatbox [en ligne]. Youtube, 2012 [consulté le 27/07/2016], disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=InGWrydBsVc>

Tech N9ne - Alone [en ligne]. Youtube, 2012 [consulté le 27/07/2016], disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=CY_Fpgl7ZK0

Tech N9ne - Burn it down [en ligne]. Youtube, 2015 [consulté le 27/07/2016], disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=cDKTxM6rEJM>

Tech N9ne - Hood go crazy [en ligne]. Youtube, 2015 [consulté le 27/07/2016], disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=jV69Z8IQRFA>

Tech N9ne - MUAH [en ligne]. Youtube, 2015 [consulté le 27/07/2016], disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=YnUv_jHo_68

Tech N9ne - Uralaya [en ligne]. Youtube, 2012 [consulté le 27/07/2016], disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=DzsonDJCSzM>

ANNEXES

Table des matières

Couplets du corpus et notes sur le vocabulaire :

Midwest Choppers _____ 1

Midwest Choppers 2 _____ 5

Worldwide Choppers _____ 7

Speedom _____ 12

Pour aller plus loin :

Sur le sujet de la controverses _____ 17

Couplets de *Midwest Choppers* :

Tech N9ne

Welcome to Missouri where the killers pop it off, and when I say pop it off I mean Deadly
with the tongue or the gun.

We can do it if anybody want it, whether rapping or get to clapping up another, tell everyone,

Misery Loves Kompany¹ so we dump at the

Enemy when it be energy sendin' me the route

Of negativity, trippin with me, you runnin for your life, cause you ran your mouth (Mouth)

(Couplet 2)

Finna² witness the murderers' monologue of a menace

Comin from out of a sinister formidable place

I can let you know the in's and the out's³ and I can spit it

Wicked twisted and you can see by the look of my face

Gimme⁴ the mic and I'mma mangle it tangle it

Definitely the people see that I got the hang of it

Pity you gotta try to make a mockery of a city who

Back em and block em buck at you baby we dangerous

Came to get strange with it, bang with it, stop and get a little untame with it

Get this chopper like I'm fully a bully with a hoodie

Shit or get up and take em out or spit cane with it

Well the answer is right before your eyes - who do you despise?

Killers who chop you we got to stop you, pop you partner you gushin

Get up outta the way when Tecca Nina be bustin

Gotta give it up, I'm a veteran like Edison, I'mma light em up and get in your head again,

I'm better than ever, never let up featherin, death it be fetishin

Sever it hit the mic and then we pedalin medicine

I'm a chopper, chopper, chopper!

Automatic kickin the ammunition, Killin the competition no it ain't nobody

¹ Proverbe et titre de l'album contenant cette piste.

² Contraction de *Finally*

³ Peut se traduire de deux manières : « Les tenants et les aboutissants » ou « les pouts et les contres ».

⁴ Contraction de *Give me*

Hotter, hotter, hotter!

Damagin everything and everybody, You know we on a mission, listen to me :

How can I make you understand I'm a general

Even if you poppin the competition is minimal

Kan-city killers and you can bet that we criminal

The demon inside of me keep on tellin me when to go

So I'mma keep reppin the midwest choppers freakin flows, And I'm 'bout to be up on top of
this and truly be bustin, beggin for mercy, you punk I ain't givin you nothing (Nothing)

D-Loc

Lyrically we be the best in the Midwest and we caked up

I ain't talkin about women, I'm talkin about paper

D-Loc and Dalima enter the center

And get coded and when in the competition we for sure to kill em

I spit like a fully and ready made, through any type of weather

With the Beretta tucked right, under my sweater

And we hotter than lava

The way that my gillas¹ be keepin it poppin

Partner you tight, but my gillas are better

We keep it choppin like a blender, eatin boys up for dinner

Guillotines we chop your heads off, and throw em out the window

We too critical we ill and you walking away looking so pitiful

The AGT² we be the number one contenders

(When it come to the street we still post on the block)

40 Cal³. on my lap and my middle finger up to the cops

On the way to the studio to go and make another hot track

They be lovin the way that we spit it when we drop

They call me D-Loc, so the functioning definition of a soldier

My opposition is more culture than Rocha

I spit like a Tommy and anybody in my way I'mma fold em

¹ Slang pour « Gorillas »

² America Got Talent (télécrochet équivalente à « La France a un incroyable talent »)

³ Calibre 40 – désigne une arme à feu.

And me and my gilla¹ gorillas want it cause we the coldest boys
Be tryin to battle cause they want our position
But they can never get in it because we better and bigger
And like I told you we the number one competitors dealin
Workin their way up to the top and they won't stop til they get the millions
In the hone of the century D-Loc and Dalima
Chemistry, you can never cross with them
Igganas idah the ebe ossinbay the yricala
*Iggertra eavela otherma uckerfay's lost*²
You can try to read us, you can try to beat us
Try to get your speed up, but it ain't gon matter
Cause after we get finished bustin there ain't gon be no laughter
We takin over the map with Tecca Nina the master (master)

Dalima

When I'm up in the zone I get to representing the city in decay
Hollow your brain cause I'm a disaster
Dalima get ridiculous if I'm coming at you
Leave em in a predicament cause I'm a style master
And I'm not impressionable now, just so you know
I make em sweat cause I'm best with the flow
Whenever you wanna flex we can go, keep stressin your code
And I gonna leave your back on the floor
Midwest fin to flow like (She flows with the most strife)
Cause the energy is the bomb
I can tell that you fascinated by the way that we rhyme
And we blow like, with the flow strike with the fire (Baby ain't nothin you can say though)
Cause I'm sippin on Henny and bustin like the semi go enemies now
Irritated with the haters that be comin around, so I kick it
Like a relative of the area style
Meanin that I'm really sure, so, I'm too sick for a cure, so

¹ Ici « *gilla* » devient un adjectif mélioratif, pouvant signifier « créatif », « hilarant », « spontané », etc.

² La phrase se comprends : « *niggas headin to be bossin lyrical triggers leaving mother fuckers lost* ». Cet extrait obéit aux règles du « *pig latin* », un jeu de langage consistant à déformer chaque mot selon un schéma précis.

Ain't no need for a doctor, my verbal word play
Be makin your nerves shake cause I caught you
Pants down when I popped you, now
Let's take a trip to the valley of real gills
Strange individual with the militant ill skill
Pop a collar and holler at the broads with real skril¹
Get down for the cost cause we flossin² big wheels (What up with it?)
Don't be acting like you get tough with it
When the chopper come out the trunk spittin
Off in the strange, gill killers gonna be devoted to leavin your bodies smokin but really, you
can't get off with it (Man, this game is rough)
Cause whenever I'm bustin it's like a full heart stopper
Dalima, Tecca Nina, Kaliko and D-Loc
Rip another with the flow cause we Midwest Choppers (Choppers)

Krizz Kaliko

Hey Tech, watch this... Kalli baby, you better act right get right
Cause I'm the baddest nigga hookin up with the fastest badass
That'll hit you with the lyrical lyrical miracle whip, incredible
Bitin like the head off a cerebral
Diggy-diggy down, once your figgy frown at the c-c-clown them
Hounds is bound for your town, diggy-diggy-diggy
And if you lookin for the sound, you can be found by the nigga wearin the crown
Are you really with me?
And when you hear it nigga then zip it, the exhibit make you wanna reposition your pivot
When we write it and spit it, we makin somebody get it
And if they won't hear it and deal it, but forget it to get it (Stop!)
Or I can keep babblin on, or rattelin off at the mouth while we travelin
And I'll be thinkin it all be speakin about the things that I be doin
A couple scooping up out my mouth this album 'bout to ruin
You and you and you

¹ Slang pour dire « monnaie » ou « capital ».

² To floss : montrer ce qu'on a avec vantardise.

And I can stop with the drop of the Caribou
 And if it's on the pop n it's due with you and you
 And I won't hesitate to chop you and chewin you
 Ahah, while they doin you, and if you lookin for the better in the veterans who can bust
 You got the Kali gun for fun
 And if you throw, we bustin back at you when you attack
 I'm on the track I hope they puttin down the gun
 (Dalima's a chopper) Chopper! (D-Loc a chopper, that Tecca Nina's a chopper)
 The Kaliko will knock your block off
 You never see it comin hit you when we were gunning
 You runnin we walk off (We walk off)
 Cause is for the way that we flauntin¹ (We flauntin)
 And we comin headhuntin
 No we won't stop 'til we get to the top, you in the way, then we midwest chop ya (Chop ya)

Couplets de *Midwest Choppers 2* :

K-Dean

I got a message for any one of you muthafuckin niggas
 That wanna talk 'bout the Mid-Midwest
 We dangerous, Aim to bust any little nigga with a big-big chest
 Anybody that wanna be comin thinkin' they hotter
 I'm a type of nigga that'll really kill ya for dollas, fuck everybody that want a piece of a killa
 For real, Me and my niggas will leave you floatin in a river
 So fuck all you haters, You heard what I said, my flow a little bit over your head
 Act like a pencil, I'll fill you with led², if you afraid, Then tell me you scared
 Cause I'mma little bit out of my muthafuckin mind
 The hardest rapper that Tecca N9na could fuckin find
 Who that? Who that? That's me, Who that? Who that? K-Dean
 When I was comin up in the game everybody was tellin me
 'I really be killin a lot of you niggas, I'm mean'
 Fuckin with my niggas D-Loc and Dalima

¹ *To flaunt* : se vanter

² Ici *led* se traduit « mine » pour le jeu de mot suivant : *Act like a pencil* (crayon) – *I'll fill you with led* (mine).

They told me, 'I be really gotta be a muderer killin machine'
I didn't care about nothing but rappin my way to the top
Fuckin with my nigga Tech, cause I'm really hot
Anybody got a problem with any one of my niggas
I'll pulled out the 9 milli¹ up to a pop
Bring the heat, Bring the noise, Bring the flames, anything that you bring, I'mma tame
Puttin dirt on the top of my name, Pull back and I click-click, bang
Ask Tech, He'll tell you I'm strange
If you ever wanna talk about me, I'mma run up, Gun up and leave you with no brain
Then you'll know my flow is insane

Krayzie Bone

Come, come get some of this Midwest murda music, murda music, murda music
Come, come get some of this Midwest murda music, murda music, murda music
Let me hit 'em when I get 'em, I'mma split 'em, I'mma kill 'em
I'm the nigga with the lyrical venom finna get up in them
When they give me the instrumental
I finish 'em, diminish 'em, I guarantee the murda music is a minimum
But lately I been givin 'em hell
They don't really wanna see me, I'm servin' 'em swell
Call me a monster, Verse Designer, First To bomb ya
Leathaface pullin up in that hearse beside ya
Murda, mo murda, mo murda, mo murdered 'em all, kill 'em all
Krayzie kill 'em all, they fall, It's a lyrical execution
We snap faster, We the rap masters, squeeze the gat, Blast it, If that's how it gots to be
So they better get it ready,
Cause I'm heated like an AK-47 spittin bullet fuckin' lyrics out of me
Well that's somethin, That's crazy, Jackson, he's amazin action, Stay in action
Rap singin at ya, I'm blazin at ya, I'm kinda like an automatic aimin at ya
And I don't want a little bit of flame to ashes, you know you really truely insane to madness

¹ 9 millimètre, désigne un calibre d'arme à feu.

You're never gonna find other niggas more scandalous than this Midwest blastin family

Tech N9ne :

I am the definition of murda, The N9ne is now coming to serve ya
You're running but you can't go no furtha,
Cause I'm running through you with no sign of inertia
Gimme the mic and I bet that you duck it's what you betta do when I'm bussin
I be flippin, I'm incredible, Never get on my level, I'm a killa with the pedal to the medal
You're edible and ya death is so inevitable
I can take it to ya momma, Ya daddy, The back of a caddy
You cut up in the sack with a baggy and I wanna...
Take it out and make it patty, you gotta be patty
Cause that'll be bad if you decide to mad, Is you gonna?
You can listen to me and see I'm the nigga with the ammunition
I'm givin the livin a vision of death, makin 'em sick and depressed
Cause I be givin everything, I'm a rebel and I'm still with the quick and the best
Makin 'em walk in the business, I get up in it to rip and diminish ya
Trip and I finish ya
Dig it, You really get me livid, I'm bout give it a pivot
I'mma stick it so we can differ to sinister
I be the chopper that got ya little boppers goin off us
Better not let me up on the premises
Cause I'm a doctor that's out for the shotaz¹ when I brought ya
Be cautious never talk of this nemesis
We on top of the hill when it come to the skill, other rappers are damn jokers
They be givin the people comedy but the Tecca N9na misery shit is Bram Stoker

Couplets de *Worldwide Choppers* :

Ceza (rap en Turk)

Sen kalk, bir minik mikrofonunu getir Bak jak burada mikrofonuna tak
Kağıt kalem bir de ilham alınacak

¹ Slang pour *Shooters*. Désigne une catégorie de verres utilisée pour boire de l'alcool.

Tam gaz choppers, havada düşman avına çıkalım
Akalım, haydi bu battle'ı kazanalım

Tech N9ne

Follow me, all around the planet, I run the gamut¹ on sickology
They could never manage, we do damage with no apology
Pick them out the panic, a little manic cause I gotta be
Frantic, I'ma jam it cause I'm an oddity
Gobble the track up like I'm grubbin' at Mama Nakas²
I can pop at you proper cause I'm partners with Waka Flocka³
Give me the top of hip-hop and watch him make 'em rock
With a show-stopper, chakras popping off the (Worldwide Choppers)
If you anybody, you notice it, Tech is the pinnacle, not an identical soul is it
Loaded cold as the polar get wrote it quick and they quoted it
Yo it exploded the flow behold it cause when the motor spit
A-bi-de-a, bi-de-a, never to get free of the real
Better ya just kneel to me or ready to get near my heels
Give me the knock and I'ma chop, he came and he went tomorrow
But I'ma lock it down and hop in the pocket like empanadas
Hit 'em up and get 'em up, I ain't done, I ain't did enough
Trip when I rip it up, I be the ish when I split em up
Sort of like I was liquored up and backing up in the gut
Everybody be knowing I be acting up when I bust
From Missouri to Canada, I be keeping the stamina⁴
If you never been a fan of the man, the planet's unanimous
Can I cuss, fuck anybody Tech is calamitous
Leave them in the dust, ain't nobody tough when I'm standing up
Tech is hostile, he's awful, he really be wicked when he be off in the bottle
You with it, you dig it, you never lost the apostle
He's thinking he give it the Poe and toss in Picasso

¹ Une gamme (de produits, par exemple).

² Restaurant à Kansas City.

³ Waka Flocka Flames : Rappeur US.

⁴ Energie.

Killing everybody off is the motto, and I be the only chopper that's tossed in the brothel

You said it's pathetic, my head is off in the taco
I sped and you bled and you in the coffin when I go

J.L.

Check it, I'm ahead of 'em, Chop it up with the veterans
A legend developing, Ain't gotta tell him it's evident
Gotta notice an elephant, None of you niggas relevant
You're delicate, but loving every second of this

U\$O (rap en Dannois)

De vil alle tjekke når vi ligger det
Kommer ind og smækker det beatet jeg vækker det
I ved hvad der kommer ud af min mund
Hanger med de vildeste gutter
Det minder mig om vi stikker det af
For de kalder mig alle vild "Fucking Chopper"

Yellawolf

What if I ran into you with a pogo stick
Hopped up on top of you rappers like a Jehovah's Witness
With a photo of Jesus and a paper pamphlet
And I threw up more churches like I was playing Hamlet
Syllable burning, that internal damage
Swing, batter, batter, but then I lay back on a hammock
Under an oak tree, like I was peeling pecans
But instead, I'm peeling rappers' heads, making a sand-a-wich
Pick up a 22 and put a bullet inside of a
Motherfucka from inside a 1987 box
I'm headed up, yeah, headed for bucks
Fuck 'em all, make them feel my dread like I had a head of locks
Feel every bump like you had bad shocks, But I hopped on the fucking beat

And I worldwide chopped
Wanna fuck with Tech N9ne, Twist up the pine and
Smoke a beat with Mr. Busta Rhymes, Well, sure, why not?
Really don't need to show any more of my cock
But I run across the stadium in a pair of your socks
In a trench coat with the pencil and a watch
Then drop a verse before you can focus to read the clocks
Slumerican is out of control, Heat it up, beat it up, then I gotta go
But I'm a dump truck, just send another load
Peter Piper dump a pile of peppers in your throats, Wit' an alien probe

Twista

Like I gotta focus up in my rhythm or loosen the venom
And hit 'em and give 'em astig-a-ma-tism
And then I'mma spit 'em somethin' so full of vengeance
That everybody'll wanna devour the pieces of my enemies cause of cannibalism
Breaking them off into particles, they get in a predicament
That be never reversible cause a nigga be too versatile
Makin' you nervous, you could never compete with the colonel
I burn you, I'm an immortal, and that's the reason I murder you
Focus on my hocus pocus and make a likkle¹ magic
After I wreck and check ya, then your respect I better have
Because I'm an anomaly, then I'mma give a lobotomy
To any motherfucker challenging my astronomy
Hopping, I don't stop with the fire when the flames thrown
I'm one of the most popular choppers and my name's known
Throwing it up in the air, takin' it there
We WWC², if you can't keep up, should've stayed home
My alien knowledge be making other astronomers'
Work look as ancient as a discovery of palaeontology
So play me and I'mma be shining on them haters

¹ *Little*, le mot est déformé pour renforcer l'assonance en /k/ dans le vers.

² *WorldWide Choppers*

I'm finna be using it as energy, watch how radiant I'mma be
Like a helicopter when the words fly
Entire families all the way out to you girl die
If I catch you fuckin' with the most intricate lyricists
Don't even try to stop us cause we choppers and we worldwide
And I'm

Busta Rhymes

See, now they ask when I'mma stop it, my dude
And when I'ma cock it and pop it, and when I'ma drop it my dude
Inevitably, it's that I'mma be the most incredible dude
To ever spit on the record and put it together, my dude
And then they ask "what in the world is you proving
When you were already the best" and "what the hell is he doing"
Well, I'ma be chopping and cutting and breaking and beating and shaking
And fucking everything up 'til there ain't no further mistaking
And busting everything up like a fuckin' angry Jamaican
And shutting everything up, especially the ones who be hating
They loving everything until I got 'em stuttering-stupid
You hear 'em now? "D-d-d-d-don't do-do-do-do it P-P-P-Please
Wh-wh-wh-why you gotta t-try us, W-w-w-w-we already know that you be the nicest"
And now I'mma come and kill 'em, get them, hit them, and finish them
And bang 'em in the head and diminish them, and then I'll
Hit 'em again at a minimum, repeat it coming to killing 'em
Then he be gotta be drilling them, thinking "they gotta be feeling him"
Spitting lithium, see the way a nigga be spilling them
And getting them stupid to the point where there's no forgiving him
Hoping you're listening and you're paying attention
And you're witnessing the way that I be christening in the mic
And getting in the zone, I be flattening and packing in
People from the front to the back and they got me acting a fool, I'm Black and
Nigga now I'm home

D-Loc

My fire annihilate make fighters retire instantly
I'm choppin' 'em, call me Michael Myers in my vicinity
The way I be killing 'em with rhythm, it get illegitimate
The Gilla will finish any, in a predicament
Any enemies in the vicinity, I gotta mack up¹
They know they never can get with me whenever they mention me
The history of a lyrical criminal more deadly than chemicals
Check my resume, they said the Gillgod's² biblical

Twisted Insane

I hit 'em with venom when I get up in 'em, I bend em and send em and you can feel me
Digging up in your brain and bringing the pain, they often wanna kill me
Filling 'em with that fury, Get up and hurry, you can feel the Real me
Coming up with that shit, I'm having a fit, and you will never peel me
Off of you when I'm on top of you, I got the drop on you
And popping often hit 'em up with a bullet to the (brain)
You can look into the eyes of a heathen, breathing, you're fiending³
And dreaming to find a demon, name insane, I'm a worldwide (Chopper)

Couplets de *Speedom* :

Tech N9ne

I get to busting like I'm a thirty ought six
When I'm ripping the beat up, but then I heard he got pissed
When I got at the top and they made him pretty hot
Cause he knowin' that Tecca Nina's a dirty chopper
He's handle, holmes, here's a handful
How in the hell he hoverin' havin' hella go H.A.M.⁴ though?

¹ *To mack up* : compenser.

² Surnom auto attribué. Contraction de *gillas* (*gorillas*) et de *God* (Dieu).

³ « *Fiend* » se traduit par « démon ». Ici, l'action associée désigne un comportement imitatif. Pour mieux comprendre, on peut donner l'exemple parallèle du mot « singe » qui donne l'expression « faire des singerie ».

⁴ « *H.A.M* » signifie « *Hard As a Motherf*cker* ». Contrairement au sens littéral, il s'agit d'un compliment.

I said to Seven, "Richie Havens'll be the man"
So we put it together thinkin' Eminem was a gamble
Guess not, cause he be the guest spot
Kaliko said, "What we doin'?" I said to him, "Let's chop"
So now the people finally get three of the best locked
Never be another choppers comin' so let's rock, nigga
You're on, people got to wondering if it's a for sure song
Yes, I got another killer making a tour strong
If you thinking of battling - you're gone!

Krizz Kaliko

Nobody can catch him he the Speedy Gonzales, The beat is the problem
And if ya got your feet in your mouth, You gon' have to beat it up out of him
It's a lot of 'em and I mean a lot of 'em
And me and Nina used to follow them, I've got to audibly body them
This is it man, the hitman¹, the Ip Man², karate 'em
And the fans will lift hands, we'll be dancin' out of 'em
And in Kansas advanced to withstand a pile of 'em
Who stands with two hands to move in the crowd of 'em
If I ain't makin' sense, then you better sample the amp of it like the bass
It ain't ever been a gift for me to heat 'em, I beat 'em, I burn 'em
(Then I let 'em melt)
They never heard of us, but look at 'em turnin' up
I slap the shirt off a super simpleton makin' 'em be impotent
If and when I be flippin', niggas be feminine
I said the purpose to pimp a pen, and reverse the conditions I'm living in
And do bigger numbers than Eminem
Gotta be fast or I'll smash on a nigga
With half the cash I'm a little sicker, quicker than you figure
(Ice cold) I make 'em shiver bigger than the winter
If you half ass delivering I'ma eat your dinner
Better than mine, oh no, not me, I mean other guys,

¹ *Hitman* est un personnage de fiction (jeux vidéos, cinéma), assassin professionnel.

² Célèbre artiste martial ayant formé Bruce Lee au « Wing Chun » dans sa jeunesse, une forme de boxe chinoise.

I jump around so do that mean that I'm rubberized?
Me and N9ne master meaning we murderize
We'll bleed 'em, beat 'em 'til they be gone feed 'em

Eminem :

Wait! Before I wreck this beat, let me just check to see
If Stephanie Mills left any extra refills of ecstasy pills next to me
In the seats spilled or she eat 'em all with a breakfast drink (You inspect the sink?)
In the habit of grabbing a mic and babbling, I dabble in Vic's
But I might just swallow my fuckin' Ritalin tablet after tonight
I'm grabbing it right from the medicine cabinet
Cause that's what it's like and attackin' it like a Dracula bite
Jetpack in a backpack when I write
All this anger pent up inside, I went up inside a Bennigans¹ diner with a cigarette lighter
Figured I'd try to set a big enough fire
That'll trigger the sprinkler system and I'd escape but the getaway driver screwed up my limo
Collided with the center divider,
I went through the window and ended up being pinned to the side
Of a semi fender beside a friend of the guy's wife Brenda
The flight attendant from Idaho, That took an antenna in the vagina hole
Cause when I pick up a pen I'm venomous, and I'm as slick as Dennis the Menace
Like an evil dental hygienist, sinister, you've been yelling dementedness
I invented this, I'm the genesis, Eminem is a nemesis to a feminist
Fuckin' smart alec² degenerate, I got Ellen DeGeneres
Tryna tell me these men are just full of jealousy
Envious of female independence, hell with a clitoris, hit or miss
You will never consider this a bitter disappointment
I'll never fail to deliver this
Whatever the weather in this'll be just like a certificate of authenticity
That I'm thinkin' about just tryna think of the quickest and sickest way to make 'em picket
I pick a day to be a prick then I'm picking the wickedest shit to say

¹ *Bennigan's* est une chaîne irlandaise de restauration implantée aux Etats-Unis.

² « *Alec* » désigne une personne incroyable, drôle, charmante. Un « tombeur » en langage familier.

Spit it back on a level, incredible, head full of Red Bull, unforgettable
Better believe these beats are edible, I consider loose leaf a vegetable
And I stalk my prey, you think you got away, uh-uh not today
Murder you on a song and then I'll just say, I was with Dr. Dre and Robert Blake
Eatin' lobster, steak, and coffee cake at a restaurant with Drake
And Tech just got to make sure that our stories corroborate
I'm a lot to take, like Kanye walking up on the stage for Beyonce
Like it's my job to say that you're not a real artist, but it's my obligation
Honest Abe is on his way, you will not escape
Ammunition replenished, the Punisher¹ with his gun insured, hundred words
And a clip, other words motherfuckers better run
If you're not lookin' to get run over by the roadrunner
No wonder no one don't wanna go and jump in front of a fuckin' runaway locomotive
Or get thrown up under it just tryna fuck with the..

Tech N9ne :

I'm the fury, the final fight I flip it on fraudulent fellas for feelin' fright
I flick it on fire, finish him when the flow in flight
Feminine fakers fall, I'm floggin' a foe with a fife²
Never forget it, I severed the head of a critic
I sped up and did it, you tripping to be a dead epidemic
Or wet up a clinic, and make a bloody redder percentage
Of an addict who's having to get the lead of a cynic
I was never the Devil, I put up a fight up in the industry
Peddle the metal, we giving the light, a lot of energy
We reppin', beat checkin' he that be Koba³, If he's the evil enemy it'll be over
Wanna get down, in front of your town
You ever making fun of the clown, I'm gunning you down
We doing it under the ground, a wonderful sound
If anybody come at the hound, no one'll be found, bitch

¹ Personnage de fiction appartenant à *Marvel Inc.* Anti-héro spécialisé dans les armes à feu.

² *Fife* est une marque de pipe. Peu de détails existent à ce sujet. Tech N9ne admettra avoir utilisé cette marque de pipes pour finaliser son allitération en /f/ durant une interview.

³ Personnage fictif de La planète des singes. Il s'agit d'un opposant à la Paix.

Would never be chopping without Slick Rick
I got it from the record, 'Lick the Balls' and this dick
If you never listen to me, you musical misfit
Nah, cause every time I be dropping I get bit
I'm hearing a lot of rappers, they trying to spit quick
But the Middle West got 'em, and we killing 'em in this bitch
If you ain't in my circle of choppers you missed it
Cause me and my nigga Twista ruler, and that's it

Sur la controverse dans le rap :

La controverse dans le rap constitue un sujet de recherches à part entière. En parcourant les différentes recherches disponibles, on distingue deux angles d'approche principaux :

- L'incitation à la violence : Les recherches sur le sujet portent sur les effets du rap sur le public et principalement sur les « dangers » du genre musical. L'étude la plus parlante est un travail collaboratif (en 2003) entre les chercheurs Donald Roberts, Peter Christenson et Douglas Gentile, nommée *The Effects of Violent Music on Children and Adolescents* (les effets des musiques violentes sur les enfants et adolescents). Cette recherche explore le heavy metal et le rap pour expliquer des effets comme l'hyperactivité chez les enfants ou encore l'incitation au suicide.

- La misogynie dans le rap : C'est le sujet qui a fait couler le plus d'encre. Des recherches ont été portées sur le caractère misogyne des paroles, des vidéos et même du rap en soi (milieu majoritairement masculin). On a par exemple une recherche de Ronald Weizer et Charis E. Kubrin, publiée en 2009 et nommée *Misogyny in Rap Music: A Content Analysis of Prevalence and Meanings*. Cette recherche est menée sur les paroles et a pour résultat une place de la femme comme objet sexuel au service du rappeur.

Il est vrai que le rap comporte peu de femmes, comparé à l'important nombre d'hommes. Pour le cas de ce mémoire, on peut citer une artiste dans l'esthétique de la vitesse en rap indépendant : Snow That Product. Outre ses albums, elle a collaboré sur des œuvres avec Tech N9ne (*So Dope*) et Krizz Kaliko (*Damage*), entre autre.