

« Le sens du mot flow » : analyse de la signifiante du rap par le texte et l'interprétation vocale

Amine BAOUCHE (Montréal/Paris)¹

Summary

This article starts from the premise that the notion of 'flow', though widespread among rappers and rap critics, is the object of varied definitional strategies. The objective is to integrate it into a study of the specific meaning, in an artistic context, of rap. Drawing on approaches of flow as technique, artistic individuation or aimed at representing precise parameters of vocal expression, I suggest that flow can be understood as the specific name of rap performance itself. Necessarily text and voice, it points to the signifying possibilities of the genre.

Introduction et situation théorique

L'un des enjeux de la poésie orale (Zumthor 1983) ou de l'analyse scientifique des musiques populaires (Hirschi 2008 ; Middleton 1990) est le rapport entre le texte comme organisation de langage formalisée et la voix musiquée interprétant ce texte. Il existe dans le champ du rap un terme qui pourrait désigner cette relation ; il ne règle pas la question du rapport entre texte et voix rappée, mais ouvre plutôt à sa théorisation. Ce mot est le « flow ». Depuis les emplois qu'en a faits Rakim dans l'album *Paid in Full* avec Eric B. (1987) et son passage du côté du discours amateur, des essais et de la recherche scientifique, une notion de « flow » est incontestablement reconnue et valorisée. Si elle n'est pas homogène, les divers points de vue la construisant l'associent généralement à la marque distinctive d'un rappeur ainsi qu'à la dimension vocale et acoustique d'un rap plutôt qu'à sa textualité.

La littérature sur le rap (tant en français qu'en anglais) fournit des pistes fructueuses pour répondre à la question suivante : le flow permet-il d'appréhender la signifiante propre aux productions de rap ? Ou plutôt : en quoi les approches actuelles du flow peuvent-elles mener à l'analyse d'une telle signifiante ? Partant de certaines théories du langage et de l'art qui me semblent fécondes, et alliant les divers concepts et outils d'analyses propres à la musique rap, je suggère que le flow est un des noms de la signifiante dans le rap ; autrement dit, que le sens passe nécessairement par le flow et que le flow fait sens, même si le sens de la musique et

celui du langage ne correspondent pas toujours. À partir d'un exemple tiré de *Paid in Full*, je fais voir le caractère radicalement historique – et donc artistique – de la notion pour les raps en toutes langues. J'effectue ensuite une synthèse des définitions du flow dans les études sur le rap, que j'applique en terminant au couplet du rappeur Booba dans le morceau « Temps mort 2.0 » (Booba 2015).

Notes sur le lexique et la retranscription des textes

Pour ce qui est de la retranscription des passages cités, je m'inspire en bonne partie de la méthode d'Anthony Pecqueux (2003), consistant à ponctuer minimalement les textes et à représenter autant que possible les ellipses syllabiques et vocaliques. Afin d'éviter un rapprochement trop rapide entre rap et poésie versifiée, j'opte pour une mise en texte sans saut de ligne. Les courtes pauses sont représentées par une virgule et les plus longues pauses (ce qui est toujours relatif), par des points de suspension. Vu le caractère oral de l'objet étudié, je choisis également de ne pas retranscrire la première ligne d'un couplet ou d'une mesure par une lettre majuscule, ni de clore toute unité sémantique par un point. Malgré cela, et sans doute paradoxalement, je respecte autant que possible les règles d'orthographe (plutôt que d'opter pour une retranscription se rapprochant de l'API, par exemple), afin que le lecteur puisse aisément lire les passages cités, lecture qui doit se faire parallèlement à l'écoute des passages (ce qu'encourage la présence des liens YouTube en notes de fin).

Enfin, dans un souci double d'uniformité et de conceptualisation, je n'ai pas recours à l'italique pour les mots « flow », « egotrip » ou « beat », et ce, malgré leur origine anglophone, et même si des auteurs directement cités le font. Je souligne ainsi l'appartenance à part entière de ces termes au rap francophone auquel mes travaux s'intéressent avant tout.

Possibilités et limites du sens

Le discours rap peut être saisi par une multiplicité d'approches allant de l'esthétique à la musicologie en passant par la sociologie ou la psychologie. Celles-ci peuvent ultimement être combinées, ce qu'un objet complexe et hybride comme le rap autorise certainement. Le présent article ne pourra toutefois pas accorder à toutes ses perspectives la part qui leur revient certainement sur le plan intellectuel, comme les dimensions socioculturelles de l'avènement du rap (Bazin 1995 ; Boucher 1998) ou les processus de légitimation (ou d'illégitimation) des musiques hip-hop (Hammou/Sonnette 2022).

Partons du principe que le rap est avant tout un discours musiqué se rapportant au parlé ou au chanté, à la déclamation, à la diction ou à la profération, mais irréductible à ces formes d'expression. Il s'agirait alors d'interroger, dans le genre rap, l'éventuelle relation spécifique qu'entretiennent texte et réalisation vocale, ce qui exige en premier lieu que soit mobilisée une théorie de la signifiante par le discours.

Ce que j'entends par « signifiante » désigne « la propriété de signifier » (Benveniste 1974, 51) d'un système symbolique. En tant que productions langagières, les interprétations rappées

participent d'une part d'un régime « sémiotique », dont le signe est l'unité principale, et dont la question est de savoir *si* ce signe signifie quelque chose pour une communauté, et non *ce qu'il* signifie. D'autre part, et c'est cet aspect que je retiens pour mes analyses, en tant que productions langagières artistiques, ces interprétations relèvent d'un régime « sémantique » qui en fait des discours toujours particuliers et contextuels devant être reçus et compris par un sujet (Benveniste 1966, 222-225). Cette compréhension n'est pas de l'ordre du *logos* :

[l]es relations signifiantes du « langage » artistique sont à découvrir À L'INTÉRIEUR d'une composition [...] où l'artiste instaure librement ses oppositions et des valeurs dont il joue en toute souveraineté, n'ayant ni de « réponse » à attendre ni de contradiction à éliminer. (Benveniste 1966, 59 ; mise en évidence comme dans l'original)

Henri Meschonnic reprend ces caractéristiques pour en faire le fondement de la poétique, c'est-à-dire de l'étude de la valeur d'une œuvre de langage (au sens large : de la poésie). La poétique suppose que les processus de signifiante dans la poésie rendent caduque l'opposition traditionnelle du signifié et du signifiant au sens structuraliste. Dans le langage et surtout dans la poésie, il y aurait seulement des signifiants redéfinis en « unité[s] de signifiante dans un système » (Meschonnic 1995, 128), en « participes présent du verbe signifier » (Meschonnic 1982, 70). L'idée de sens comme « contenu » devient obsolète, de même que l'idée générale de « son » : « On ne prononce pas des *sons*. Il n'y a pas de *sons* dans le langage, mais toujours du *sens*. » (Meschonnic 1975, 43) Ainsi, les éléments syntaxiques ou le lexique, les échos phonologiques, mais aussi ce qui relève du non-verbal comme le souffle ou l'intonation, constituent dans leur interaction un système de signifiante, auquel Meschonnic attribue le nom de « rythme ». Les possibilités du sens, toujours ouvertes, y sont à leur plus fort, et se déploient indéfiniment dans et par la lecture ou l'écoute des œuvres par des sujets.

S'intéressant non à la musique, mais à la poésie écrite, éditée et publiée, et dans sa volonté de reconceptualiser le rythme, Meschonnic émet de nombreuses réserves quant à une définition commune aux champs du langage et de la musique, « impossible, et ruineuse pour le langage » (Meschonnic 1982, 122). Plus encore : « La chanson montre comment [le discours] se désaccentue et se réaccentue, à contre-langage. Il y a conflit, donc éventuellement travail, pour correspondre. » (Meschonnic 1982, 134) Meschonnic ajoute que ces problèmes ne sont pas les siens ; suivant cette ouverture, tout l'enjeu de la signifiante du rap résiderait d'une part dans une conception du langage tenant ensemble le sens et l'acoustique, et d'autre part dans l'analyse de sa dimension musicodiscursive, que les études sur le rap ont théorisée.

Points de départ : le plus singulier, le plus collectif

Avant d'en venir à ces travaux, un arrêt par les œuvres. En 1987, le duo Eric B. & Rakim (dont Rakim est le rappeur et Eric B. le metteur en son) publie son premier album, *Paid in Full*, dans lequel apparaît cinq fois le mot « flow ». L'occurrence suivante engage à réfléchir plus profondément aux implications poétiques de cet usage : « my unusual style, will confuse you awhile if I was water... I'd flow in the Nile », dans « My Melody »² (4:30-4:36). Je relève d'abord que Rakim mobilise deux significations simultanées, l'une liée au rap et l'autre, plus « lexicale », liée à l'eau. Ce que le rappeur fait, il le fait avant toute chose en rasant, dans l'album qu'on entend : il « flow ». Et s'il était autre chose, comme de l'eau, il ferait *la même chose*, et il le ferait dans le Nil, ce fleuve connu pour être un des plus longs, fertiles et chargés d'histoire, d'autant plus que sa situation en Égypte place le rappeur au sein d'un imaginaire africain que le rap états-unien a largement investi. Les circonstances dans lesquelles le sujet « flow » changent, mais le mot lui-même et la qualité de l'action qu'il symbolise sont immuables.

Les pauses ou l'absence de pauses attestent de l'importance d'une prise en compte commune du texte et de son interprétation vocale dans l'analyse. La pause que Rakim effectue après « style » revêt un caractère poétique, propre au système de l'œuvre, puisqu'en langage parlé, elle n'aurait pas à être réalisée, d'autant plus qu'elle sépare le sujet et le verbe. Elle permet donc de mettre l'accent sur le mot « style » et sur la rime à venir avec « awhile ». Il n'est pas fortuit que l'association avec l'eau soit prononcée sans pause (« awhile if I was water »), alors qu'en discours parlé, elle aurait été attendue à la fin d'un groupe de sens. Enfin, une plus longue pause (« ... I'd flow in the Nile ») accentue, *via* la rime avec « style » et « awhile », le lien par lequel se crée la valeur poétique du flow.

Le segment en appelle à s'attarder au « style » et son éthique, qu'exemplifie une théorie du/des style(s) comme « formes de vie » (Macé 2016), pour citer le titre de l'ouvrage de Marielle Macé. Dans l'art comme ailleurs, un style est « un possible de l'existence, une pensée, une puissance », quand bien même il ne s'agirait en rien d'« une forme à laquelle *je* tiens » et que « c'en peut même être précisément une dont je ne veux pas » (Macé 2016, 25). Chez Rakim, le flow est l'incarnation de ce style, et ce style est une éthique : dans les cinq occurrences, il est mis en relation intersubjective avec un « you » figuratif pouvant désigner tant un interlocuteur individuel que les collectivités des auditeurs et des rappeurs adverses. Toujours énoncée du point de vue du rappeur et intégrant le mot « flow », cette relation dit tantôt l'inconnaissance de l'interlocuteur face à une singularité (« my unusual style, will confuse you awhile »), tantôt l'identification par l'interlocuteur de cette même singularité propre au rappeur : « you know it » dans « My Melody » (0:43-0:48) ; « for those that know me » dans « Move the Crowd »³ (2:17-2:22) ; « MCs are knowin' » et « I hope you 'knowledge » dans « As the Rhyme Goes On »⁴ (respectivement 2:06-2:10 et 3:07-3:12).

Bien que toujours actif, Rakim est associé au courant *old-school* du rap new-yorkais. Certains amateurs de rap y voient une référence et un modèle, d'autres n'en sont probablement ni férus ni connaisseurs. Mon propos dépasse toutefois l'appréciation de Rakim, qu'elle soit

individuelle ou collective, car il vise plutôt à illustrer que ces occurrences de « flow » sont une marque de l'historicité artistique du rap. Pour Kool Moe Dee, rappeur contemporain de *Paid in Full*, bien que « [Rakim] didn't invent the word » (Kool Moe Dee 2003, 324),

Rakim is basically the inventor of flow. We were not even using the word flow until Rakim came along. It was called rhyming, it was called cadence, it was called whatever it was, but it wasn't called flow. Rakim created flow ! (Kool Moe Dee 2003, 328)

« It was called whatever it was » montre bien la qualité d'événement des raps de Rakim : qu'il soit effectivement le premier ou non, ses emplois particuliers de « flow » ont permis à d'autres de reconnaître et d'identifier un phénomène qui, avant lui, existait sans nom ni mot juste. C'est au niveau le plus artistique que Rakim a inventé un sens, celui où « l'invention de l'un devient le savoir de tous » (Dessons 2004, 88). Autrement dit, que l'on apprécie particulièrement ou non Rakim est hors sujet. Tout simplement, c'est par lui qu'a été mise en lumière la nécessité de dépasser l'usage de termes généraux et non spécifiants (*cadence*, *rhyming*). C'est non le flow avant la lettre, mais bien la lettre et le flow s'instaurant d'un même mouvement.

Ici se fait voir le potentiel heuristique du flow. Dans l'œuvre de Rakim, le terme est poétique au sens où il fait partie du « poème » (encore une fois pris dans son acception large) et qu'il pousse à la compréhension sur le plan artistique des œuvres... sans pour autant qu'il soit un concept à part entière. Suivant l'idée d'Arnaud Bernadet au sujet du phrasé en poésie, il serait un « semi-concept », un « non-concept » ou un « trope théorique » (Bernadet 2019, 12). C'est-à-dire que ces emplois artistiques du mot « flow » n'ont pas de valeur logique, mais autorisent « de penser à nouveaux frais la signification du texte » (Bernadet 2019, 12), autrement que par les catégories disciplinaires admises. Peu opératoires au niveau scientifique, voire incongrus, ces mots et phrases représentent en fin de compte du poème « la forme nécessaire, l'expression la plus adéquate, dans la mesure où ils énoncent ce qui ne pourrait se dire différemment » (Bernadet 2019, 13). Parce que c'est déjà dit ainsi. Mais cette conception à ses limites, car les décennies suivant *Paid in Full* ont produit une littérature scientifique foisonnante à partir du mot « flow », le consolidant en concept à part entière.

Approches du flow par la critique

Dimensions conceptuelles

Dans certaines études, notamment françaises, le flow est défini quant à sa dimension de singularité artistique, parfois en passant par la métaphore, et sans délimitation spécifique de paramètres objectifs. À titre d'exemple, Christian Béthune écrit :

Vertu séminale du rap, le flow, qui désigne la qualité du phrasé, fait entrer en ligne de compte des facteurs de cadence verbale, des jeux de timbre, des contrastes de hauteur, des effets d'attaque et de vibrato, ainsi que d'impondérables éléments phoniques qui donnent tout son grain à la voix. (Béthune 2004, 81)

La « vertu séminale » rappelle le père mythique du flow et cette formule permet d'évoquer tant l'aspect construit de chaque flow et de chaque voix, que la dimension intrinsèquement individuelle et individuante de la voix du rappeur. Car « le son de la voix implique nécessairement l'existence d'un corps » (Bonenfant 2010, 76), et conséquemment, l'auditeur associe cette voix à un corps qu'il se représente à partir de références sociales disponibles. La voix articule ainsi un travail de style collectif (techniques, rhétorique, genres de voix) et des composantes d'une singularité irréductible. Quant au phrasé, s'il est compris comme « le fait musical originel, le principe d'unité de la forme sonore », « l'activité musicale par excellence » (Michel 1967, 437), il serait peut-être en lui-même une qualité au sens le plus objectif du terme (et non au sens appréciatif), dont le flow serait l'un des noms dans le rap. Ainsi, la difficulté de noter certaines variations orales relevant de l'interprétation, malgré leur « rôle sémiologique fondamental dans la musique vocale » (Chabot-Canet 2008, 11), ne doit pas faire du phrasé (ou du flow) un phénomène ineffable, que traduit une expression comme « grain de la voix ».

Le flow revêt également une fonction utilitaire, se voulant « le moyen par lequel le sujet manifeste sa présence et affirme son identité » (Béthune 2004, 82). En vue de préciser la portée de ces notions et leur rapport à la signification d'une œuvre, la question se pose : le flow n'est-il qu'un outil ou génère-t-il en lui-même une identité *poétique*, que nourrissent les caractéristiques sociales et individuantes de la voix, les stratégies iconographiques et l'individu-rappeur en tant que figure sociale ? Le flow en tant que « craft » (Edwards 2013, xi, 50, 75, 219) passe également du côté de la technique. Il est un artisanat qui ne saurait nier l'importance des modèles et qui relève d'une pratique acharnée en vue de développer une maîtrise individuée. Anthony Pecqueux tend à orienter le flow vers le domaine de l'individuation et de la collectivité artistique lorsqu'il écrit : « Le flow représente, en toute généralité, le style du rap : le style de la voix rappée, et le style de chaque rappeur. » (Pecqueux 2007, 142) Une attention importante est accordée à la dimension intersubjective et éthique du flow, rappelant la manière dont Rakim se présente à l'auditeur : le flow est analysé depuis des « descriptions de sens commun » et « depuis les problèmes de ponctuation ou de souffle, de continuité des émissions vocales, etc. », donc « depuis les problèmes de compréhension qu'il peut poser » (Pecqueux 2007, 20). On peut avancer que certains changements culturels et esthétiques survenus durant les quinze dernières années autour de l'interprétation rappée (usage Auto-Tune, *mumble rap*, etc.) redéfinissent cette intersubjectivité sur le plan de la signification discursive et musicale (Phillips 2021, 127).

Une analogie récurrente, certainement assimilable à la conceptualisation technique, instrumentale ou artisanale du flow, est celle du sport et de l'affrontement : « Dans la mesure où la maîtrise du flow est plus corporelle que cérébrale, les rappeurs œuvrent un peu comme

des sportifs de la parole. » (Béthune 2004, 88) Le motif est réinvesti par Mahiou à partir du morceau « Boxe avec les mots »⁵ (Ärsenik 1998) en tant qu'exemplification d'un flow polyrythmique relevant de l'egotrip (posture visant à faire l'apologie de soi) :

Et de même qu'un amateur de boxe ne cherche pas de sens au match auquel il assiste, un amateur de rap n'écoute pas ce qui constitue visiblement un egotrip pour y trouver une quelconque signification. Ils sont là pour la beauté du geste, physique ou verbal : pour apprécier la performance des belligérants. (Mahiou 2021, 10)

Dans les joutes verbales, chez Muhammad Ali et enfin dans le rap, le mot pour désigner ce « geste verbal » en contexte agonistique est « *punchline* », c'est-à-dire une unité discursive de sens se démarquant par son humour, sa chute ou des associations sémantiques incongrues (Adjerad 2022). Le flow serait ainsi le lieu de ces manipulations langagières, ce qui, dans « Boxe avec les mots », suppose que « le discours se concentrera sur ses propres moyens de transmission, « les mots », qui représentent dès lors une fin en soi » (Mahiou 2021, 10-11). Vu la dimension parfois explicite de rivalité dans le rap (Béthune 2003, 93-109), on ne peut nier que le paradigme agonistique pensé par la technique soit fécond, à condition qu'il ne fasse pas oublier que les raps sont du discours musiqué. Opposer le corporel au cérébral ou désigner des mots comme « une fin en soi » n'est pas fécond – la fin en soi des mots, *punchline* ou non, « message » argumenté ou non, n'est-elle pas de signifier, tout en admettant qu'il est des pratiques discursives, en littérature et en musique, fortement axées sur leur versant acoustique ? Considérons alors ceci : la complexité phonologique n'indique pas à coup sûr une absence de signification, et elle peut générer du sens complexe, même dans le cas de l'egotrip, où les rappeurs expriment tous « la même chose ». Calbo lui-même rappe dans « Boxe avec les mots » : « j'attache, de l'importance au sens dans mes textes » (0:39-0:42). La pause ambiguë donne l'impression d'une séparation entre la rime en /aʃ/ plusieurs fois investie (« crache », « arrache », « cash », etc.) et la mention de l'importance du sens. Mais syntaxiquement et poétiquement, l'on a affaire à un continu où rimes, rythme et sens construisent une même unité. Le caractère ouvert du sens est annoncé depuis le titre du morceau et l'ambiguïté de la préposition « avec » : le flow porte des coups (à l'auditeur, à l'adversaire-rappeur) par les mots, et il combat la syntaxe et l'accentuation usuelles du parlé. On y touche indirectement lorsqu'est décrit « un intense travail de la langue, une lutte acharnée avec les mots » (Mahiou 2021, 11). Ce qui donne tout son sens au « conflit, donc éventuellement travail » évoqué par Henri Meschonnic (Meschonnic 1982, 134).

Une autre perspective consiste à intégrer l'interprétation rappée dans un continuum avec la conversation, en cela que le rappeur interpelle l'auditeur et s'adresse à lui avec/par son flow. Ainsi, le rap est pensé comme « l'effort le plus poussé pour se rapprocher dans le cadre de la chanson (donc du chant) du langage parlé : d'une situation d'utilisation courante du langage – certes artificielle, et travaillée à cette fin » (Pecqueux 2007, 42). Toutefois, cette perspective a ses limites. Si certains éléments d'un type conversationnel se retrouvent dans le rap (notamment l'ellipse syllabique, l'adresse familière à l'auditeur ou l'énonciation à

fonction phatique), à l'inverse, des éléments essentiels au rap et constitutifs du genre ont peu à voir avec la conversation « ordinaire » : le débit et les pauses (dont les cas de Rakim et de Calbo sont des exemples), l'accentuation qui n'est pas celle de la parole conversationnelle ou autrement formalisée (discours politique, télévision, théâtre, etc.), l'élaboration complexe de rapports phonologiques (dont la rime n'est que la plus évidente), etc. Ces éléments spécifiques au rap ont été systématiquement relevés dans des études axées sur la dimension vocale du flow.

Dimensions paramétriques

De nombreux articles et ouvrages (majoritairement nord-américains et anglophones) se donnent pour objectif de représenter ou de modéliser la voix du rap. Cette démarche fournit des paramètres et des techniques pouvant non seulement être appliqués à des raps en langue française, mais aussi joints ou confrontés aux dimensions conceptuelles présentées plus haut. En raison du grand nombre de paramètres détaillés, il me sera impossible de tous les aborder ici. Sont donc mis de côté les critères d'articulation, bien qu'ils puissent être d'un apport immense et faire l'identité distinctive d'un flow (Adams 2009, §8) et les vastes questions de l'accent culturel et du timbre dans les musiques populaires, davantage étudiés dans les *Popular Music Studies* (Fink / Latour / Wallmark 2018 ; Malawey 2020) que dans les études portant strictement sur le rap. Les paramètres dont je discute ici sont les plus récurrents et ceux qui semblent les plus indispensables : les liens entre la rime, le rythme (plus précisément sa composante accentuelle), et la hauteur vocale, ainsi que ce triptyque dans son rapport à la mesure musicale.

Quasi omniprésente dans le rap, la rime peut « segment the rhythmic surface of flow » : « end rhymes normally conclude lines of lyrics », tandis que les rimes à l'intérieur de telles démarcations (sémantiques, rythmiques et/ou musicales) n'ont d'habitude pas cette fonction (Duinker 2021, 223-224). La plupart du temps, les études démontrent une tendance des rappeurs à élaborer des schémas de rimes et d'échos phonologiques (allitérations, assonances et contre-asonances, etc.) plus complexes au fil de l'évolution du genre (Mahiou 2021). Ainsi rime et rythme suivent des schémas souvent interreliés : « La densité accentuelle – en grande partie liée à la concentration paronymique – est remarquable dans le rap » (Rubin 2002, 271). Ces structures complexes de rimes et d'accents, toujours fondamentales dans l'interprétation rappée, ébranlent les attentes linguistiques : une syllabe qui, dans un discours parlé, n'aurait pas eu à être accentuée selon les règles de syntaxe, pourra l'être pour compléter un schéma rimique ou accentuel précédent : « [R]appers emphasize syllables for reasons that go beyond phonological explanations of conveying information or resolving ambiguity. » (Ohriner 2019, 55)

Mais le rythme discursif, en bonne partie marqué par l'accentuation, ne dépend pas uniquement des rimes. Si l'on sait que le français est une langue à accent syntaxique fixe, une forme accentuelle « n'existe pas en tant que structure fondamentale et invariante, elle est construite par les sujets » (Beaugendre / Lacheret-Dujour / Rossi 2002, 40). Le sujet

poétique des interprétations rappées recourt effectivement à des stratégies accentuelles variées qui s'écartent des règles grammaticales, et qui vont de l'insistance sur l'attaque consonantique à la modification de hauteur ou d'intensité, en passant par des effets de suspension dans la diction, d'articulation, d'emphase, etc. (Carinos / Mahiou 2021, 279). Ces accents surviennent de surcroît dans un cadre musical métrique, celui de la mesure. Olivier Migliore et Nicolas Obin observent dans le rap français des débuts que les accents toniques sont placés sur tous les temps de la mesure « dans un débit relativement régulier qui oscille entre une découpe binaire et une découpe ternaire du temps » et que les accents d'insistance (donc linguistiquement atones) sont largement surreprésentés dans le premier temps de la mesure (Migliore / Obin 2020, 176). La complexité rythmique du rap, toutes langues confondues, a depuis évolué au point que le discours rap puisse être désormais considéré comme « a variable rhythmic layer over a fixed rhythmic layer » (Adams 2008, §11), cette dernière étant la trame musicale. Pour identifier et marquer les syllabes accentuées, des algorithmes extrêmement précis sont développés, mais tout aussi complexes, que je ne m'approprie pas pour l'instant, optant pour une approche basée sur l'écoute attentive des morceaux. Cela a le désavantage de ne pas prendre en compte le découpage précis d'un temps (en double croches, par exemple) et de représenter plus approximativement la correspondance de la syllabe avec le temps qu'elle ne pourrait l'être par un appareillage technique très élaboré.

Robert Komaniecki suggère une échelle de représentation de la hauteur de la voix rappée (« vocal pitch ») en cinq catégories allant d'un rapprochement avec une hauteur relativement régulière s'apparentant à celle du parlé (ce qui peut rejoindre le propos d'Anthony Pecqueux), à une interprétation où l'entièreté d'un segment est récitée sur des notes (des hauteurs définies par leur fréquence stable) et relevant donc du chant (Komaniecki 2020, 29). Une approche relative est adoptée pour trois de ces catégories (« rhyme strengthening », « exaggerated declamation » et « pitch-based rhythmic layer »), car il s'agit dans ces cas de la perception qu'un auditeur a de la variation de hauteur. Dans les deux autres (« sung interjections » et « sung/chanted verses »), la représentation des notes peut être plus précise. Souvent liée au travail sur les rimes, la hauteur de la voix rappée « helps to connect rhymed syllables to one another, highlighting a rapper's rhyme scheme » (Komaniecki 2020, 31), tout comme elle peut servir à créer des schémas rythmiques distincts du rythme métrique (Komaniecki 2020, 36-37). Contrairement à l'accentuation, la fréquence fondamentale (F_0) d'une piste vocale peut être plus facilement décrite grâce à des logiciels gratuits comme Sonic Visualiser, afin de confirmer ce qui a été identifié par l'écoute.

Ces éléments sont indissociables de leur relation à la piste instrumentale, et principalement sa dimension métrique (Jacono 1998; Rossi 2012), d'où la possibilité de les catégoriser en « metrical techniques » (Adams 2009). La notion de métrique consiste en un ensemble de règles codifiant la poésie versifiée et, en musique, elle désigne « un découpage fixe en temps, déterminé par une valeur métronomique en bpm (battements par minute) et donnant lieu à des ensembles perceptifs nommés mesures » (Migliore 2016, 37). Dans le rap, le découpage le plus commun est à 4/4, bien que des pistes instrumentales plus complexes

existent (Adams 2020). L'essentiel consiste donc à s'attarder aux rapports (correspondance, rejet, etc.) qu'entretiennent voix et instruments.

Dans cette deuxième famille d'études, la question du sens n'est pas formulée comme un problème à part entière. Afin d'en venir plus rapidement aux composantes du flow, une définition du flow y est souvent rapidement proposée ainsi que le schématise celle de Kyle Adams : « the rap equivalent to what instrumentalists call 'technique', a set of tools enabling the performer to most accurately convey his/her expressive meaning » (Adams 2009, §7). On inverse ici « the traditional text/music relationship into a music/text relationship » (Adams 2008, §1). C'est pourquoi la méthode d'Adams implique de « disregard the semantic meaning of the lyrics, and to treat the syllables of text simply as consonant/vowel combinations that occupy specific metrical locations » (Adams 2008, §12), ce qui n'est pas sans rappeler l'absence de « quelconque signification » de l'egotrip (Mahiou 2021, 10). La fonction de transmission du « expressive meaning » entrerait-elle en contradiction avec la volonté, chez le même auteur, de « disregard the semantic meaning » ? Peut-être pas, dans la mesure où Adams considère le « sens » d'un morceau comme son « message ». Il y aurait donc un « literal meaning of these lyrics » (Adams 2008, §4), résidant d'abord et avant tout dans le « texte » et distinct de ce qu'en fait la voix.

Poétique du continu et discontinu : le flow de Booba dans « Temps mort 2.0 »

Je fais voir ici en quoi la dimension individuant du flow et les quelques paramètres relevés peuvent, ensemble, générer les sens possibles et spécifiques d'un objet de discours musical. L'annexe I présente une retranscription du couplet de Booba dans le morceau « Temps mort 2.0 », paru sur l'album *D.U.C.* du même rappeur en 2015, selon une méthode à parfaire visant à permettre une lecture fluide du couplet tout en affichant des paramètres essentiels à l'analyse.

On peut avancer que ce couplet est constitué d'une succession de phrases, c'est-à-dire une série syntaxique répondant à un critère de complétude et d'autonomie sémantiques (Reichler-Béguelin 2000, 58). Plus précisément : de *punchlines* indépendantes les unes des autres, à l'exception de celle rattachée sur les mesures 12 et 13 (« j'tire sur les fils de pute [...] il en restait beaucoup trop la dernière fois que j'ai check ») et de la mesure 22, où le rappeur performe sa connaissance du wolof annoncée dans la mesure 21. Néanmoins, d'un point de vue linguistique, chacune de ces propositions est autonome et aucune linéarité ni évolution narrative ou logique ne structure l'ensemble du couplet ; son déploiement serait le résultat d'un effet d'accumulation. Or d'un point de vue poétique, cette accumulation est signifiante, puisque due à la continuité de la posture egotrip elle-même et à la reprise d'éléments thématiques et lexicaux. En effet, tout au long du couplet, le rappeur rabaisse une concurrence figurative à laquelle il s'adresse (« tu », « toi ») ou qu'il mentionne (« leurs textes »), pour mieux se valoriser. À la fin de la plupart de ces *punchlines*, une pause est effectuée, accompagnée d'une reprise de souffle perceptible à l'audition (sauf à la fin de la

5^e mesure, où aucune reprise de souffle n'accompagne la pause, et à partir de la 13^e mesure, où le débit accéléré pousse Booba à reprendre son souffle au milieu de certaines mesures). À titre comparatif, dans le couplet de Lino, les pauses n'impliquent pas des reprises de souffle, mais des *ad-libs* (des interjections vocales) ou du bruitage (bruit de verre cassé, sifflement). Il apparaît alors chez Booba, ce dont on ne peut toutefois s'assurer, que l'enregistrement se soit effectué en une prise, générant une tension quant au flow : l'accumulation de phrases syntaxiquement autonomes est le résultat d'une interprétation vocale ininterrompue.

Chacune de ces « phrases » correspond musicalement à une mesure à 4/4. La trame instrumentale, en six boucles de quatre mesures, est élaborée de telle manière que les premier et troisième temps de chaque mesure sont marqués par une caisse claire, tandis que le quatrième temps est le seul marqué par une grosse caisse (à l'exception du quatrième temps de la dernière mesure rappée, qui n'est marqué ni par la grosse caisse ni par la caisse claire).

Ce quatrième temps, saillant sur le plan des percussions, l'est également sur celui du flow. En effet, une assonance en [ɛ] est prononcée systématiquement sur le quatrième temps de chaque mesure et conséquemment à la fin de chaque *punchline*. Alors que dans les mesures 1, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12 et 14, la présence du phonème [e] en fin de mot crée un effet d'écho et de rime interne, l'assonance principale du couplet en [ɛ] se retrouve au milieu des mesures 18, 19, 20, 21 et 22, à mesure que le couplet tire à sa fin. La mesure qui clôt le couplet est le lieu d'une synthèse phonologique : un commentaire sur la maîtrise linguistique faisant référence à l'affaire Raddad permet à Booba de réintégrer la rime interne en [e] (« baiser ») et l'assonance en [ɛ] (« R »), et l'usage du verlan, de substituer à une terminaison en [e] (« tué ») une terminaison en [ɛ] (« ué-t »).

Le rythme accentuel suit globalement l'organisation régulière de la mesure à 4/4. Selon mon écoute personnelle, presque chaque syllabe correspondant à un temps de la mesure est accentuée, parmi d'autres, notamment par une insistance sur l'attaque syllabique ou l'allongement vocalique. Conséquemment, l'assonance en [ɛ], qui fait le continu phonologique du couplet, est également systématiquement accentuée.

La hauteur vocale semble participer de cette régularité, quoiqu'avec moins de systématisme. En gardant à l'esprit que ce couplet n'étant pas chanté, et donc que la hauteur d'une syllabe rappée sur un temps l'est toujours relativement à celles qui l'entourent, on observe que les deux positions syllabiques les plus régulières en matière de hauteur relative sont le quatrième temps et le premier temps de chaque mesure. 16 fois sur 23 (après exclusion d'un placement dont la valeur n'a pu être identifiée par le logiciel), la syllabe positionnée sur le quatrième temps est rappée à une fréquence moins élevée que la précédente ; 14 fois sur 20 (après exclusion du premier temps du couplet et des trois temps qui ne sont pas rappés), la syllabe positionnée sur le premier temps est rappée à une fréquence plus élevée que pour la syllabe précédente (c'est-à-dire celle placée sur le quatrième temps)⁶. Il en ressort que globalement la hauteur augmente en début de mesure, et baisse en fin de mesure, alors que la *punchline* se conclut et que la rime accentuée est prononcée.

Le couplet de Booba est donc une conscience évidente de la structure musicale, et une adéquation entre texte et mesure qui peut laisser perplexe tant elle semble reprendre

certaines codes du « rap français des débuts » (Migliore / Obin 2020). Or la relation du continu (souffle, assonance, egotrip) et du discontinu (syntaxe et « sens »), du continu *par* le discontinu, se consolide dans le titre du morceau, pour deux raisons. L'une d'elles concerne les temps musicaux, dont presque aucun n'est laissé « mort » – sauf, bien choisis, celui suivant la mesure 10 évoquant l'ami décédé⁷, et les deux jalonnant la mesure 16 qui réfère au personnage taciturne du Grec dans la série télévisée *The Wire*. La deuxième raison déborde du cadre strict du couplet, car elle renvoie à l'identité artistique de Booba, dont la reconnaissance est, au moment de la rédaction de cet article, encore un fait avéré. Sachant que le premier album de Booba, *Temps mort* (2002), a suscité des éloges jusque dans les études littéraires (Ravier 2003), la reprise de ce titre auquel est apposé le « 2.0 » dit une continuité temporelle par reprise du titre, autant qu'une discontinuité esthétique. Cette dernière survient d'abord en rappant ironiquement un dédain de la valeur textuelle et signifiante (« fuck être un lyriciste »), et ensuite parce que dans l'univers de *D.U.C.*, fortement teinté d'Auto-Tune, de chant et de flow en triolet, l'interprétation de « Temps mort 2.0 » est décalée, est elle-même un temps mort. Elle y représente le rappel d'une époque mythifiée, en quoi il n'est pas un hasard que Lino et son écurie, représentants d'un « âge d'or » du rap français, de même que la déesse de la guerre, des arts et des techniques et de la sagesse, soient inclus dans cette identité poétique : « j'suis Secteur Ä j'suis Time Bomb, c'est Athéna qui m'allaite. »

Dans tous les sens

Le flow serait, dans le rap, *l'interprétation rappée elle-même*, à la laquelle les rappeurs ont donné un nom. Cette position définitionnelle est bien sûr une stratégie s'ajoutant à celles véhiculées dans les œuvres elles-mêmes, les entrevues de rappeurs, les discours amateurs, etc. Elle suppose non un sens initial clos, intentionnel et immuable, mais du sens qui se fait par l'interprétation commune du textuel et du vocal. Et si des passages n'ont « aucun sens », comme pour l'extrait emblématique : « I said-a hip, hop, the hippie, the hippie to the hip, hip-hop », ils sont toujours ancrés dans un paradigme artistique et langagier : « now what you hear is not a test, I'm rapping to the beat »⁸ (The Sugarhill Gang 1979, 0:34-0:47). Ou encore, chez Oxmo Puccino : « wata wata, zono wataflahm, on clone mon flow, même quand c'que j'fais est flou »⁹ (Oxmo Puccino 2001, 0:52-0:56).

Le morceau cité dans le titre de cet article, « Le sens du mot flow »¹⁰ d'Akhenaton et Faf Larage, fait partie de l'album *We Luv New-York* (2011). Outre la filiation revendiquée, les Marseillais donnent tout au long de leurs couplets leur sens du mot flow, sans le définir comme un chercheur, mais en rappant, en commentant leur pratique et celles des autres rappeurs : « que tu comprennes le sens du mot flow. » C'est l'heureux paradoxe d'un tel titre et celui du rap : le sens du mot flow est toujours *des* sens du mot flow, de *ce* flow qui se fait entendre – jusqu'à la prochaine écoute.

Notes

- 1 Amine Baouche est doctorant en cotutelle de thèse au sein du Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal (Montréal) et de l'École doctorale 267 Arts et médias (laboratoire Irmécen) de l'Université Sorbonne Nouvelle (Paris).
- 2 <https://www.youtube.com/watch?v=Mnl60DoIMk4> (consultation 06.07.2024).
- 3 <https://www.youtube.com/watch?v=3bSU0UikY2E> (consultation 06.06.2024).
- 4 <https://www.youtube.com/watch?v=Ij7zccWyjTw> (consultation 06.06.2024).
- 5 <https://www.youtube.com/watch?v=qvc8AaCwZdM> (consultation 06.07.2024).
- 6 Les variations de 5 Hz ou moins d'une syllabe donnée par rapport à la précédente ont été considérées comme égales.
- 7 Le rappeur Bram's, né le « sept » juillet 1973.
- 8 <https://www.youtube.com/watch?v=1hil8mlRkhY> (consultation le 07.06.2025).
- 9 <https://www.youtube.com/watch?v=5ZhXx9TiuJY> (consultation le 07.06.2025).
- 10 <https://www.youtube.com/watch?v=DblsdEFhO9Y> (consultation le 07.06.2025).

Bibliographie

- Adams, Kyle : « Aspects of the Music/Text Relationship in Rap ». In : *Music Theory Online* 14,2 (2008), <http://www.mtosmt.org/issues/mto.08.14.2/mto.08.14.2.adams.html> (consultation 06.07.2024).
- Adams, Kyle : « On the Metrical Techniques of Flow in Rap ». In : *Music Theory Online* 15,5 (2009), <https://mtosmt.org/issues/mto.09.15.5/mto.09.15.5.adams.php> (consultation 06.07.2024).
- Adams, Kyle : « Harmonic, Syntactic, and Motivic Parameters of Phrase in Hip-Hop ». In : *Music Theory Online* 26,2 (2020), <https://mtosmt.org/issues/mto.20.26.2/mto.20.26.2.adams.php> (consultation 20.05.2025).
- Adjerad, Daniel : *Punchlines. La richesse d'une énonciation*. Marseille : Le mot et le reste, 2022.
- Bazin, Hugues : *La culture hip-hop*. Paris : Desclée de Brower, 1995.
- Beaugendre, Frédéric / Lacheret-Dujour, Anne / Rossi, Mario : *La prosodie du français*. Paris : CNRS, 2002.
- Benveniste, Émile : *Problèmes de linguistique générale*. Vol. 1. Paris : Gallimard, 1966.
- Benveniste, Émile : *Problèmes de linguistique générale*. Vol. 2. Paris : Gallimard, 1974.
- Bernadet, Arnaud : *La phrase continuée. Variations sur un trope théorique*. Paris : Classiques Garnier, 2019.
- Béthune, Christian : *Le rap. Une esthétique hors la loi*. Paris : Autrement, 2003.
- Béthune, Christian : *Pour une esthétique du rap*. Paris : Klincksieck, 2004.
- Bonenfant, Yves : « Queer Listening to Queer Vocal Timbres ». In : *Performance Research*, 15,3 (2010), 74-80.
- Boucher, Manuel : *Rap. Expression des lascar. Significations et enjeux du rap dans la société française*. Paris : L'Harmattan, 1998.

- Carinos, Emmanuelle / Hammou, Karim : « Approches du rap en français comme forme poétique ». In : Hirschi, Stéphane (éd.) : *La poésie délivrée*. Paris : Presses universitaires de Nanterre, 2017, 269-284.
- Chabot-Canet, Céline : *Léo Ferré : une voix et un phrasé emblématiques*. Paris : L'Harmattan, 2008.
- Dessons, Gérard : *L'art et la manière. Art, littérature, langage*. Paris : Honoré Champion, 2004.
- Duinker, Ben : « Segmentation, Phrasing, and Meter in Hip-Hop Music ». In : *Music Theory Spectrum*, 43,2 (2021), 221-245.
- Edwards, Paul : *How to Rap 2. Advanced Flow and Delivery Techniques*. Chicago : Chicago Review Press, 2013.
- Fink, Robert / Latour, Melinda / Wallmark, Zachary (éds) : *The Relentless Pursuit of Tone : Timbre in Popular Music*. Oxford : Oxford University Press, 2018.
- Hammou, Karim / Sonnette-Manouguian, Marie (éds) : *40 ans de musiques hip-hop en France*. Paris : Ministère de la Culture – DEPS, 2022.
- Hirschi, Stéphane : *Chanson. L'art de fixer l'air du temps. De Béranger à Mano Solo*. Valenciennes : Les Belles Lettres/Presses universitaires de Valenciennes, 2008.
- Jacono, Jean-Marie : « Pour une analyse des chansons de rap ». In : *Musurgia* 5,2 (1998), 65-75.
- Komaniecki, Robert : « Vocal Pitch in Rap Flow ». In : *Intégral* 34 (2020), 25-45.
- Kool Moe Dee : *There's A God on the Mic. The True 50 Greatest MCs*. New York : Thunder's Mouth Press, 2003.
- Macé, Marielle : *Styles. Critique de nos formes de vie*. Paris : Gallimard, 2016.
- Mahiou, Idir : « Du flow binaire au flow polyrythmique, « de la rime scolaire à la rime rappeuse » : une histoire des performances formelles dans le rap en France de Chagrin d'amour à Ärsenik ». In : *Itinéraires* 2020-3 (2021), <https://journals.openedition.org/itineraires/9222?lang=en> (consultation 06.10.2024).
- Malawey, Victoria : *A Blaze of Light in Every Word: Analyzing the Popular Singing Voice*. Oxford : Oxford University Press, 2020.
- Meschonnic, Henri : *Le signe et le poème*. Paris : Gallimard, 1975.
- Meschonnic, Henri : *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Lagrasse : Verdier, 1982.
- Meschonnic, Henri : *Les états de la poétique*. Paris : Presses universitaires de France, 1985.
- Meschonnic, Henri : *Politique du rythme, politique du sujet*. Lagrasse : Verdier, 1995.
- Michel, François : « Phrasé ». In : François, Michel (éd.) : *Encyclopédie de la musique*. Vol. 3. Paris : Fasquelle, 1959, 437-438.
- Middleton, Richard : *Studying Popular Music*. Milton Keynes/Philadelphie : Open University Press, 1990.
- Migliore, Olivier : *Analyser la prosodie musicale du punk, du rap et du ragga français (1977-1992) à l'aide de l'outil informatique*. Thèse de doctorat. Université Paul-Valéry Montpellier 3 2016.
- Migliore, Olivier / Obin, Nicolas : « Quelques éléments de flow dans le rap français des débuts (1984-1991) ». In : *Volume !* 16-17 (2020), 163-181.
- Ohriner, Mitchell : *Flow. The Rhythmic Voice in Rap Music*. New York : Oxford University Press, 2019.

- Pecqueux, Anthony : *La politique incarnée du rap : socio-anthropologie de la communication et de l'appropriation chansonnières*. Thèse de doctorat. EHESS Paris 2003.
- Pecqueux, Anthony : *Voix du rap. Essai de sociologie de l'action musicale*. Paris : L'Harmattan, 2007.
- Phillips, Matthew T. : « Soundcloud Rap and Alien Creativity. Transforming Rap and Popular Music through *Mumble Rap* ». In : *Journal of Popular Music Studies* 33,3 (2021), 125-144.
- Ravier, Thomas, « Booba ou le démon des images ». In : *La Nouvelle Revue française* 567 (2003), 37-56.
- Reichler-Béguelin, Marie-José : « La phrase insaisissable ». In : Reichler-Béguelin, Marie-José (éd.) : *De la phrase aux énoncés : grammaire scolaire et descriptions linguistiques*. Bruxelles : De Boeck Duculot, 2000, 49-65.
- Rossi, Daniela : « Le vers dans le rap français ». In : *Cahiers du centre d'études métriques* 6 (2012), 117-143.
- Rubin, Christophe : « Le texte de rap : une écriture de la voix ». In : Marillaud, Béatrix (éd.) : *Actes du 22e colloque d'Albi : L'oralité dans l'écrit et réciproquement. Langages et significations*. Toulouse : CALS-CPST, 2002, 267-276.
- Zumthor, Paul : *Introduction à la poésie orale*. Paris : Seuil, 1983.

Discographie

- Ärsenik : « Boxe avec les mots ». In : Ärsenik : *Quelques gouttes suffisent...* Hostile Records/Parlophone 7243 8459652 1, 1998 (CD).
- Akhenaton / Faf Larage : *We Luv New-York*. La Cosca LC210311/2/1, 2011 (CD).
- Booba : *Temps mort*. 45 Scientific 7432 191816 2, 2002 (CD).
- Booba : « Temps mort 2.0 (feat. Lino) ». In : Booba : *D.U.C.* Tallac Records 4727827, 2015 (CD).
- Eric B. & Rakim : *Paid in Full*. 4th & Broadway/Island Record 258 705, 1987 (CD).
- Oxmo Puccino : « Premier suicide feat. Le Célèbre Bauza ». In : Oxmo Puccino : *L'amour est mort*. Delabel/Time Bomb Records 7243 8505202 6, 2001 (CD).
- The Sugarhill Gang : *Rapper's Delight*. Sugarhill Records SH-542, 1979 (33 tours).

Annexe I¹¹

Booba (couplet) : « Temps mort 2.0 (*featuring* Lino) ». In : *D. U. C.* Tallac Records 4727827, 2015 (CD), <https://www.youtube.com/watch?v=arnRrFyLHm4> (1:41-2:45).

sont personne au quartier j'ai fait le tour de leur tess,* j'arrive chez eux six heures du mat'
 248 235 213 182 235 205
 1 2

avec la tête de leur chef,* même pour acheter du plaqué t'attends que le cours de l'or baisse,*
 220 203 235 263 238 221
 3

ils veulent rivaliser négro ils font ils font de leur best, rien à gratter sauf maladie j'ai fait le
 204 185 185 191 251 270
 4 5

tour de leurs fesses,* S.E.G.P.A. for life j'ai fait le tour de leurs textes,* si j'les mets pas à poil
 236 215 265 245 222 222 219 230
 6 7

ils vont retourner leur veste,* les rate-pis vont t'allumer n'ont pas regretter leur geste,* j'vais
 230 190 231 180 192 180
 8

tellement t'enculer tu vas détester le sexe,* le négro nous a quittés j'me suis fait tatouer le
 252 258 224 189 242 270 192
 9 10

sept...* _ j'suis sur OKLM pendant qu'vous lisez l'Express,* j'tire sur les fils de pute toi tu
 185 --- 240 210 230 233 235
 11 12

veux sauver l'espèce,* il en restait beaucoup trop la dernière fois que j'ai check fuck être un
 245 230 232 258 261 245
 13

lyriciste négro j'suis là qu'pour ram'ner les chèques,* on s'attaque pas aux convoyeurs,* avec
 212 --- 198 215 240 225
 14 15

un 504 Break...*_ dans *The Wire* t'es Method Man j'suis le Grec...*_ Glock dans la bouche
 231 209 --- 213 224 234 --- 274
 16 17

j'm'en vais pas sans la mallette,* j'suis dans les « nique ta mère » t'es dans les salamalecs
 215 195 226 198 211 180
 18

petit coup d'crosse derrière la tête,* quand t'arrives pas à yep' tu peux pas me mettre à sec,*
 235 225 --- 230 242 225
 19 20

même si t'es Salma Hayek,* j'parle wolof tuuti rek¹², j'appellerai pas à l'aide jox ma xaalis¹³
 --- 203 235 241 235 229 197
 21 22

ou andek¹⁴ je tire quand j'ai pas à lekk¹⁵ j'suis Secteur Ä j'suis Time Bomb c'est Athéna qui
 198 197 196 216 205 199
 23

m'allait,* je vais les baiser E-R c'est pas Omar qui m'a ué-t
 170 192 188 190 185
 24

Notes

11 La légende va comme suit :

soulignés : la syllabe ou le silence correspondant à chaque temps de la mesure ;

souligné et en gras : le quatrième temps de chaque mesure ;

en vert : le numéro de la mesure, de 1 à 24 ;

en bleu : les accents vocaux ;

en rouge : la fréquence (F₀) en Hz à laquelle la syllabe est prononcée (--- si la donnée n'a pu être obtenue) ;

astérisque : reprise de souffle.

12 « Juste un petit peu » en wolof.

13 « Donne-moi l'argent » en wolof.

14 Attention en arabe vernaculaire maghrébin.

15 « Manger » en wolof.