Le rap ou la démesure de la mesure

Raising the bar: Changes of Rhythm in Rap Performance

Cyril Vettorato

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/clo/1986>

DOI : 10.4000/clo.1986

ISSN : 2266-1816

Éditeur

INALCO

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2013

ISBN : 978-2-85831-217-7

ISSN : 0396-891X

Référence électronique

Cyril Vettorato, « Le rap ou la démesure de la mesure », *Cahiers de littérature orale* [En ligne], 73-74 | 2013, mis en ligne le 02 mai 2015, consulté le 01 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/clo/1986> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/clo.1986>

Ce document a été généré automatiquement le 1 juillet 2021.

Cahiers de littérature orale est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

Le rap ou la démesure de la mesure

Raising the bar: Changes of Rhythm in Rap Performance

Cyril Vettorato

- 1 Puisque le père fondateur du hip-hop, DJ Kool Herc, est un enfant de la Caraïbe, il ne paraîtra pas tout à fait hors sujet d'ouvrir notre propos par une citation du poète guadeloupéen Guy Tirolien. Reformulant à sa manière le distique de Poe « Tout ce que nous voyons ou paraissions/n'est-il qu'un rêve au sein d'un rêve ? » (1849), le natif de Pointe-à-Pitre affirme en 1961 : « La vie n'est que rythme/et rythme au sein d'un rythme » (Tirolien, 1961, 61). En écrivant ces mots, Tirolien a sans doute en tête les musiques de la Caraïbe, le *gwoka* guadeloupéen ou le *bèlè* martiniquais, héritages créolisés des musiques d'Afrique de l'Ouest : nous sommes bien loin du Bronx et de ses fêtes de rue endiablées. Pourtant, un amateur de hip-hop ne désavouerait pas les paroles du poète : tout y est bien mouvement, pulsation, rythmes enchâssés au cœur d'autres rythmes, battements se dérochant sous vos pieds pour mieux ouvrir sur d'autres cadences.
- 2 L'idée de « rythme au sein d'un rythme » appliquée au hip-hop permet d'éviter de se poser certaines questions peu pertinentes. Nous nous pencherons plus particulièrement sur le cas du rap, qui constitue le versant verbal du hip-hop. Les textes de rap comportent-ils une métrique ? Peut-on y trouver des alexandrins ? Toutes ces interrogations partent d'un postulat que Florence Dupont appellerait « textocentriste » (2007, 80) : il y aurait dans un premier temps un rythme idéal, qui sous-tendrait le *texte* du rappeur, puis dans un second temps la performance, qui ferait vivre ce rythme idéal par la voix. Le rap serait la mise en voix d'une œuvre. À l'inverse d'un tel regard idéaliste sur le rap, nous tenterons ici de mettre au premier plan le rythme conçu comme un phénomène, au sens philosophique d'élément qui se manifeste aux sens ou à la conscience. Pierre Sauvanet le dit bien : « Le rythme n'existe pas, sinon à l'instant où il est perçu ou produit » (2000, 97). Le reste n'est que conceptualisation a posteriori : le rap est un art de l'oralité, un art qui *a lieu* dans la densité de l'expérience. Si l'on y a recours à l'écriture, ce n'est qu'à des fins utilitaires – soit en amont, pour aider les rappeurs à mémoriser leurs rimes, comme le montre l'enquête de Ben Detrick (2011), soit en aval, pour permettre à un public de lecteurs

étrangers au rap d'analyser ses textes et les réalités qu'ils sont censés refléter en commercialisant un livre de « paroles ». Or quel amateur de rap n'a pas ressenti un étrange malaise en feuilletant les pages de livres de ce type – par exemple *le Rap français* de JeanClaude Perrier (2000) ? Recroquevillés sur le blanc de la page, ces raps ont quelque chose de cadavérique. Cette expérience morbide en dit long sur ce qu'est le rythme pour les amateurs de rap : privé du *flow*, cette façon si particulière qu'ont les artistes de rythmer leurs discours, le rap n'est plus lui-même.

- 3 En partant de ce constat initial, nous tenterons d'approcher de plus près les spécificités de cette pratique dans l'usage qu'elle fait du rythme et de ses changements. Nous verrons que ce dernier est à la fois perçu comme ce qui ne doit jamais s'arrêter, rassemblant l'artiste et la foule en une expérience temporelle intense, et ce qui doit en permanence se transformer, forçant le rappeur à multiplier les ruptures et l'auditeur à suivre ces fluctuations complexes. « Rythme au sein d'un rythme », le débit des MC's (autre nom des rappeurs) n'existe qu'en s'articulant à d'autres rythmes, ce qui nous oblige à prendre en compte l'événement poético-musical dans son ensemble, et non le seul « texte » comme reconstruction conceptuelle détachée de son énonciation. Afin d'étayer notre propos, nous nous intéresserons plus particulièrement au rap américain, qui est le contexte original de ce genre aujourd'hui international ; nous porterons notre étude sur un certain nombre de morceaux enregistrés par des rappeurs, mais aussi sur les résultats d'observations directes effectuées à New York en 2006.

Le rythme entre flux et flot

- 4 Il n'est pas sans intérêt de revenir un instant sur le mot utilisé pour désigner la manière dont chaque rappeur gère le rythme de sa performance, ou mieux, gère sa performance par le rythme. Ce vocable est en effet révélateur d'une certaine idée de la variation rythmique qui nous intéresse ici. Le terme anglais de *flow* désigne un écoulement. Le critique William Jelani Cobb souligne à quel point ce choix terminologique est révélateur :

le but est d'être fluide, liquide, protéen dans son approche du son. [...] Tout comme les musiciens de jazz font exprès de jouer une huitième note juste après ou juste avant la mesure, le *flow* est l'art de mettre la pagaille dans notre perception du temps. (Cobb, 2007, 87).

- 5 Alors que le *beat* – rythme musical – installe l'auditeur dans le battement régulier de la mesure, le *flow* – rythme verbal – le désoriente en redoublant de ruptures. On dit d'un rappeur que l'on apprécie qu'il a un *flow* « taré » (*sick*), « dément » (*cray*), « futuriste » (*futuristic*), et d'un rappeur que l'on n'apprécie pas que son *flow* est « paresseux » (*lazy*), « stagnant » (*stagnant*) ou « prévisible » (*predictable*)¹. L'accent est mis sur le potentiel d'étonnement, de déstabilisation par le rappeur ; le sens du rythme de l'auditeur doit être mis au défi par le *flow*, et non conforté dans ses attentes par l'exécution impeccable de motifs réguliers et attendus. Le rappeur philadelphien Freeway a exprimé cette idée à travers une expression imagée : « Je suis le capitaine, car mon *flow* leur donne le mal de mer » (Freeway, 2011). Le *flow* est en mouvement, il multiplie les ruptures et modulations pour désorienter les auditeurs ; lesquels, en retour, consacrent le rappeur comme un maître dans l'art du hip-hop.
- 6 Cette caractérisation du rythme à la fois comme écoulement et comme empreinte du sujet individuel fait songer à la théorie du rythme développée par Henri Meschonnic.

Dans *Critique du rythme* (1982), le théoricien rappelle que le mot rythme vient du grec *rhuthmós*, lui-même issu du verbe *rhéin* qui veut dire « couler ». Avant de voir son sens modifié, *rhuthmós* désignait non pas une forme fixe se répétant, mais la forme éphémère de quelque chose de fluctuant (Meschonnic, 1982, 149). Le rythme ne serait donc pas éternel retour du même, indice de la permanence d'un ordre, mais transformation. Dans le langage, il est du côté du continu. Il est la trace de l'invention d'une énonciation, de l'invention d'un sujet à travers son inscription dans la langue : « Le rythme est une subjectivisation du temps, que le langage retient du corps. » (*ibid.*, 665) Inutile donc de le penser sur le modèle du « moule » comme dans la théorie de la versification. Le rythme dans le langage n'est jamais que passage, transition vers d'autres rythmes et d'autres sujets possibles : « Si le sujet de l'écriture est sujet par l'écriture, c'est le rythme qui produit, transforme le sujet, autant que le sujet émet un rythme. » (*ibid.*, 83). Ce dernier est donc moins ici un patron auquel l'énonciateur se soumet qu'un moment au sein d'un flux continu, un moment dont il nous faut comprendre l'historicité « indissociablement subjective-collective » (*ibid.*, 97).

- 7 Si nous revenons au rap et à sa conception du *flow*, cette dernière idée paraît tout à fait probante. Le terme de *flow* lui-même a une historicité : son apparition au milieu des années 1980 a marqué le passage d'un rap dit *old school*, dans lequel le rappeur était avant tout un « ambienceur » employant un phrasé saccadé pour faire danser le public, au rap tel que nous le connaissons maintenant. Le rappeur new-yorkais Rakim a joué un rôle central dans cette redéfinition de la figure du MC autour de 1985 en valorisant la créativité technique de la performance verbale. Désormais, le MC devait se distinguer par sa capacité à « chevaucher » la mesure (*ride the beat*) d'une manière jamais entendue. Pour revenir avec Cobb à la métaphore du moule, « les liquides prennent la forme du réceptacle où on les verse – dans ce cas, le réceptacle est le *beat* précis sur lequel le MC pose ses rimes » : le *flow* qui se dessine sur le patron de la mesure devient dès lors « la signature-temps d'un individu, la démarche idiosyncratique d'un rappeur par rapport au temps » (Cobb, 2007, 87). Le *flow* est l'équivalent rythmique de ce que l'on nomme dans le domaine littéraire le style d'un auteur. Alors que le rappeur *old school* se contentait d'épouser les temps forts de la mesure binaire du rap – une mesure 4/4 dont les temps 1 et 3 sont soulignés par la grosse caisse et les temps 2 et 4 par la caisse claire – le MC *new school* construit des motifs rythmiques complexes et volatils, faits d'accélération et de ralentissements, qui viennent se surimposer à la mesure jusqu'à la limite de la perte de repères. Le rap était un ornement du *beat*, il devient un défi lancé au *beat*. La cassure, la brisure de la mesure devient un art de la démesure, au même titre que la vantardise hyperbolique des rappeurs (*boasting*) et leur excentricité vestimentaire. Leur capacité à surprendre et à se distinguer par leur *flow* tient autant de capacités d'écriture (manier et varier avec virtuosité les rimes ou encore les allitérations) que de prosodie.
- 8 Cette conception qui fait de la variation rythmique un enjeu d'affirmation de soi est fréquemment thématisée au sein des paroles des rappeurs et de leur public. Le *flow* n'est pas qu'un phénomène rythmique observable et quantifiable, c'est aussi une valeur construite par des discours. Le débit verbal, affirme-t-on, doit être *tight* (collé au rythme), mais aussi « hors du radar, dément » (« out of the radius, insane »), comme le rappe Rakim (1988). Certes, le *beat* régulier sur lequel le rappeur pose ses mots a pour but premier d'unir le MC et les auditeurs dans un mouvement commun ; les paroles de rap insistent d'ailleurs souvent sur l'idée d'un rythme musical tout-puissant auquel

aucune personne présente ne peut se soustraire comme quand MC Lyte proclame : « Je suis l'esclave du rythme » (MC Lyte, 1989). Mais ce mouvement régulier de l'accompagnement musical ne vaut que par les infinies variations du *flow* qu'il rend possibles. Lorsque le journaliste Steve Huey loue le débit du Californien Aceyalone, il explique que ce dernier « fait tourbillonner ses rimes fluides d'un bout à l'autre du *beat* et même en dehors »². Sortir du « radar », sortir du *beat*, c'est introduire du singulier dans l'expérience rythmique collective. Le rythme du hip-hop est à la fois flux – il ne faut jamais s'arrêter, entraînant les auditeurs dans une expérience rythmique continue et étirée – et flot : la parole du rappeur doit être impétueuse, agitée de mouvements divers et imprévisibles. Les valeurs de pouvoir associées à la prise de parole dans le rap sont directement liées à cette multiplication des ruptures, qui doivent dessiner des « motifs » (*patterns*) rythmiques inattendus.

Du crédit grâce au débit

- 9 Le *flow* est ce par quoi le MC prend le pouvoir sur son auditoire et, métaphoriquement, sur le rap lui-même. Défini par ses ruptures et ses variations, le *flow* est semblable à une énergie vitale fluctuante qui traverserait les corps, ou plutôt le corps – unifié par le *beat* – de la foule. Rakim affirme ainsi « contrôler la foule » en rasant (Rakim, 1997) et Erick Sermon lui répond en comparant ce pouvoir du MC à celui d'un médium : « L'émotion est forte, comme l'esprit d'un médium [...] je contrôle la foule, donc ils peuvent l'accepter » (EPMD, 1988). Pour Common, plus le rappeur « dissèque » la mesure grâce aux inflexions complexes de son *flow* plus il exerce sur la foule un pouvoir « cinétique » qu'il nomme malicieusement un « Malcolm X-orcisme » (Common, 1997).
- 10 L'élément de défi n'est jamais absent de cette pratique des changements de rythme. Dans les *battles*, qui opposent deux rappeurs au sein d'une joute verbale, la capacité à maîtriser ces jeux de ruptures est mise en avant pour se différencier de son concurrent. Par exemple, la finale du tournoi *Scribble Jam* de 2001 est remportée par Adeem au détriment de Sage Francis, car le premier a davantage marqué le public par ses accélérations virtuoses, alors que le *flow* du second était plus régulier et prévisible. Lors de son second tour de parole, Adeem lance ainsi à son adversaire :

yo, I'm sick of fucking waiting
for an album of yours to get out, then go get a distribution
and take a little lesson, go to the Adeem institution
and learn how to rhyme, cause it's been here for a while
and tell the crowd how I've fucking taught you how to freestyle³. (Scribble Jam, 2004).
- 11 La stratégie du MC consiste à prendre le contrepied du tour de parole de Sage Francis, qui s'est contenté de vers courts sans réel travail de variation rythmique. Adeem, à l'inverse, met sa technique en valeur non seulement en rompant avec le rythme du couplet de Sage Francis – ce qu'il accomplit en décidant de rapper rapidement –, mais aussi en aménageant de subtiles ruptures au sein de son propre débit. Ainsi, le vers « yo, I'm sick of fucking waiting » est l'occasion d'une brève pause rythmique, immédiatement contrebalancée par les deux vers « for an album of yours to get out, then go get a distribution » et « and take a little lesson, go to the Adeem institution » qui sont prononcés plus vite. En outre, au sein même de chacun de ces deux vers qui forment un distique rimé, une accélération interne est aménagée : de façon identique, les deux segments finaux « then go get a distribution » et « go to the Adeem

institution » sont rappés à toute vitesse, sur le fil de la mesure. La prouesse tient moins à l'articulation elle-même qu'à la multiplication de motifs rythmiques fluides qui donnent le sentiment de perdre pied dans la mesure de l'accompagnement musical avant d'y retomber de justesse.

- 12 En dehors même de l'exercice de la joute verbale, au sein de chansons partagées par plusieurs rappeurs, des changements de rythmes frappants marquent les passages du tour de parole d'un MC à l'autre, permettant de restimuler l'attention des auditeurs tout en affirmant nettement la personnalité rythmique de chaque rappeur. Un exemple frappant est le morceau « Triumph » du Wu-Tang Clan (1997), le seul sur lequel interviennent tour à tour les neuf membres du groupe. Cette chanson ne comporte aucun refrain, et consiste uniquement en une succession de couplets étirée sur presque six minutes. Pour parvenir à rendre un tel morceau attirant, les rappeurs ménagent de multiples changements de rythme au sein de leurs couplets, mais aussi entre chacun d'entre eux. Par exemple, le passage de relais entre RZA et GZA (à 3 : 38) est marqué par un net ralentissement du *flow* :

— RZA : Enter through your right ventricle clog up your bloodstream
now terminal, like Grand Central Station
Program fat baselines, on Novation
Getting drunk like a fuck, I'm duckin five-year probation
— GZA : War of the masses, the outcome, disastrous
Many of the victim family save they ashes⁴.

- 13 Les quatre derniers vers de RZA sont eux-mêmes marqués par des accélérations (le premier et le dernier) et des ruptures rythmiques (ainsi au milieu du second), et il y domine une impression de vitesse et d'agressivité, conformément au ton menaçant des paroles. GZA décide de marquer un net changement de rythme avec des vers plus lents et surtout plus réguliers : les syllabes « mass », « -as » (dans le mot « disastrous ») et « ash » tombent toutes les trois impeccablement sur les temps 2 ou 4 de la mesure, ponctués par la caisse claire du *beat*. Cette régularité contraste avec le rythme chaotique du *flow* de RZA, ce qui participe de la construction par GZA de son personnage de vieux sage du groupe, beaucoup plus posé et réfléchi que ses camarades.
- 14 Un effet de rupture rythmique particulièrement virtuose au sein d'un couplet peut également être thématisé par les rappeurs, rendant plus prégnante encore la démonstration de leur maîtrise sur le temps et sur l'auditeur. Mr Lif dit par exemple dans un morceau « Regardez le rythme mourir, puis ressusciter » (Mr Lif, 2006), joignant l'acte à la parole en ralentissant comme s'il allait s'arrêter, avant de reprendre. McMiller fait de même dans « P.A. » : il décélère puis accélère en disant : « Je ralentis, change le rythme/C'est comme ça qu'on fait les choses » (Freeway, 2011). Dans « Come On Baby », Jay-Z fait la démonstration de ses prouesses rythmiques en rappelant avec humour qu'il rappait très vite quand il était plus jeune, avant de ralentir ; il imite ainsi par le rythme même de sa parole le changement de rythme qui avait caractérisé sa carrière :

My first style – hmm, maybe if I stuttered, maybe
But then I slowed it down, brought it from the gutter baby⁵. (Saigon, 2011).

- 15 On peut prendre un dernier exemple, qui permettra de comprendre les remarques du critique Steve Huey rapportées plus haut. Dans le morceau « Arhythmatulas » (Aceyalone, 1995), Aceyalone pousse les ruptures rythmiques au point de désorienter l'auditeur, pour son plus grand plaisir. Il s'agit même là du thème de la chanson : « ce

rythme est taré/ce rythme est juste dément », entonne-t-il. Le Californien s’amuse à effectuer une accélération inattendue qui nous fait perdre nos repères rythmiques au moment précis où il prononce ces mots : « this rhythm is out of control » (« ce rythme est incontrôlable »). Pour obtenir le crédit de l’auditeur, il faut paradoxalement démontrer une capacité à jouer avec la sensation de perte de contrôle.

- 16 Les événements sociaux destinés à réunir les amateurs de rap autour de performances verbales exemplifient la même conception des ruptures de rythme, conçues comme des zigzags exaltants ressentis par tous au sein d’une expérience rythmique partagée.

Les lacets de l’instant

- 17 Comme l’a montré le musicologue William Smith à la suite de son immersion dans le milieu hip-hop de Washington, dont il rend compte dans *Hip Hop as Performance and Ritual* (2006), les performances scéniques des rappeurs sont des événements totaux. L’interaction des rappeurs avec le public pendant les morceaux, les mots prononcés entre deux morceaux, les pauses, ou encore les échanges avec les techniciens en font partie intégrante. Les changements de rythme y sont conçus comme des éléments fondamentaux d’organisation de l’événement dans son ensemble : on peut observer des effets d’accélération et de ralentissement au sein d’un même morceau, mais aussi à l’échelle d’un concert entier. Tout est fait pour que le temps de la performance soit à la fois étiré au maximum, comme si tous les participants partageaient un unique instant dilaté à l’extrême par l’expérience rythmique, et parcouru de multiples ruptures qui donnent une vitalité grouillante et chaotique à cet instant partagé.
- 18 Pour illustrer cette imbrication des expériences rythmiques, nous pouvons nous référer à la soirée « Mixtape Riots » organisée par le collectif new-yorkais « The Beatards » – un collectif composé de DJO, Chuck Wild, et UTK the INC – le mercredi 1^{er} novembre 2006 à Canal Room, dans le quartier de TriBeCa, à New York. Cette soirée, que nous avons pu observer, réunissait un certain nombre d’artistes hip-hop (Sky Hy, Sway, Jaguar Wright, Trevor Andrew) invités dans une ambiance informelle à se succéder sur la scène, entre deux *mixes* effectués par les DJs du collectif organisateur ; un MC appartenant aussi à ce dernier, UTK the INC, assurait l’animation, haranguant la foule, improvisant des raps liés à la soirée, ou annonçant les invités suivants. L’événement dans son ensemble a duré de vingt-trois heures au petit matin, sans que les *beats* ne cessent de résonner – illustrant parfaitement le mot d’ordre bien connu des amateurs de rap : « And it don’t stop ! » Les DJs ont pour mission de ne jamais laisser de blancs entre les morceaux, et si cela leur arrive, ils sont copieusement hués par la foule. Au contraire, leur rôle est de maîtriser l’art des enchaînements, ajustant le tempo des *beats* et les calant les uns sur les autres à l’aide de leurs platines et de leur *fader* pour donner l’impression que tous les *beats* se fondent en un seul⁶. Nous sommes ce soir-là devant un public de passionnés de rap. DJO, qui prend en charge une grande partie de la soirée, ménage ses effets, déclenchant l’hystérie lorsqu’il lance des morceaux qu’il sait adorés des amateurs new-yorkais de rap (« Hip Hop » de Dead Prez, « Simon Says » de Pharoahe Monch) ou prenant les attentes à rebours en mélangeant des *beats* de façon inattendue. Lorsqu’un MC monte sur la scène, son DJ attitré prend temporairement les commandes des platines, sans pour autant que le flux des rythmes s’interrompe. Le premier morceau du concert de

Sway, par exemple, est enchaîné avec le dernier disque lancé par DJO, évitant que le moindre silence précède l'entrée en scène du rappeur londonien.

- 19 Alors que le *beat* doit souder la foule dans la magie du moment, l'art du MC est de manier la variété et la rupture rythmique :

les membres du public exigent de la variété dans les performances musicales, et ils attendent des musiciens qu'ils apportent une interprétation unique à chaque performance de chaque chanson. (Smith, 2006, 103).

- 20 La monotonie est à bannir : il faut parvenir à créer un effet d'équilibre-déséquilibre proche des solos de jazz. Comme dans ces derniers, « la complexité rythmique est d'une importance capitale » (Smith, 2006, 104), car si un rythme répétitif s'installe, la magie de l'instant peut cesser d'opérer. Il s'agit, explique Smith en citant une expression qu'il a souvent entendue lors de ses enquêtes, de « ne pas interrompre l'écoulement d'énergie » (« keep the energy flowing »). Le corps collectif de la foule, congelé par le balancement binaire du *beat*, ne doit pas être quitté par l'énergie vitale du *flow*. On reconnaît dans ce vocabulaire vitaliste l'idée de *groove*, centrale au sein des musiques afro-américaines, et qu'Eugène Lledo définissait ainsi : « un système d'anticipations et de retards subtils qui donne une vie interne à la pulsation rythmique » (Lledo, 1991, 137). Le *groove* cher aux amateurs de rap fait pencher cette musique du côté des polyrythmes. Smith emprunte à l'ethnomusicologue Portia Maultsby l'idée d'une « mécanique élocutoire » polyrythmique dans la performance verbale des rappeurs : « Les structures polyrythmiques augmentent l'intensité de la performance dans son ensemble, car chaque répétition produit une tension rythmique accrue » (Maultsby, 1990, 193). La maîtrise conjointe par les MCs des facteurs de variation et de répétition crée une intensification de l'expérience commune, une impression de « vitalité accrue » selon les mots du philosophe John Dewey (Dewey, 1958, 19). Le changement de rythme verbal est bien le moyen de renforcer un lien temporairement établi par l'expérience rythmique, « une impression et un état fugaces et extatiques d'union » (Smith, 2006, 105).

- 21 Pour revenir à la soirée « Mixtape Riots », il est clair que les rappeurs, pour certains inconnus du public, s'y distinguent par leur capacité à transporter la foule par leur *flow*. Le rappeur londonien Sway arrive sur la scène aux alentours d'une heure du matin et trouve un public plutôt sceptique. Le hip-hop étranger est une *terra incognita* aux États-Unis et l'on entend dans la foule quelques moqueries : mais que raconte-t-il, avec son accent étrange ? Sway en prend son parti et s'adresse à la foule, non sans autodérision. Il propose un *freestyle* (couplet improvisé) plutôt apprécié par le public, puis rappe un couplet du morceau *Up Your Speed*, extrêmement rapide d'un bout à l'autre ; les applaudissements sont au rendez-vous, mais la foule n'est pas totalement conquise. « C'est juste un MC qui rappe à toute vitesse », entend-on un amateur relativiser.

- 22 Le morceau « Hype Boys », à l'inverse, permet à Sway de remporter les suffrages de l'exigeant public new-yorkais :

And they ain't never been to no pen, they just hold one
 Me I be no gangster I'm just tellin' you the truth
 But I ran up in the game like bang bang bang bang
 That's why that's why everybody keeps sayin
 'have you heard Sway, he's nang nang nang nang'.

- 23 Ce morceau n'est pas une pure démonstration technique de vitesse d'élocution, ce qui provoque le plus souvent les sarcasmes des amateurs ; il est « posé » sur un *beat* qui comporte 96 bpm (battements par minute), soit à peine plus que la moyenne des

morceaux de rap. L'originalité de son *flow* est d'être construit tout entier autour de changements de rythmes, fonctionnant à la manière de montagnes russes. Chacun de ses couplets comporte trois phases : une première durant laquelle Sway rappe avec un débit modéré, prononçant des vers de onze à quatorze syllabes sur une mesure de deux secondes et demie – ce qui correspond aux deux premiers vers du passage cité ci-dessus. Puis il accélère subitement dans la seconde phase (ici à partir de « But I ran up in the game ») avec des vers de dix-neuf à vingt-deux syllabes, avant de revenir à la fin du couplet sur un rythme comparable à celui du début. En outre, lors de ce passage rapide, Sway donne un aspect percussif à ses vers grâce à une onomatopée (« bang bang bang bang ») puis un terme argotique assonant (« nang nang nang nang ») : la prouesse tient cette fois à l'alternance de syllabes prononcées très vite et de façon liée (« But I ran up in the game like ») avec des syllabes martelées et non liées entre elles. L'impression de virtuosité est redoublée par des effets de rupture internes à chaque vers, qui recoupent parfois le sens des mots prononcés. Par exemple lorsque Sway rappe – très vite – « They slow, with it, so they could never bring the game into the new school »⁸, il marque un infime temps d'arrêt entre « slow » et « with it ». Au moment même où il se moque de ses concurrents qui ne savent pas rapper vite et sont « lents » mentalement, Sway se paie le luxe d'introduire un subtil effet de rupture au sein de ce vers difficile à scander. Le public est conquis par ce morceau, reconnaissant dans la prestation de cet étrange personnage à l'accent exotique un pair et un champion grâce à sa capacité à « mettre la pagaille » dans la mesure rythmique.

Conclusion

- 24 En somme, lors de l'expérience du *live*, la foule ne demande qu'à être « remuée », emportée jusqu'au vertige dans les lacets de l'instant qui l'unit. Ce sentiment d'immédiateté viscérale, et c'est là tout son intérêt pour l'observateur, n'est possible que grâce à un ensemble de codes communs, même si ceux-ci n'existent que dans l'instant de la performance. Comme l'écrit Smith, la performance de hip-hop est un « théâtre social » dans lequel « ce qui est performé sur la scène est la manifestation des différentes perspectives et discours du hip-hop » (Smith, 2006, 107). Ce qui rend le moment du *live* si particulier, c'est à la fois l'union éphémère de tous par le rythme, mais aussi une union plus abstraite incluse dans la première, et qui est un accord sur la valeur même accordée au rythme parmi les personnes qui se reconnaissent comme dépositaires de la culture hip-hop.
- 25 Au-delà du *live*, dans toutes ses configurations possibles (concert, morceau enregistré, joute verbale), le rap comme pratique verbale se fonde sur une esthétique de l'écoulement dans laquelle le changement de rythme est moins de l'ordre de l'exception que de la norme. Dans une certaine mesure, l'expression même de « changement de rythme » est presque un contresens dans ce contexte, puisque le rythme de la prestation verbale ne se définit que par ses fluctuations. Ce sont ces dernières en effet qui permettent au rappeur d'imprimer son style individuel dans l'expérience sensible de son auditeur, brouillant furtivement les frontières de l'individuel et du collectif.

BIBLIOGRAPHIE

- COBB, William Jelani, 2007, *To the Break of Dawn*, New York, New York University Press.
- DETRICK, Ben, 2011, Book of Rhymes, *XXL*, vol. 15, no. 4, New York, pp. 60-66.
- DEWEY, John, 1958, *Art as Experience*, New York, Capricorn Books.
- DUPONT, Florence, 2007, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Flammarion.
- LLEDO, Eugène, 1991, Rock et séduction, in Antoine Hennion et Patrick Mignon (éds), *Rock : de l'histoire au mythe*, Paris, Anthropos, p. 121-146.
- MAULTSBY, Portia, 1990, Africanisms in African American Music, in Joseph E. Halloway (ed.), *Africanisms in African American Culture*, Bloomington, Indiana University Press, pp. 185-210.
- MESCHONNIC, Henri, 1982, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier.
- PERRIER, Jean-Claude, 2000, *le Rap français*, Paris, La Table Ronde.
- SAUVANET, Pierre, 2000, *le Rythme et la Raison*, vol. 1, *Rythmologiques*, Paris, Kimé.
- SMITH, William E., 2006, *Hip Hop as Performance and Ritual: Biography and Ethnography in Underground Hip Hop*, Bloomington, Trafford Publishing.
- TIROLIEN, Guy, 1961, *Balles d'or*, Paris, Présence Africaine.

Discographie

- ACEYALONE, 1995, Arhythmaticulas, *All Balls Don't Bounce*, Capitol Records.
- COMMON, 1997, Making a Name for Ourselves, *One Day It'll All Make Sense*, Relativity Records.
- EPMD, 1988, It's my Thing, *Strictly Business*, Fresh/Sleeping Bag Records.
- FREEWAY & STATIKSELEKTAH featuring McMiller, 2011, P.A., *The Statik-Free*, Showoff Records.
- FREEWAY, 2011, Niggas in Africa, *The Intermission Mixtape*.
- MC LYTE, 1989, Slave 2 the Rhythm, *Eyes on This*, First Priority Music.
- MR LIF, 2006, Collapse, *Mo'Mega*, Def Jux.
- RAKIM, 1987, Eric B is President, *Paid in Full*, 4th & B'way.
- RAKIM, 1988, Lyrics of Fury, *Follow the Leader*, Uni Records.
- RAKIM, 1997, Guess who's back, *The 18th Letter*, Universal.
- REFLECTIONETERNAL, 2000, Touch You, *Train of Thought*, Rawkus.
- SAIGON featuring Jay-Z, 2011, Come On Baby, *The Greatest Story Never Told*, Suburban Noize Record.
- SCRIBBLE Jam, 2004, *Scribble Jam Archive Number 1* (DVD), Scribble Magazine Productions.
- WU-TANG Clan, 1997, "Triumph", *Wu-Tang Forever*, Loud/RCA Records.

NOTES

1. Termes relevés sur les forums de discussion et sections de commentaires de six des principaux sites américains fréquentés par les amateurs de rap : 2dopeboy.com, allhiphop.com, hiphopdx.com, nahright.com, vibe.com et xxlmag.com.
 2. Aceyalone, *All Balls Don't Bounce* : critique de Steve Huey sur le site Allmusic.com.
 3. « Yo, j'en ai marre d'attendre/que tu sortes un album, alors barre-toi et va chercher une maison de disques/et prends un cours vite fait, va à l'école Adeem/et apprend à rapper, car elle existe depuis longtemps/et dis au public que c'est moi qui t'ai appris à improviser ».
 4. « J'entre dans ton ventricule droit et bloque ta circulation/pour toi c'est le terminus comme Grand Central Station/Je programme des lignes de basse bien lourdes sur [du matériel de la marque] Novation/et je me bourre la gueule même si j'suis en conditionnelle pour cinq ans » (RZA) « Guerre de masse, le dénouement, désastreux/Beaucoup des familles des victimes gardent leurs cendres » (GZA).
 5. « Mon premier style – heuuuh, pour vous le faire il faudrait que je me mette à bégayer/Après j'ai ralenti mon *flow*, et j'ai quitté le caniveau ».
 6. Le *crossfader* est un bouton de commande situé sur la console de mixage qui relie les deux platines dont se sert un DJ. Il permet de passer d'un disque à l'autre en contrôlant la part respective du volume de chacun dans le volume de sortie.
 7. « Et ils n'ont jamais été en prison [jeu de mots avec le substantif signifiant « stylo »], ils en tiennent juste un [de stylo]/Moi j'suis pas un gangster je vous dis juste la vérité/Et je débarque dans le rap en mode bang bang bang bang/Et donc et donc tout le monde répète/« T'as entendu Sway il est fort fort fort fort ».
 8. « Ils sont lents, avec ça, donc ils ne pourraient jamais faire entrer le rap dans l'ère moderne ».
-

RÉSUMÉS

Cet article examine la manière dont les changements de rythme sont conceptualisés, produits et évalués par les amateurs de hip-hop. Après avoir expliqué le terme de *flow* et ses différentes implications, il convient d'interroger le rapport entre la mesure rythmique régulière du *beat* et la volatilité rythmique du *flow*, en particulier dans le cadre de la performance. Ce rapport se révèle être un élément important de la pratique du rap, mais aussi des discours réflexifs de ceux qui le produisent et qui le consomment. Il est notamment au cœur de processus d'évaluation qualitative de la performance, que ce soit dans le cadre de tournois opposant deux rappeurs ou de simples prestations scéniques.

This paper looks at the way changes in rhythm are conceptualized, produced and assessed by the hip hop community. After commenting on the word “flow” and its implications, we will investigate the relationship between the regularity of the beat and the rhythmic versatility of the flow, in particular in performance context. This relationship proves to be a major component of both rapping as a practice and the reflexive discourses of rappers and the members of their audience. It is particularly at the core of the process of evaluating performances, whether in the context of rap battles or in any live performance.

INDEX

Mots-clés : rap, flow, performance, polyrythmie, interaction

Keywords : Rap, Flow, Performance, Polyrythms, Interaction

AUTEUR

CYRIL VETTORATO

ENS Lyon