

# Voix signifiantes : le cas du rap français

Isabelle MARC MARTÍNEZ

Universidad Complutense de Madrid  
Departamento de Filología Francesa  
isabelle.marc@filol.ucm.es

Recibido: 3 de marzo de 2009

Aceptado: 26 de mayo de 2009

## RÉSUMÉ

Cet article présente une description de la voix en tant qu'instance à la fois linguistique et musicale, performative et symbolique dans les musiques actuelles. En tant que métonymie du sujet-interprète-auteur et de la chanson elle-même, la voix est un paramètre à considérer absolument pour la compréhension et l'interprétation des musiques populaires contemporaines. Le rap français, intégrant de plein droit le champ de la chanson française contemporaine, constitue un exemple phare de l'importance de la voix dans la configuration d'un genre et d'une esthétique singuliers.

**Mots-clés :** culture française contemporaine, hip hop, rap, chanson française, voix, musiques amplifiées.

## Meaningful voices: the example of French rap

### ABSTRACT

In this article, we present voice as a analytical category, both linguistic and musical, performative and symbolic. As a metonym of the subject-interpreter-author and of the song itself, voice is a crucial parameter for understanding and interpreting contemporary popular music. French hip hop music, as part of the spectrum of the contemporary *chanson française*, is an outstanding example of the importance of voice in creating such a singular musical genre with specific aesthetics features.

**Key words:** contemporary French culture, hip hop, rap, *chanson française*, voice, popular music.

## Voces significativas: el caso del rap francés

### RESUMEN

En este artículo la voz es estudiada como una categoría a un tiempo lingüística y musical, performativa y simbólica. Como metonimia del sujeto-intérprete-autor y de la propia canción, la voz constituye un parámetro de análisis indispensable para la comprensión y la interpretación de la música popular contemporánea. En este sentido, la música hip hop francesa, como parte integrante de la canción francesa contemporánea, representa un ejemplo significativo del papel determinante de la voz en la creación de un género musical con características estéticas propias.

**Palabras clave:** cultura francesa contemporánea, rap, hip hop, canción francesa, voz, músicas urbanas.

Les instances du quotidien sont pénétrées par les musiques amplifiées, définies comme les musiques dont les processus de création, de diffusion et de réception nécessitent de l'électrification et/ou de l'amplification du son (Touché, 1994). Un des effets majeurs de cette ubiquité musicale est la visibilité des musiques vocales, notamment des chansons. Notre quotidien s'avère peuplé par une polyphonie potentiellement diffusée *ad infinitum*. Les différentes voix, grâce aux technologies de reproduction sonore, sont présentes partout, emplissant l'espace sonore réel et possible. Il s'agit d'une présence parfois volontaire et consciente – sur décision du public – d'autres, imposée ou inconsciente. Dans tous les cas, le résultat est l'omniprésence de la voix.

La voix est une catégorie vaste (Deniot, Dutheil, Vrait (dir.), 2000), hétérogène, que l'on peut considérer sous une approche anthropologique, sociologique, musicale, linguistique, philosophique, psychanalytique, esthétique... Souvent revêtue d'un halo mythique, en tant qu'objet et en tant que véhicule sémantique, la voix renvoie aux parlers primitifs, mais aussi aux cris et aux chants, aux mondes sans écriture. Liée à l'oralité, la voix aurait longtemps été reléguée par les dimensions de l'écrit. Or, de nos jours, les technologies de reproduction sonore ont permis à la voix de récupérer son espace de diffusion et donc sa valeur. Aux temps de l'oralité médiatisée (Zumthor, 1983), la voix prévaut, (re-)occupe un espace symbolique et réel prépondérant.

Plus concrètement, la voix constitue l'un des paramètres d'analyse les plus féconds des arts de la performance. En effet, elle reflète l'hybridité entre texte et représentation/interprétation propre notamment aux différents genres lyriques, dont la chanson populaire. La voix apparaît alors comme une catégorie textuelle et musicologique mais aussi philosophique ; située à la croisée de la poésie et la musique, pour Vincent Vives, elle « révèle un corps dans son inscription historique, politique et épistémologique » (Vives, 2006 : 10). Ainsi, de la langue originaire de Rousseau, de la *musikê* grecque, où poésie et musique se fusionnaient dans un même concept, à l'hétérogénéité de sa dimension postmoderne, la voix humaine se configure comme une construction culturelle, en constante évolution : manifestation du pneuma divin, du souffle de l'enthousiasme inspiré par la présence des dieux, de la vérité non écrite à l'âge antique, apanage de la puissance politique et individuelle du citoyen romain, expression polyphonique des valeurs de la communauté au Moyen-Âge, méthode de singularisation de l'individu à partir du rationalisme, puis véhicule de transcendance, de communication supérieure à la parole, délire immanent, métaphore de l'inconscient et de l'histoire pour le romantisme (Vives, 2006). Dans ce continuum de visions de l'homme véhiculées par la voix, il semble nécessaire de s'interroger sur les voix contemporaines et leurs enjeux.

La polyphonie régnante est faite à l'image de notre temps : la voix n'est plus un véhicule secondaire par rapport à l'écrit mais récupère toutes ses potentialités ; diffusée par la radio, la télévision, mais aussi par les visioconférences et les vidéo-blogs, elle est véhicule politique, idéologique, social, culturel et esthétique. Restant sur le plan esthétique, dans les musiques actuelles ainsi que dans les nouveaux genres comme le slam ou même l'art vidéo, les potentialités expressives de la voix sont immenses et restent encore à explorer. Dans le cas concret des musiques actuelles et dans le contexte français, au-delà des musiques préfabriquées –

staracadémies et produits similaires – la production musicale s'accorde pour conférer une charge sémantique considérable aux chansons. En d'autres termes, la chanson française contemporaine, définie comme toute chanson produite en France (Loosely, 2003), est une chanson signifiante, qui évite, en général, de chanter pour ne rien dire. Au contraire, une des caractéristiques de la chanson française est de chanter pour transmettre. Joëlle Deniot identifie trois courants majeurs de chanson contemporaine, auxquels correspondraient autant de types de voix :

- celui de la chanson française à vocation classique ou surannée, c'est selon, de transmission d'une mémoire et de réactivation d'attachements culturels ;
- celui de la dite nouvelle scène française à tonalité proche des thèmes de la post ou de la néo modernité ;
- celui du rap s'auto désignant comme conscient, tourné résolument sur une actualité de la révolte, elle-même largement ethnicisée.<sup>1</sup>

Par sa singularité et sa visibilité immédiates, notre réflexion sera centrée sur la voix de la musique hip hop ou rap. S'agissant d'un genre hybride et complexe, nous privilégierons ici l'analyse de sa voix en tant que catégorie intégrant les aspects musicaux, textuels et performatifs des chansons. La voix rap sera caractérisée comme une voix brouillée, a-mélodique, fortement rythmée, libre et autoréférentielle, autant de traits définitoires qui nous permettront de la définir dans sa singularité.

Fruit d'une tradition mais pleinement contemporaine, produit de la société postindustrielle, traversée par le postmodernisme dans ses transgressions et sa marginalité, comme actualisation et au-delà du sens purement linguistique – parole –, la voix rap possède une fonction esthétique et sémantique où la centralité de la performance et donc du corps dans son expérience en font une figure et sémantique et corporelle très marquée. Cette voix, caractérisée par son grain – « le grain, c'est le corps dans la voix qui chante » (Barthes, 1994 : 1441) –, constitue un « surplus dans le jeu des significations, de ce que Barthes nomme la signifiante, et qui fournit à l'auditeur la possibilité de jouissance » (Middleton, 2004 : 775)<sup>2</sup>. La voix, véhiculée par la performance – chant ou interprétation – nous permet de sortir de l'obsession de l'écrit et de retrouver une imbrication physique entre le texte et son créateur ; en tant que « rapport immédiat entre le corps de l'énonciateur et le signe linguistique » (Vives, 2006 : 192), la voix constitue :

la somme de multiples composantes qui se strient, se coupent, se superposent en donnant dans leur pluralité la représentation d'un continuum entre le corps et le langage, entre le langage et le sens, sans qu'en elle s'impose la question de l'individuation. (Vives, 2006 : 192)

Dans le cas du rap, sa voix – ses voix – n'est égale à nulle autre. Chantée, scandée, « avalée » ou « dévalée », elle est irrégulière et imprévisible. Il s'agit

<sup>1</sup> DENIOT, J. : « Sur les traces de la chanson française » dans *Chanson française*. Site personnel de l'auteur : <<http://www.chansons-francaises.info/index.htm>>. Dernière consultation du 1<sup>er</sup> mars 2009.

<sup>2</sup> Voir aussi MIDDLETON, R. (1990) : *Studying Popular Music*, Londres, Open University Press.

d'une voix lyrique et poétique – chantée – mais aussi d'une voix politique et sociale – parlée. D'ailleurs, l'échelle qui va du parlé au chanté peut être parcourue dans son ensemble au sein d'une même chanson. C'est ainsi que le rap a donné lieu à un style de voix qui, dans son timbre, son débit, son grain, constitue l'un des signes énonciateurs de l'esthétique rap. Or, c'est le corps entier du rappeur qui accompagne ses mots, eux aussi, transformés par la voix. Prononcés avec colère ou passion, déconstruits dans leur prononciation, transgressés dans leur syntaxe, les mots véhiculés par la voix ne sont plus les mots de l'écriture. La voix actualise les mots écrits dans chaque chanson, c'est pourquoi les termes texte et voix sont ici employés comme synonymes, texte étant défini comme l'unité significative supérieure où la voix est logiquement comprise. Expression singulière tout autant que signe socioculturel, historique et philosophique reconnaissable, la voix rap se réinvente au moment de chaque interprétation, empêchant ainsi toute caractérisation totalisante. En dépit du paradoxe inhérent à toute analyse de « genre », en voici les traits caractéristiques.

### a) Une esthétique de la difficulté

Les néophytes rencontrent souvent des difficultés en s'approchant du rap. En effet, le public non-initié y perçoit premièrement une barrière à la compréhension immédiate de la chanson et ce non seulement sur le plan du sens linguistique mais aussi sur le sens global du morceau. L'impression générale y est souvent brouillée ; il s'ensuit une sensation d'incompréhension floue, et souvent aussi, un rejet. Si le morceau semble rejeter l'auditeur, il est logique que l'auditeur rejette le morceau. Ainsi, dès le premier abord, une chanson rap est identifiée dans sa différence par rapport aux autres genres de la musique commerciale, une différence qui tient notamment aux difficultés liées à sa perception. Les problèmes de compréhension sont motivés par le débit – souvent trop rapide pour l'écoute normale –, par la profusion de bruits – effets sonores, superpositions vocales, etc. –, par le timbre de la voix – enragée, criarde, excédée –, par la déviation des codes linguistiques du français standard – verlan, argot, images subversives – et par bien d'autres facteurs qui contribuent à faire du rap un genre musical, textuel et vocal qui défie les principes standards de la communication. L'esthétique rap<sup>3</sup> est innovante et paradoxale : il s'agit d'une manifestation artistique radicalement postmoderne – enjeux techniques et théoriques du *sampling* – mais fortement ancrée dans la tradition afro-américaine tout autant que dans le continuum de la chanson française ; profondément engagée et contestataire, révolutionnaire et messianique, aussi bien que commerciale ; expression agonistique et violente, fortement autoréférentielle, sexiste, complexe et simpliste à la fois.

Telles sont les caractéristiques définitoires de l'esthétique rap ; or, bien évidemment, au-delà des généralités, il est possible d'établir un classement au sein

---

<sup>3</sup> Pour une description détaillée de l'esthétique rap, voir MARC MARTINEZ, Isabelle (2008) : *Le rap français. Esthétique et poétique des textes*, Berne, Peter Lang, 2008. Le corpus analysé correspond à la période comprise entre 1990-1995, soit le rap français *old school*.

même du rap ; à cet égard, le musicologue Adam Krims (Krims, 2003) établit deux principaux genres de rap ou sous-genres de rap: le *reality rap* et le *knowledge rap*. Le premier se caractériserait par la superposition de plusieurs échantillons (*layers*) pour produire un matériau sonore dense et imbriqué, qui parfois sonne volontairement faux, menaçant, normalement assimilé au *gangsta rap* américain. En France, Ministère AMER et NTM<sup>4</sup> pourraient s'inscrire dans cette tendance. Par sa violence sonore, le *reality rap* traduirait ainsi les conditions de vie du ghetto urbain, la superposition d'échantillons étant une stratégie et sonore et sémiotique. Effectivement, la profusion sonore, sa force menaçante conviennent parfaitement aux sujets traités:

That encoding is a classic case of musical semiosis, and it can be seen both in interviews with rap producers and in the consistent pairing of the musical technique with semantic references to these dangers and devastation. The hip-hop sublime frames for the listener fears and pleasures of the black, inner-city ghetto that both fascinates and horrifies rap fans and our popular culture generally. In other words, this particular musical strategy has served, in rap music culture, as a figure for the view of inner-city menace and despair from the point of view of a trapped underclass. (Krims, 2003: 146) (Cette codification est un exemple classique de sémiosis musicale, observable dans les interviews des producteurs rap et dans la combinaison des techniques musicales avec les références sémantiques à ces dangers et à cette destruction. Le « hip hop sublime » offre à l'auditeur les peurs et les plaisirs du ghetto urbain noir qui fascine et horripile à la fois les amateurs de rap et notre culture populaire en général. Dans d'autres termes, cette stratégie musicale a permis de représenter, dans la culture musicale rap, la menace des ghettos urbains et le point de vue des classes les plus défavorisées.)

Le *knowledge rap*, pour sa part, reprendrait les traditions orales afro-américaines. Ce rap à volonté pédagogique / didactique éviterait les procédés sonores du *reality rap*, et suivrait, au contraire, une ligne presque mélodique dans le sillage des diverses musiques afro-américaines. En effet, si la chanson possède une volonté pédagogique manifeste, sa bande sonore sera moins insolite et plus facilement audible. En France, Assassin ou IAM<sup>5</sup> correspondraient au *knowledge rap*, avec des morceaux au message limpide comme « Tam tam de l'Afrique »<sup>6</sup> ou « Écrire contre l'oubli »<sup>7</sup>.

---

<sup>4</sup> Ministère AMER a connu un succès considérable pendant les premières années 90. Il est identifiable par son attitude radicale, sa négritude affichée et son style agressif et extrêmement provocateur. NTM, de son côté, est un des groupes les plus connus et célèbres de la scène hip hop française. Joey Starr et Kool Shen sont reconnaissables par leurs propos provocateurs, leur pose « authentique » et leur égocentrisme. Ministère AMER et NTM ont fait l'objet de la censure et ont été « poursuivis » par la justice.

<sup>5</sup> IAM, le groupe marseillais le plus représentatif, est l'une des formations rap les plus reconnues par le public et la critique. Leur style est moins américanisé, plus conscient de leurs origines méditerranéennes ; leurs chansons incitent souvent à la réflexion plus qu'à l'action. Le groupe Assassin, quant à lui, est un des précurseurs du hip hop en France et a créé sa propre structure de production. Pendant les années 1990-1995, ils ont publié plusieurs albums de rap canonique, caractérisé par la pédagogie, l'égotrip et une conscience politique aigüe.

<sup>6</sup> IAM (1991) : « Tam tam de l'Afrique », *De la planète Mars*, Delabel.

<sup>7</sup> Assassin (1995) : « Écrire contre l'oubli », *L'homicide volontaire*, Assassin Productions.

Or, dans la quasi-totalité des chansons rap, que la base sonore soit plus simple ou plus complexe, le public non-initié rencontre un problème de compréhension. La première difficulté est la diction des rappeurs, parfois si rapide que l'on a beaucoup de mal à saisir les paroles ; comme si la voix était toujours impulsée vers l'avant, traquée par l'urgence du message. À cela s'ajoute la prononciation étrange de nombreux vers, qui ne suivent pas l'intonation ou l'accentuation standard. Ainsi, en fonction de la ligne rythmique extérieure, les mots sont rallongés ou raccourcis, déformés, découpés, abrégés. L'on constate donc un véritable décalage entre les paroles écrites et leur performance. À cet égard, la transcription des paroles pose un des problèmes fondamentaux pour l'étude du rap. En effet, souvent les versions proposées sur les pochettes des disques ne correspondent pas aux coupures de la voix de ou des interprètes. Les vers comportent souvent des césures très marquées qui ne sont pas conformes au déroulement de la logique syntaxique. Un phénomène lié à la division en vers est l'abondance d'enjambements, parfois interprétés selon la syntaxe, d'autres selon la structure métrique. D'ailleurs, l'on a l'impression que la structuration des vers ne correspond ni à la métrique ni à la syntaxe, mais à une transcription arbitraire. C'est pourquoi la lecture seule ne peut transmettre ni la sonorité du vers ni son rythme. De plus, le ton adopté par le MC (Maître des Cérémonies) – enragé, défiant, burlesque, désespéré... –, comme celui de l'acteur dans une représentation, comme celui de l'interprète lyrique, confère un sens supplémentaire, appuyant la signification des mots, exacerbant, nuancant le texte écrit. Pour n'en citer que deux exemples, pensons au remarquable « Sacrifice de poulet »<sup>8</sup>, où la voix, démoniaque et grinçante, parvient à créer une atmosphère de véritable menace où une confrontation raciale ponctuelle prend des allures d'apocalypse biblique. Songeons aussi à « Paris sous les bombes »<sup>9</sup>, dont les paroles reprennent le *topos* classique de l'*ubi sunt* – « il fut une époque à graver dans les annales » ; « où sont mes bombes, où sont mes bombes » –, décrivant avec nostalgie les temps où le sujet des textes passait ses nuits à recouvrir Paris avec ses graffiti ; pourtant, la voix rauque et excédée transforme ces paroles évocatrices d'un passé idéalisé en une attaque qui semble imminente. C'est ainsi que la voix, en tant qu'interprétation à la fois concrète et symbolique, à la manière d'une peau recouvrant le squelette des mots écrits, constitue une catégorie intégratrice, au carrefour de l'écrit et l'oral, du parlé et du chanté ; une concrétion métisse, hybride, dans tous les cas indispensable pour l'interprétation.

Sans doute, cette difficulté de la voix rap fait partie de l'esthétique hip hop : d'une part, elle est imposée par la densité linguistique, tiraillée à son tour par les rythmes qu'impose la bande sonore ; d'autre part, elle constitue un défi volontaire du rappeur qui entend attirer l'attention de son auditoire. En effet, le public doit s'efforcer pour comprendre ; cet effort constitue alors une sorte de rituel d'initiation. Lorsque la première barrière de compréhension tombe, le récepteur est récompensé par l'accès au message codé lui permettant d'entrer dans la communauté du hip hop. Face à la langue

<sup>8</sup> Ministère AMER (1995) : « Sacrifice de Poulet », *La Haine. Musiques inspirées du film. Bande Originale*, Delabel/Virgin.

<sup>9</sup> NTM (1995) : « Paris sous les bombes », *Paris sous les bombes*, Epic/Sony.

quotidienne, aux mots de l'ennui ou du pouvoir, il retrouve un espace linguistique de communication véritable. Après l'opération de décryptage, l'auditeur éprouve la satisfaction de l'intelligence, la réponse recherchée. Le plaisir qu'éprouve l'auditeur de la voix rap peut donc s'apparenter à celui du lecteur du poème baroque qui décode le sens des référents cachés.

Or, malgré la primauté de la performance – la voix –, il faut remarquer que la difficulté liée à sa compréhension force les amateurs de rap à lire les chansons. On sait que ce qui est caché ou dissimulé attire toujours l'intérêt. Répondant à une certaine logique de la difficulté, les rappeurs compliquent le message, brouillent ses sonorités, accélèrent le débit aussi bien pour écarter les curieux ou la censure que pour exciter l'intelligence du public, qui doit alors déchiffrer le message ; et pour ce faire, il doit aller aux paroles. Le mouvement se fait donc de l'oral – de la voix – vers l'écrit et vice-versa. Ainsi, lorsque le public peut chanter avec les artistes, il peut participer réellement à la fête et au plaisir qui en découle. Lorsque les auditeurs, individuellement ou en groupe, se reconnaissent dans le message, ils intègrent une communauté au sein de laquelle ils se sentent respectés et protégés. Ces sentiments d'appartenance sont renforcés par le caractère marginal de public originaire<sup>10</sup> du rap et par la volonté de marginalité esthétique et idéologique propre au hip hop.

## b) La mélodie absente

L'un des préjugés les plus récurrents à l'encontre du rap consiste à affirmer qu'il ne s'agit pas d'une musique, mais de bruits assemblés de façon plus ou moins odieuse. Comme le rock ou le punk à leurs débuts<sup>11</sup>, le rap est devenu la cible des critiques idéalistes et l'un des emblèmes de la défense des postmodernes<sup>12</sup>. Toutefois, ces accusations permettent de mieux comprendre les caractéristiques mêmes du rap. En effet, par exemple, le soi-disant manque de musicalité – la musicalité ayant été traditionnellement assimilée à la mélodie dans la tradition occidentale – constitue l'un des traits définitoires de l'esthétique rap. Certes, les chansons rap comprennent une partie mélodique, mais elle est normalement réservée aux refrains, de préférence dans le *knowledge rap*. La musique rap est construite à partir d'échantillons sonores préexistants (*samples*) – mélodiques ou non mélodiques, comme des bruits, des crissements, des effets spéciaux, etc. –, assemblés et reconstruits de façon originale par le DJ pour constituer la base sonore sur laquelle le MC débite le texte. Lorsqu'une ligne mélodique est reconnaissable, elle constitue un hommage plus ou moins évident au morceau original ; il s'agit

<sup>10</sup> La globalisation du rap a entraîné l'évolution et l'élargissement de ses publics. Toutefois, la volonté de marginalisation reste une constante, même de nos jours.

<sup>11</sup> Pour l'histoire des révolutions culturelles du XX<sup>e</sup> siècle, voir l'ouvrage déjà classique de MARCUS, G. (1998) : *Lipstick Traces. Une histoire secrète du vingtième siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio actuel ».

<sup>12</sup> Richard SHUSTERMAN (1991), dans *L'Art à l'état vif*, Paris, Éd. de Minuit, effectue une défense de l'art populaire contre les critiques de l'esthétique idéaliste / moderne (Adorno, Walter Benjamin, structuralistes).

d'un effet voulu, à la manière d'une citation entre guillemets. Ainsi, lorsque IAM utilise le *sample* de « Pastime Paradise » de Stevie Wonder pour la composition de « Tam tam de l'Afrique », la mélodie de base est rapidement identifiée et renvoie directement à la tradition de la musique afro-américaine. Il en est de même pour le texte, facilement compréhensible en raison de la primauté du message – dénonciation de l'esclavage et construction d'une utopie de la négritude. C'est ainsi que la mélodie reste au service de la fonction pédagogique du texte. Pourtant, ces concessions mélodiques – en fin de compte, à l'accessibilité – restent relativement rares dans le rap *old school*<sup>13</sup> alors qu'elles se prodiguent plus chez les artistes dits commerciaux tels que MC Solaar. Au contraire, les référents intertextuels (inter-sonores) sont volontairement cachés, déviés ; à titre d'exemple, la technique du *scratching*, si propre au rap, est une métonymie de la volonté de style de nombre de morceaux : déformer à l'infini une même note, un même son. Par conséquent, le rap, et plus visiblement le rap *hardcore*, assimilable au *reality rap*, n'a pas recours à la mélodie en tant que principe organisateur du discours musical et vocal. Ainsi, l'absence presque consubstantielle de mélodie dans la voix rap, perçue à tort comme un défaut, constitue l'une de ses caractéristiques définitives, recherchée et conforme à la fonction poétique concrète de chaque morceau.

### c) La primauté du rythme

Identifier musique et mélodie serait une simplification et quelle que soit la définition de musique retenue, le rythme y joue forcément un rôle essentiel. C'est précisément le rythme qui constitue la base de toute chanson rap, mais encore faut-il déterminer de quel rythme il s'agit : rythme musical ou rythme linguistique ? Et ce dans quelle mesure ? À vrai dire, cette dichotomie semble indissoluble. En effet, la voix relève de la structure musicale et linguistique, intégrées au moment de la performance ; il suffit d'écouter une chanson et de comparer son interprétation avec la transcription des paroles pour percevoir que la première altère substantiellement, contredit même, le rythme des mots dans leur version écrite. Tout en acceptant que les chansons rap soient écrites en vers libres et que, en conséquence, ils ne respectent pas de structure métrique prédéterminée, une étude prosodique, rythmique et métrique serait contredite par l'écoute du morceau. C'est la voix, comme catégorie intégratrice qui, seule, peut constituer l'objet véritable d'analyse. Dans ce but, une méthodologie intégrant l'analyse musicale et textuelle, tout en tenant compte des aspects sociaux et culturels de l'œuvre, devrait être appliquée, dans la ligne de celle proposée par Jean-Marie Jacono (Jacono, 1996).

Ainsi, le rythme du rap s'identifie au rythme de sa voix et ce rythme se trouve au carrefour de l'écrit et de l'oral, du chant et de la parole, du discours et de la poésie. Le rap, en menant à l'extrême la fameuse devise verlainienne – « de la musique

---

<sup>13</sup> *Old school* ou « ancienne école », termes qui font référence au rap authentique, allant, approximativement, de l'apparition de *The Message* de Grandmaster Flash en 1981 jusqu'en 1995. Par la suite, le rap a subi un processus de fusion avec d'autres genres musicaux qui lui ont permis d'évoluer considérablement.



avant toute chose » –, n'est pas une poésie de l'écrit, ou pas en premier lieu. Sur ce point, il est pertinent de se référer à Henri Meschonnic, qui considère que le rythme « est l'organisation de la parole par un sujet » (Dessons et Meschonnic, 1998 : 28) ; bien qu'il sépare nettement la poésie de la musicalité et le rythme de la performance concrète du rythme poétique, exclusivement textuel, en conférant au rythme une charge sémantique essentielle, en tant que principe organisateur du discours d'un sujet, il met en évidence son caractère central, bien au-delà du simple fait de style. À cet égard, le sujet rap, en tant que sujet poétique, impose ses caractéristiques politiques et sociales à son discours ; il transgresse les règles de la prosodie du français standard conformément à sa transgression politique et sociale ; il s'impose ainsi aux rythmes et à la prosodie traditionnels, au point de détruire la structure rythmique de la langue standard. Or, cette destruction s'avère elle-même une création ; les nouveaux rythmes du rap traduisent une nouvelle esthétique fruit d'un nouveau sujet.

En outre, l'omniprésence obsédante du rythme renvoie à une conception primitive de la poésie, uniquement transmise par la performance. Cette poésie orale, aux échos rituels, exerçait et exerce sous ses formes contemporaines une sorte d'incantation sur son public. Les origines afro-américaines du rap sont déterminantes à cet égard ; en effet, en tant que musique afro-américaine, le hip hop est construit sur un rythme régulier qui véhicule son caractère essentiellement narratif. Comme les griots africains – ou *mutatis mutandis* les aèdes antiques ou les pasteurs évangélistes –, les rappeurs et leur musique reproduisent le rythme obsédant des chants primitifs. Ils exercent un pouvoir quasi-hypnotique sur leur auditoire, qui éprouve un sentiment d'identification avec la communauté et une émotion libérée des contraintes de la rationalité et de l'ordre établi. Le sujet rap opère ainsi une altération des règles rythmiques et prosodiques, conforme à sa propre vision du monde, créant un rythme omniprésent, musicalement régulier mais textuellement imprévisible.

En restant sur le plan de la généralité, il est possible d'affirmer que le rythme contribue également au cryptage ludique des textes – la fonction ludique de cryptage étant essentielle dans la poésie rap. En effet, il suffit de contraster lecture et écoute pour percevoir qu'il n'y a pas de correspondance systématique entre rythme musical et rythme linguistique, celui des mots transcrits. Ainsi, si l'on incorpore la voix aux textes, nous constatons premièrement que les chansons rap sont construites sur la mesure 4/4, accentuée sur le 2<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> temps. Cette mesure, imprègne et domine la musique populaire contemporaine. Ce rythme est d'autant plus essentiel dans le rap, étant donné qu'il s'agit d'une musique qui n'est pas véritablement chantée, c'est-à-dire, où la voix suit très rarement une mélodie. Dans le rap, cette mesure 4/4 constitue la structure rythmique de base, mais chaque ligne débitée possède son propre rythme. Ainsi, malgré la répétition obsessive de cette mesure et malgré les limitations mélodiques, il est impossible de prévoir comment sera accentué le texte mis en performance. Parfois, les vers – lignes – suivent cette mesure, comme dans « Tam tam de l'Afrique », une chanson exemplaire quant à la

régularité et l'adéquation entre rythme musical et rythme linguistique. À l'opposé se trouvent d'autres textes tels que « Flirt avec le meurtre »<sup>14</sup>, de Ministère AMER, qui ne correspondent à aucune mesure musicale, ne respectent aucune règle, inventent à chaque vers un rythme différent et affichent un décalage absolu entre les accents de la base sonore et les accents prosodiques et syntaxiques. En combinant l'équilibre ou la clarté avec l'hermétisme et l'étrangeté, les rythmes sont sélectionnés pour créer un effet qui varie conformément à la fonction poétique prédominante. C'est ainsi que les textes se situent sur une échelle de variation qui s'étend de la relative régularité de certains textes d'IAM ou de MC Solaar jusqu'à l'anarchie rythmique de Ministère AMER ou NTM. Dès lors, dans les chansons à volonté pédagogique, la voix sera claire, virile – dans la période retenue, la présence des femmes sur la scène hip hop française est quasiment anecdotique –, digne de respect, car émanant d'un poète, d'un maître de cérémonies qui maîtrise les règles de l'art, soit du hip hop ; elle suivra en lignes générales le rythme musical ; le timbre sera fort, la diction plus facilement intelligible, relativement posée. Dans les chansons de la révolte ou de la destruction – symbolique – la voix adoptera des accents plus extrêmes. Elle sera coupée par des interjections au milieu d'une ligne ; elle transgressera toute régularité et deviendra imprévisible ; le timbre sera menaçant, excédé, violent. Elle deviendra cri. Le sujet, révolté ou messianique, imposera son propre rythme, en tant que principe sémantique organisateur, à sa voix.

#### d) Liberté et autoréférentialité

Dépourvue de contraintes mélodiques ou rythmiques, la voix rap est une voix libre. Bien qu'elle soit facilement identifiable, notamment par opposition aux voix des autres musiques actuelles, elle possède la particularité de permettre toutes les évolutions possibles de l'interprétation, à l'exception, peut-être, du chant au sens traditionnel du terme. À condition que le texte ne soit pas chanté en son intégralité, le rappeur est libre de tout faire, de tout tenter. Il dispose, en outre, de toutes les possibilités que lui offre la technologie. En effet, grâce aux techniques de reproduction du son, il peut manier sa voix comme bon lui semble. Ces techniques constituent les nouveaux instruments des rappeurs qui, très fréquemment ne possèdent aucune formation musicale ce qui ne les empêche pas de se considérer comme de véritables professionnels de leur art – « je suis un poète au même titre que La Fontaine l'a été »<sup>15</sup> ; « l'univers de la rue a fait naître deux poètes »<sup>16</sup>. En ce qui concerne la voix proprement dite, c'est le micro qui devient le soutien technique tout autant que le symbole de sa puissance. En tant qu'outil indispensable de la voix médiatisée, à de nombreuses reprises il est nommé dans les textes. Ainsi, lorsque le sujet-interprète s'approprie de cet instrument – « Je suis tenace, me mets en face du micro »<sup>17</sup> –, il entend magnifier sa voix, mais il fait surtout référence à sa

<sup>14</sup> Ministère AMER (1997) : « Flirt avec le meurtre », *L'intégrale*, Musidisc.

<sup>15</sup> Assassin (1991) : « Note mon nom sur ta liste », *Note mon nom sur ta liste*, Remark.

<sup>16</sup> NTM (1991) : « Authentik », *Authentik*, Epic/Sony.

<sup>17</sup> MC Solaar (1994) : « Relations humaines », *Prose combat*, Polydor.

performance. Ainsi, cet acte physique et verbal représente symboliquement la prise de parole aussi bien que la volonté de communiquer avec son auditoire. En effet, contrairement aux autres musiques électroniques<sup>18</sup>, le rap aime à s'exposer physiquement au cours des concerts. Le concert – même si aucun instrument n'y est joué en direct – constitue l'espace et le lieu paradigmatiques – authentiques – où le sujet peut s'exprimer véritablement et communiquer son message à un public qui n'est pas une entéléchie, mais une masse qui vibre et qui se laisse entraîner par les sons sortis de son microphone. Le rap n'est donc pas une création solipsiste, mais un acte de communication qui se veut réel, palpable, charnel, incarné par la voix, en tant que geste physique perceptible par les sens.

À cet égard, il faut signaler l'importance de la performance comme référent esthétique et principe de communication du rap – « Assieds-toi, écoute-moi, je pose ma voix, attention »<sup>19</sup>. Prise en charge par la voix, cette performance affiche une volonté illocutoire, une vocation d'action directe sur la réalité. Même le texte linguistique y fait explicitement référence : « Puis pénètre de ma voix ton univers privé, / Le fleuve lyrique qui coule à flots influe sur ta façon de penser »<sup>20</sup> ; « Nos voix pénètrent des endroits où les keufs ne font pas un pas. »<sup>21</sup>. Sa puissance est telle qu'elle peut être assimilée à une arme : « Ma voix sert de colt, pousse à la révolte »<sup>22</sup>. Il s'agit d'une voix virile et forte, capable d'exploits : « la voix de basse, la voix de basse brouille les pistes »<sup>23</sup>. Le sujet considère sa voix comme instrument d'expression et de pouvoir. Ces exemples révèlent par ailleurs une autre caractéristique de la voix rap, son autoréférentialité : suivant l'esthétique rap, la voix se déploie de façon consciente ; elle se réfère à elle-même en connaissance de cause et exploite ses ressources stylistiques sciemment. Des morceaux comme « Sacrifice de poulet »<sup>24</sup> ou « Qu'est-ce qu'on attend »<sup>25</sup> sont des exemples notoires du rôle des les modulations de la voix dans la construction du sens.

Comme le fait noter Joëlle Deniot, lorsqu'il s'agit de la voix, « à vouloir nommer la sensation que nul ne connaît conceptuellement, elle se rompt comme la lyre d'Orphée sous le jugement péremptoire des Bacchantes »<sup>26</sup>. Il existe, effectivement, une limite inhérente au fait de vouloir expliquer avec des mots un objet relevant d'un langage non exclusivement verbal. Il s'ensuit que pour comprendre la voix rap, il faut, avant tout, l'écouter. Seule l'écoute attentive, empathique, permettra de révéler la densité et la différence de la voix rap : souvent

<sup>18</sup> Il s'agit bien d'une musique électronique car elle est composée dans son intégralité par des procédés électroniques, au même titre que la techno, la house ou le trip hop.

<sup>19</sup> Ministère AMER, « Les cloches du diable », *L'Intégrale*, *Op. cit.*

<sup>20</sup> Assassin (1992) : « Le vent m'emporte », *Le futur que nous réserve-t-il ?*, Assassin Productions.

<sup>21</sup> Assassin, (1995) : « L'entrechoc des antidotes », *L'hommeicide volontaire*, Assassin Productions.

<sup>22</sup> Ministère AMER, « Flirt avec le meurtre », *Op. cit.*

<sup>23</sup> Ministère AMER, « Pas venu en touriste », *L'Intégrale*, *Op. cit.*

<sup>24</sup> Ministère AMER, « Sacrifice de Poulet », *Op. cit.*

<sup>25</sup> NTM (1995) : « Qu'est-ce qu'on attend », *Paris sous les bombes*, Epic/Sony.

<sup>26</sup> DENIOT, J. : « Le tissu des voix, approches anthropologiques » dans *Chanson française*. Site personnel de l'auteur : <<http://www.chansons-francaises.info/index.htm>>. Dernière consultation du 1<sup>er</sup> mars 2009.

hermétique, située en marge des codes lyriques traditionnels, défiante, libérée de la mélodie, organisée en fonction d'un rythme inédit, libre, autoréférentielle et porteuse d'un message, la voix rap configure un espace esthétique, symbolique et idéologique qui la délimite par rapport aux multiples voix peuplant les sociétés postindustrielles. Le rap – dans le cas de l'ancienne école et souvent aussi dans les nouvelles scènes nationales – offre un moyen d'expression à des secteurs marginalisés de la population. Ainsi, faire du rap et/ou l'écouter constitue un acte politique – prise de parole – mais aussi et principalement un acte esthétique – prise de voix. Cependant, la portée politique et contestataire de la voix rap reste limitée en raison de sa dépendance de l'industrie du disque dans ses processus de création et de diffusion. Par conséquent, même si elle peut représenter un moyen d'expression – et de reconnaissance – pour les oubliés du pouvoir ou de l'histoire, en sa qualité de voix poétique – foncièrement fictionnelle au-delà de sa révolte et de sa volonté de prophétisme –, elle ne peut que rester marginale par rapport à la parole politique, aux véritables mots du pouvoir.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BARTHES, R. (1973) : « Le Grain de la voix », in *Oeuvres complètes* (1994), Vol. II, Seuil, Paris, pp. 1436-42.
- DENIOT, J., DUTHEIL, C., VRAIT, F.-X. (dir.) (2000) : *Dire la voix*, Editions L'Harmattan, Paris.
- DENIOT, J. : « Sur les traces de la chanson française » dans *Chanson française*. Site personnel de l'auteur : <<http://www.chansons-francaises.info/index.htm>>. Dernière consultation du 1<sup>er</sup> mars 2009.
- « Le tissu des voix, approches anthropologiques » dans *Chanson française*. Site personnel de l'auteur : <<http://www.chansons-francaises.info/index.htm>>. Dernière consultation du 1<sup>er</sup> mars 2009.
- DESSONS, G. and MESCHONNIC, H. (1998) : *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Dunod, Paris.
- JACONO, J.-M. (1996) : « Le Rap français: inventions musicales et enjeux sociaux d'une création populaire », in Dufourt, H. et Fauquet, J.-M. (éds.), *La Musique depuis 1945. Matériau, esthétique et perception*, Mardaga, Liège, pp. 65-75.
- KRIMS, A. (2003) « Marxist music analysis without Adorno: popular music and urban geography », in MOORE, A. (éd.) : *Analyzing Popular Music*, Cambridge University Press, West Nyack, NY, pp. 131-57.
- LOOSELY, D. (2003) : *Popular Music in Contemporary France: Authenticity, Politics, Debate*, Berg Publishers, Oxford.
- MARC MARTINEZ, I. (2008) : *Le rap français. Esthétique et poétique des textes*, Peter Lang, Berne.
- MARCUS, G. (1998) : *Lipstick Traces. Une histoire secrète du vingtième siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio actuel ».
- MIDDLETON, R. (1990) : *Studying Popular Music*, Open University Press, London.

- (2004) : « L'Étude des musiques populaires », NATTIEZ, J.-J. et al. (eds.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle. Les savoirs musicaux*, Vol. 2, Actes Sud, Paris, pp. 766-84.
- Touché, Marc (1994) : *Connaissance de l'environnement sonore urbain*, CRIV - CNRS, n°90, 244.
- Vivès, V. (2006) : *Vox Humana. Poésie, musique, individuation*, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence.
- Zumthor, Paul (1983) : *Introduction à la poésie orale*, Seuil, Paris.

## Discographie

- ASSASSIN (1991) : *Note mon nom sur ta liste*. Remark.
- (1992) : *Le Futur que nous réserve-t-il?* Assassin Productions.
- (1995) : *L'homicide volontaire*. Assassin Productions.
- IAM (1991) : *De la planète Mars*. Delabel.
- MC Solaar (1994) : *Prose combat*. Polydor.
- Ministère AMER (1995) : *La Haine. Musiques inspirées du film. Bande Originale*. Delabel/Virgin.
- (1997) : *L'Intégrale*. Musidisc.
- NTM (1991) : *Authentik*. Epic/Sony.
- (1995) : *Paris sous les bombes*. Epic/Sony.