



HAL
open science

L'expression musicale des émotions dans le rap français depuis les années 2010 : le cas de PNL et de l'Auto-Tune

Élise René

► To cite this version:

Élise René. L'expression musicale des émotions dans le rap français depuis les années 2010 : le cas de PNL et de l'Auto-Tune. Musique, musicologie et arts de la scène. 2022. dumas-03676674

HAL Id: dumas-03676674

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03676674>

Submitted on 24 May 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License



Université Rennes 2
Haute Bretagne
UFR Arts, Lettres et Communications
Département Musicologie

**L'EXPRESSION MUSICALE DES ÉMOTIONS DANS LE
RAP FRANÇAIS DEPUIS LES ANNÉES 2010**

Le cas de PNL et de l'Auto-Tune

Élise RENÉ

Mémoire de Master Musique et Musicologie
Sous la direction de **Monsieur Emmanuel Parent**, professeur des Universités.

Juin 2021

REMERCIEMENTS

Mes remerciements les plus sincères sont dirigés vers toutes les personnes qui ont contribué de près ou de loin à la réalisation de ce mémoire. Je m'adresse ici à mes proches, mais également à toutes ces personnes dont j'ai croisé le chemin par hasard et avec qui j'ai pu échanger sur mon sujet de recherche et ses problématiques.

Tout d'abord, merci à mon directeur de mémoire, Emmanuel Parent, sans qui ce sujet n'aurait jamais pu voir le jour sans sa confiance. Ses précieux conseils m'ont guidé tout au long de ma réflexion. Mais aussi, ses encouragements et son soutien m'ont particulièrement aidé dans les moments difficiles que j'ai rencontré lors de la rédaction de cet écrit.

J'adresse un remerciement particulier à mes parents, qui ont cru en moi et m'ont toujours encouragé dans mes choix, ceux qui concernent mes études, mais également mes choix professionnels et personnels. Merci à ma maman pour sa patience et le temps qu'elle a accepté de prendre pour lire et corriger mes écrits, mais aussi pour l'intérêt qu'elle a porté à mon travail.

Je remercie mon ami Romain, qui a connu comme moi le chemin impétueux de la rédaction d'un mémoire de recherche. Nos interminables échanges nocturnes sur nos sujets respectifs m'ont souvent permis d'y voir plus clair sur le mien. Romain m'a toujours soutenu et encouragé par le biais de ses mots et de ses attentions à tous les égards.

Merci également à mes chères amies, Anna et Roxane, grâce aussi à qui, au travers de leur soutien sans failles et de leurs croyances en mes capacités, je suis parvenue à aller au bout de ma recherche.

Enfin, je tiens à remercier Raphaël Dinasquet, en premier lieu pour sa précieuse écoute, mais aussi pour ses aptitudes réflexives et pratiques remarquablement justes sur la musique assistée par ordinateur. À plusieurs reprises Raphaël m'a en effet permis d'y voir plus clair sur certains des éléments techniques et numériques que l'on trouve au sein des musiques populaires enregistrées.

INTRODUCTION

« Les processus cognitifs impliqués dans la perception musicale (comment le cerveau traite-t-il les informations musicales ?) sont étudiés depuis longtemps, alors que les réponses affectives à la musique (comment la musique déclenche-t-elle des émotions ?) ont été négligées jusqu'à présent. Pourtant, si nous écoutons de la musique, ce n'est pas pour le plaisir d'entendre des structures sonores bien construites, que notre cerveau redéployerait lors de l'écoute, même si cette conception très formaliste correspond sans doute à une réalité pour certains mélomanes érudits. Pour beaucoup de compositeurs et pour la plupart des auditeurs, le propre de la musique est d'être expressive¹. »

Ce travail est l'aboutissement de plusieurs années d'écoutes, de questionnements, de discussions attentives et passionnées, mais surtout de réflexions personnelles et collectives autour du rap. Avant d'être le résultat d'une démarche plus sérieuse et scientifique vers les aspects expressifs et émotionnels du genre, c'est par le fruit de rencontres, de participations à des concerts, d'apprentissages théoriques et pratiques à l'université de Rennes 2 et, plus particulièrement, pour l'intérêt personnel que je porte au rap depuis plusieurs années, que je suis parvenue à rédiger ce mémoire. J'ai souhaité étudier le rap dans un premier temps parce qu'il me passionne dans sa diversité et dans l'entière de son histoire, mais également parce qu'il m'a éduqué, et m'a permis de ressentir des émotions de manière intense.

C'est également parce que le domaine des émotions m'a toujours questionné - tant au sein de la musique que dans ma vie quotidienne - que j'ai souhaité joindre dans ce mémoire deux phénomènes étroitement liés que sont le rap et l'expression des émotions. Le fait de ne pas choisir, contrôler et, bien souvent, comprendre et appréhender nos émotions m'a toujours interpellée : comment et de quelles manières l'émotion survient chez l'auditeur en musique ? De quels processus et phénomènes musicaux résulte l'émotion ? Voici les premières questions qui m'ont amenée vers l'élaboration d'un sujet et, plus tard, d'une problématique générale. Si ce mémoire signe la fin de plusieurs d'années d'études enrichissantes, il fait également l'objet d'un soulagement personnel en atténuant une frustration qui était de ne pas comprendre les manifestations émotionnelles qui résultent de la musique en général, et ici du rap.

Rap et émotions est un sujet vaste, c'est pourquoi il nous fallait un corpus musicologique précis et pertinent. Quelques années auparavant, lorsque j'ai commencé à réfléchir sur le sujet de mon mémoire, je me rendais compte que l'utilisation de la correction vocale d'Auto-Tune chez les rappeurs était controversée. Il y avait d'un côté ceux qui refusaient catégoriquement d'entendre des

¹ BIGAND Emmanuel, « Les émotions musicales » in *Pour la science*, n°373, Paris : Novembre 2008.

voix filtrées par Auto-Tune et de l'autre ceux qui appréciaient leur présence. Les débats autour de l'utilisation de l'outil de correction me semblaient significativement diviser, mais pour autant, lorsque cette même question était posée au sujet de l'utilisation qu'en fait le groupe PNL, les avis s'avéraient beaucoup plus contrastés. En effet, ceux qui proscrivaient de manière générale l'usage d'Auto-Tune chez les rappeurs, modéraient ou inversaient leur propos à l'égard de PNL. À ce moment-là, je me suis aperçue que l'usage d'Auto-Tune, ainsi que les émotions qui se dégageaient de la musique du groupe, intriguaient de nombreuses personnes. C'est pourquoi, étant moi-même réceptive à la musique de PNL, ces différentes constatations m'ont dirigé progressivement vers le choix de ce corpus.

Plus précisément, c'est en 2015 que le groupe PNL attire mon attention. Lors de vacances d'été, sur une enceinte *bluetooth* dernier cri, des amis font tourner en boucle le premier album de PNL, *Que la Famille*². Des sonorités étranges, des paroles ambiguës, des basses qui détonnent, mais avant tout des voix robotiques qui résonnent dans tout le camping et qui, je me rappelle, m'ont particulièrement interpellée. À ce moment-là, cette musique m'apparaît comme *nouvelle* et me procure quelque chose d'émotionnellement puissant, à la fois beau et déstabilisant, presque dérangeant. Les voix me saisissent à tel point que les écoutes deviennent presque addictives, comme une sorte de thérapie émotionnelle dont j'avais besoin, mais qui je le sais, n'était pas générée par le sens des paroles, puisque je n'en comprenais pas bien la signification à ce moment-là.

Immergées au sein d'un tempo lent, presque arrêté, les voix *hypnotiques* des deux rappeurs clament « J'comprends pas pourquoi on m'comprend pas³ ». Pourtant, l'épaisseur des filtres vocaux, altérant l'intelligibilité des paroles, semblait être un début de réponse. Le sens du langage (*logos*) de PNL semblait en effet disparaître au profit du son *robotique* de l'Auto-Tune (*phôné*). Comme si, finalement, le contenu implicite qui suscitait chez moi l'émotion semblait privilégier l'expression sur le sens du texte, dans une dialectique entre phôné et logos, évoqué par Christian Béthune dans son ouvrage *Le Jazz et l'Occident*⁴. Dès lors, le rôle joué par la relation homme/machine dans l'expression et la transmissions des émotions m'a très vite questionné. Je me suis alors demandée si les émotions véhiculées par la musique de PNL étaient exclusivement le résultat d'une fusion entre le groupe et le logiciel Auto-Tune.

² PNL, *Que La Famille*, QLF Records, 2015.

³ PNL, « J'comprends pas », *Que La Famille*, QLF Records, 2015.

⁴ BÉTHUNE Christian, *Le Jazz et l'Occident*, Klincksieck, 2008.

C'est pourquoi, le choix du corpus de PNL m'a permis de confirmer l'articulation entre rap et émotions, dans une étude de cas à la fois musicologique, historique et sémiologique. Il est en effet important de souligner que notre étude n'est pas véritablement une analyse musicologique sur le groupe PNL, mais plutôt une réflexion sur les relations musicales entre rap et émotions. Par conséquent, le corpus de notre recherche ne portera pas uniquement sur le groupe PNL puisqu'au travers de ce mémoire, nous adopterons une réflexion qui entrecroise l'histoire, et de l'autre, la technologie et l'émotion.

En effet, avant de pouvoir admettre que le traitement Auto-Tune contribue singulièrement à la construction d'émotions chez PNL, il nous faut le démontrer. Pour ce faire, le premier chapitre de ce mémoire consistera à exposer la problématique de notre étude en présentant dans un premier temps la trajectoire musicale du groupe PNL et les problèmes musicaux que pose l'utilisation massive du filtre Auto-Tune. Afin d'expliquer ce qui définit notre corpus, il nous faudra ensuite mobiliser les études sur les musiques populaires, notamment sa méthode de production et de distribution. Puis, nous nous intéresserons ensuite aux innovations technologiques dont celles de l'enregistrement. Nous verrons en effet que l'enregistrement a bouleversé de nombreux paramètres dans la production musicale, ce qui nous permettra de déterminer ensuite plus précisément, son rôle au sein de notre corpus. Cependant, une question subsistera et constituera la problématique générale de ce mémoire, à savoir la réputation qu'à le filtre Auto-Tune de gommer les aspérités qui constituent l'identité de la voix humaine. Suite à l'exposition de notre problématique, le deuxième chapitre aura alors pour dessein de mieux cerner le rapport entre rap et émotion, au travers d'une rétrospective de l'histoire du genre.

L'histoire du rap français est vaste dans son rapport aux émotions, c'est pourquoi ce mémoire ne peut se réduire exclusivement à l'exemple de PNL. Les émotions dans le rap existaient à l'évidence avant l'émergence du filtre Auto-Tune, il nous faudra donc revenir dans ce deuxième chapitre, sur l'histoire du rap français et des émotions. Dès lors, l'exemple de plusieurs textes rappés et l'étude de leur sémantique nous permettra de mieux appréhender l'arrivée du groupe PNL en 2015.

Qui plus est, dans le but de délimiter notre propos, mais aussi nous permettre de mieux cerner chronologiquement les émotions véhiculées par les rappeurs français, nous nous sommes attachés à sélectionner au sein de notre deuxième chapitre des textes rappés aux contenus verbaux et musicaux variés. Ainsi, cet échantillon nous permettra de mettre à jour des récurrences

émotionnelles et expressives au travers de l'histoire du rap français, afin de mieux comprendre le point de départ de l'usage d'Auto-Tune par les rappeurs, ainsi que les volontés expressives et émotionnelles qu'ils manifestent en l'utilisant.

Enfin, en se concentrant sur les usages musicaux d'Auto-Tune dans le rap américain, français et la musique pop, notre troisième chapitre se révélera davantage musicologique et aura pour but de déterminer de quelles manières les artistes exploitent le filtre vocal Auto-Tune dans la construction d'un discours artistique basé sur la peinture de climats émotionnels significatifs, ce que nous ferons à partir de l'analyse du morceau « Woods » de Bon Iver et « Codeine Crazy » du rappeur Future. Ces analyses nous permettront de terminer ce mémoire par une étude plus précise de plusieurs morceaux de notre corpus PNL, dans le but d'observer au fil de la discographie du groupe, l'évolution des climats émotionnels qu'il dépeint. Enfin, une analyse plus globale et complète du morceau « Blanka⁵ » nous permettra d'étudier les moyens mis en oeuvre dans l'expression des émotions chez PNL, mais aussi dans un cadre plus large, de déterminer le rôle joué par l'usage d'Auto-Tune en association à d'autres éléments musicaux. Précisons.

J'ai choisi d'analyser en particulier le titre « Blanka » pour ce qu'il m'a procuré émotionnellement, mais ce choix vient également du fait que ce morceau figure parmi les titres du dernier album de PNL *Deux frères*. Cet album est en effet, de mon point de vue, le projet le mieux produit de la discographie du groupe et se distingue par l'élaboration de climats expressifs significatifs par le biais et l'expérimentation du filtre Auto-Tune. Ce choix d'analyse est également lié à d'autres facteurs comme celui de faire face à la complexité d'entreprendre l'analyse d'une musique enregistrée sans l'aide ou l'appui des acteurs qui ont participé à son enregistrement et à sa production. Par chance, Yann Dakta et Rednose les producteurs de l'instrumentale de « Blanka » ont réalisé une vidéo pour le réseau radiophonique *Mouv*,⁶ dans laquelle ils détaillent de manière précise les différentes étapes et processus de création du morceau. Dès lors, le fait de disposer d'éléments probants a renforcé mon choix pour l'analyse de ce morceau.

⁵ PNL, « Blanka », *Deux frères*, QLF Records, 2019.

⁶ MOUV' « PNL - "Blanka" : comment Yann Dakta et Rednose ont composé le hit », *Youtube*, mis en ligne en octobre 2019. Disponible à l'adresse : https://youtu.be/tVpX38_Ck84.

Par ailleurs, pour la pertinence de mon analyse musicologique et la validité de ma démonstration, nous nous devons d'avoir une vue d'ensemble de la production discographique du groupe PNL, c'est pourquoi dans une dimension statistique, j'ai souhaité réaliser un tableau sur les caractéristiques de la musique de PNL, que nous pouvons retrouver dans mes annexes (voire annexe, figure 1).

Rappelons également, que si ce mémoire s'intéresse tout particulièrement au traitement vocal Auto-Tune, il nous faut garder à l'esprit qu'il n'est pas responsable à lui seul de l'élaboration de climats expressifs et émotionnels, puisque d'autres effets numériques peuvent également intervenir et modifier de différentes façons le timbre d'une source sonore. En effet, l'utilisation de la réverbération, la saturation, la mise en phase et l'égalisation peuvent, en plus du traitement Auto-Tune, affecter une même source sonore et participer à l'obtention d'effets expressifs supplémentaires.

Ce mémoire a donc pour ambition d'explorer les liens entre le rap français de la dernière décennie et l'expression des émotions au travers de l'exemple du groupe PNL. Plus précisément, nous voudrions examiner en détail de quelles manières l'utilisation des médiations numériques telles qu'Auto-Tune contribue au pouvoir expressif de la musique populaire et plus particulièrement ici du rap.

CHAPITRE I

EXPOSITION DU PROBLÈME

1.1 Éclairage sur l'univers de PNL

1.1.1 Informations biographiques : un mystère savamment entretenu

PNL, sigle signifiant « *Peace and lovés* », est un groupe de rap français constitué de deux frères nommés Ademo et N.O.S, Tarik et Nabil Andrieu de leurs vrais noms. Le groupe a produit quatre albums que sont : *Que la famille* et *Le Monde Chico* en 2015, *Dans La Légende* en 2016 et *Deux frères*, leur dernier album sorti en 2019. Originaire de la cité des Tarterêts à Corbeil-Essonnes, nés d'une mère algérienne et d'un père corse, les deux frères Andrieu ont obtenu à ce jour plusieurs récompenses dont trois disques d'or et un disque de diamant. Indépendants de toutes grandes maisons de disques, le duo a créé le label *QLF Records* et n'a réalisé jusqu'à l'heure aucune interview dans la presse et les médias (à une exception près). Lorsque les articles journalistiques -dits *mainstream*- s'emparent du sujet, on y retrouve approximativement toujours le même contenu sur « l'effervescence » que suscitent les deux rappers. Considérés comme « les rois du rap français⁷ » après la sortie de leur dernier album *Deux frères* (2019), la majeure partie des journalistes ne s'aventurent que très succinctement vers une analyse musicale approfondie du groupe et s'intéressent principalement aux stratégies novatrices de communication du groupe et à la singularité de leurs codes marketing.

En effet, par l'élaboration de ce qu'on peut qualifier d'un *marketing du mystère*, les deux frères attisent la curiosité des médias et de leurs auditeurs par des moyens de communication peu communs pour annoncer leurs sorties d'albums, de tournées, de clips et/ou morceaux. À cet effet, un *live* sur *YouTube*⁸ de plus de 15 heures est diffusé pour la sortie du clip *Au DD*⁹ en mars 2019. Le groupe a également défilé sur les Champs-Élysées de manière imprévue et diffusé son dernier

⁷ BERTHELOT Théau, « Les albums 2019 : PNL, roi du rap avec "Deux frères" » in *Purebreak charts* [En ligne], mis en ligne 19/12/2019, paragraphe 1.
Disponible à l'adresse : < <http://www.chartsinfrance.net/PNL/news-112291.html> >.

⁸ CHICHA Jiikson, « PNL ANNONCE EN LIVE UN NOUVEAU CLIP », Live *YouTube*, mis en ligne le 22/03/2019, disponible à l'adresse : <<https://youtu.be/Jp3vRYjKDI4>>.

⁹ PNL, « PNL - Au DD [Clip Officiel] » in *YouTube*, mis en ligne le 22/03/2019, disponible à l'adresse : < <https://youtu.be/BtyHYIpykN0> >.

album en collaboration avec les VTC Uber¹⁰, mais aussi des sculptures imaginées sous la forme de météorites tout droit venues de l'espace semblent s'être écrasées dans chaque grande ville de France pour annoncer leur tournée en 2019¹¹. La dernière communication en date est celle du 1^{er} juillet 2020 sur le réseau social Twitter, où le groupe annonçait une collaboration avec l'entreprise internationale et plateforme audiovisuelle *Netflix*. En effet, après le report des dates de leur tournée initialement prévues en 2020 et annulées suite à la Covid, le groupe diffuse le 5 juillet dernier, l'intégralité de son concert en 2017 à Paris Bercy.

« On était censé se retrouver ce dimanche 5 juillet pour le premier Bercy de la tournée *Deux frères* reportée à février 2021. On a choisi cette date symbolique du 5 juillet afin de vous ramener chez vous, en famille sur Netflix, le concert de notre tournée *Dans la Légende*¹²»

Par ailleurs, les deux frères déclinent toutes les invitations dites *traditionnelles* du show-business (plateaux télé, interviews). Invités sur le Planète rap de Skyrock¹³ en 2015, Ademo et N.O.S ne se présenteront pas physiquement à l'émission. À la place, c'est un singe qui les représente dans un studio redécoré pour l'occasion¹⁴. En 2017, le groupe est invité à participer au festival de *Coachella* en Californie, mais se voit dans l'obligation d'annuler l'événement. Pour cause, les autorités américaines refusent le droit de visa d'Ademo, et subséquemment, l'interdiction pour le groupe de se produire sur scène (ce qu'expliquera Ademo dans un communiqué sur les réseaux sociaux)¹⁵.

¹⁰ Cet élément rappelle les débuts du hip-hop où les taxis de New York diffusaient les *mixtapes* des premiers DJs tels que Grandmaster Flash.

¹¹ NOTO Justin, « PNL dispose de mystérieuses sculptures dans les rues de France », in *Interlude*, Paris : 29 novembre 2019, [Consulté le 6/07/2020], disponible à l'adresse : <https://cutt.ly/4kfUyRq>.

¹² CARAVANI Marc, « Netflix : Le concert de PNL affole les réseaux sociaux » in *gqmagazine*, Paris : Condé Nast Publications, 6 juillet 2020, [Consulté le 06/07/2020], disponible à l'adresse : <https://cutt.ly/ikflaom>.

¹³ *Planète rap* est une émission de radio française diffusée sur *Skyrock* et animée par Fred Musa depuis 1996. L'émission est reconnue pour permettre la mise en lumière d'artistes de Rap et/ou R&B par le biais d'interviews, de coulisses et présente également les projets artistiques et/ou diffuse les exclusivités des albums artistiques. Certains rappeurs viennent également performer en *live* par le biais de *freestyles*. Les extraits de l'émission sont pour la plupart rediffusés sur YouTube où l'artiste en question revient chaque soir entre 20 et 21h durant une semaine. *Planète rap* sert très souvent d'effet *tremplin* dans la carrière d'un rappeur, comme l'illustre la série de Franck Gastambide, *Validé* diffusée en mars 2020 sur Canal +.

¹⁴ Figure du singe que l'on retrouve également dans le clip du titre « Da » en 2016 et dans une *vidéo hommage* réalisée par le groupe après l'obtention de leur disque de diamant pour l'album *Dans la légende*.

¹⁵ MOUV', « Les vraies raisons de l'annulation de PNL à Coachella », in *Mouv'*, Paris: avril 2017, [Consulté le 07/07/2020], disponible à l'adresse : <https://cutt.ly/lkfIP2K>.

Si Tarik et Nabil n'ont jamais répondu aux questions des journalistes et ne s'expriment qu'à travers le biais de leur réseau social, bon nombre d'artistes se sont néanmoins exprimés sur leur singularité. Pour exemple, le chanteur Julien Doré interprète l'absence d'interview du duo par : « Le choix ne pas rajouter de mots sur les mots¹⁶ » qu'ils ont déjà posés sur leur texte, en pointant également du doigt la modernité et la liberté du groupe. Qui plus est, des rappeurs français tels que Booba, Lacrim ou encore Niro et MC Solaar se sont tous mis d'accord pour souligner la singularité des choix marketing de PNL, ainsi que la particularité esthétique de sa musique : « Bête de réussite, c'est des héros ¹⁷ » acquiesce Vald, tandis que le rappeur Rohff félicite le duo et approuve leur choix d'indépendance « Vous mélangez pas, vous n'avez besoin de personne¹⁸ » De la même manière, rares sont les artistes qui peuvent prétendre avoir travaillé avec PNL. Entouré principalement par des *beatmakers* tels que BBP, MKSB ou NKF, le groupe ouvre en effet la porte de ses studios d'enregistrement à un cercle d'artistes restreint, qui habitent généralement au sein du même quartier (DTF, MMZ, F430, S-Pion...).

Ainsi, les deux frères Andrieu semblent prouver par tous les moyens que le slogan *QLF*¹⁹ ne déroge pas à la règle de « l'honneur, la parole donnée » mais surtout « la famille comme cellule de base²⁰ ». À l'évidence, même si certaines collaborations artistiques avec le duo ont vu le jour, nombreux sont les artistes qui se sont limités à communiquer avec eux exclusivement via des appels téléphoniques, ou à travers une boîte mail, j'y reviendrai. Enfin, nous pouvons observer que par la création d'une œuvre *trop actuelle* et un manque de recul certain, aucun article scientifique ne traite pertinemment et profondément de la création musicale de PNL, comme le précise également Lola Levent en 2019.

« De façon assez prévisible, certains médias, comme à la recherche d'une branche à laquelle s'agripper, ont donc focalisé toute leur attention sur la parade marketing du groupe. On s'étale sur les talents commerciaux des deux rappeurs, on les survole, on les examine, et même, on crie au génie (par complaisance ?). Certains

¹⁶ THE QLF INFO, « PNL - REPORTAGE FRANCE 5 AVEC JULIEN DORE » in *YouTube*, 28 octobre 2016, [Consulté le 20 /04/2020], disponible à l'adresse : https://youtu.be/9s40kr_VeL4.

¹⁷ SCALSQUALE « Que Pensent Les RAPPEURS de PNL ?! - BEST OF », in *Youtube*, décembre 2018, [Consulté le 26 /04/2020], disponible à l'adresse : https://youtu.be/2x_LIY-lqKI.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Le sigle *QLF* ou *Que la famille* est le titre du premier album de PNL, mais également un gimmick que l'on peut retrouver au sein des morceaux de PNL.

²⁰ BOISSON Pierre & MALKIN Raphaël, « L'enfance de l'art » in *Society*, Paris : So Press, octobre 2016, disponible à l'adresse : <https://cutt.ly/KkfRca1>.

journalistes font des ronds, font des ronds, font des ronds autour de l'œuvre de PNL sans jamais vraiment y mettre les pieds²¹. »

En effet, et à titre d'exception, seuls les magazines *The Fader*²² et *Society*²³ sont parvenus à accéder de près à la vie des deux frères. Tandis que la revue américaine obtient une interview du duo en 2016, le magazine français réalise la même année une enquête intimiste sur les deux frères et leurs organes sociaux. Ainsi, si on peut admettre que la quasi-absence d'interviews et/ou témoignages du groupe peut à l'évidence complexifier un travail d'analyse scientifique sur les procédés expressifs et émotionnels du groupe, par ailleurs, ce que nous donne à voir ce type de format artistique, peut également expliquer la difficulté à aborder sereinement notre analyse. Nous allons voir que le groupe se révèle en effet être le créateur d'un *Monde* sonore et visuel complexe voire abstrait, qui s'illustre par la combinaison et l'entrecroisement de plusieurs domaines artistiques que sont : la musique, les vidéo-clips, et les courts métrages.

1.1.2 La création audiovisuelle d'un *Monde* hermétique

Par la multiplicité et l'éclectisme des composants artistiques présents dans l'œuvre de PNL, il est évident qu'un examen de tous ces éléments semble nécessaire pour en déterminer son sens profond. De fait, l'imbrication et la mosaïque de ces choix artistiques nous donnent à voir un objet audio-visuel inhabituel, qu'il nous faut appréhender plus en détail pour pouvoir analyser précisément ses aspects expressifs et émotionnels. En effet, la finesse et la qualité audiovisuelle des clips²⁴ de PNL sont loin d'être négligeables. Pour exemple, le dernier clip du titre *Au DD*²⁵ est réalisé en haut de la tour Eiffel, grâce à des moyens financiers colossaux. Ayant atteint aujourd'hui (février 2021) les cent soixante-dix millions de vues, le vidéo-clip remporte en février 2020 le prix de la « Meilleure Création Audiovisuelle » lors des Victoires de la musique. En 2015, le groupe a

²¹ LEVENT Lola, « PNL : Où va le monde », in *Yard* [en ligne], Paris : 2019, [Consulté le 25/12/2019], disponible à l'adresse : < <https://yard.media/pnl-review-album-deux-freres-yard/> >.

²² ABRAHAMIAN Atossa, « PNL's World Or Nothing : A French duo ushers in a new era of rap that speaks to the whole globe. » in *The Fader*, New York : juillet 2016, disponible à l'adresse : <https://cutt.ly/7kfRmbH>.

²³ BOISSON Pierre & MALKIN Raphaël, art,cit.

²⁴ Les clips de PNL ont été réalisés pour la plupart aux côtés de Mess et de Kim Chapiron (réalisateur et co-créateur du collectif *Kourtrajmé*).

²⁵ PNL, « PNL - Au DD [Clip Officiel] », in *Youtube*, 22 mars 2019, disponible à l'adresse : <https://cutt.ly/QkfTooT>.

également tourné le clip du morceau *Le Monde ou rien*²⁶ à Naples au cœur de la cité de la Scampia (en référence au film *Gomorra*), au Japon pour *Tchiki Tchiki*²⁷ (2016), en Namibie pour *La vie est belle*²⁸, ou encore en Islande pour *Oh lala*²⁹. À cela, s'ajoute la réalisation d'un court métrage de la trilogie *Naha-Onizuka-Bené*³⁰ (2019) laissant entrevoir un scénario autour de l'histoire personnelle du groupe.

De fait, comme l'indique Antoine Gaudin, si le vidéo-clip constitue « un objet central dans le vaste univers audiovisuel contemporain³¹ », il semblerait que son « contenu visuel sémantique³² » ou encore sa fonction promotionnelle et communicationnelle ne soient pas les seules raisons d'être, à la création de ces outils musico-visuel. En effet, si l'on peut admettre que la création d'un vidéo-clip s'inscrit dans une démarche de diffusion mass-médiatique, il est également le résultat d'une expérience visuelle de l'esthétique d'un son qui, selon Gaudin, transmet « des sensations et des significations spécifiques, irréductibles à tous autres moyens d'expression³³ », ce que semble nous laisser penser les différents vidéo-clips réalisés par PNL.

Ainsi, et pour reprendre les termes d'un article rédigé par Lola Levent pour *Yard Media*, PNL se définit par l'addition de plusieurs éléments comme des « gimmicks qui sonnent comme private jokes ³⁴», mais aussi des « tics de langage³⁵ » ; « un décor unique ou paysages similaires

²⁶ PNL, « PNL - Le monde ou rien [Clip Officiel] », in *Youtube*, 12 juin 2015, disponible à l'adresse : <https://cutt.ly/bkfTkYa>.

²⁷ Le clip officiel a depuis été supprimé de *Youtube* pour des problèmes juridiques concernant des droits d'auteur.

²⁸ PNL, « PNL - La vie est belle [Clip Officiel] (Réal. Mess) » in *Youtube*, mise en ligne le 11 mars 2016, disponible à l'adresse : <https://youtu.be/Btg12Fuz7t0>.

²⁹ PNL « Oh Lala [Clip Officiel] », in *Youtube*, mise en ligne le 23 octobre 2015, disponible à l'adresse : <https://youtu.be/SWEYLpG70AI>.

³⁰ *Naha-Onizuka-Bené*, est une trilogie de trois morceaux différents du groupe qui laisse entrevoir un scénario travaillé autour de l'histoire personnelle du groupe.

³¹ GAUDIN Antoine, « Le clip comme forme d'expression musico-visuelle : pour une esthétique de la relation musique-images », in *Volume !* [En ligne], 14 : 2 | 2018, p.97, mis en ligne le 01 janvier 2021 [Consulté le 22 juillet 2020]. URL : <https://cutt.ly/mkfAhuX>

³² *Ibid.*, p.98.

³³ GAUDIN Antoine, « Le clip comme forme d'expression musico-visuelle : pour une esthétique de la relation musique-images », art.cit., p.97.

³⁴ LEVENT Lola, art.cité.

³⁵ *Idem.*

élus avec soin, et, surtout, constance impérieuse d'une équipe artistique formée entièrement de fidèles³⁶».

Si au sein de leurs morceaux les deux frères racontent principalement leur vie au sein du quartier, et leur passé de dealers de drogues à travers un rap de rue classique en France, toutefois, la musique de PNL inclut également la mise en exergue de leurs émotions par le biais d'un langage argotique du *zoo*, ainsi qu'« un spleen éthéré³⁷ » profond et omniprésent, mais surtout une utilisation systématique du logiciel Auto-Tune. À cela s'entremêlent de nombreuses références et évocations à la culture japonaise notamment aux jeux vidéo comme *Zelda*³⁸, aux mangas tels que *Dragon Ball Z*, mais également à des personnages de dessins animés comme *Simba*, et *Mowgli*, ou encore certains thrillers américains. Enfin, les deux frères polyglottes semblent dessiner au sein de leur rap un langage nouveau, souvent crypté (par l'utilisation de mots parfois inventés) qu'ils immergent dans un monde obscur imbibé par des voix autotunées. *Monde* auquel l'auditeur peut se heurter, ne pas comprendre, voire même rejeter. Précisons.

En effet, l'œuvre et le *Monde* de PNL que le groupe désigne comme « le M³⁹ » semblent également s'illustrer comme un tout qui « fonctionne en vase clos⁴⁰ », où seuls ceux qui en détiennent les codes peuvent s'y référer. Autrement dit, comme dans un jeu vidéo ou un film de science-fiction, le groupe prône l'idée d'un monde fictif qu'il a créé, et dans lequel il semble avoir trouvé refuge. Un monde hermétique, agrémenté d'une « jungle de métaphores, de rimes internes⁴¹ » que les deux frères possèdent. Nous pouvons retrouver également cette herméticité subculturelle au sein de la pop où elle demeure fréquente depuis Little Richard et son morceau « Tutti Frutti », comme nous l'indique Christophe Pirenne dans son ouvrage « Une histoire musicale du rock⁴² ». De fait, le *Monde* façonné et imaginé par Tarik et Nabil semble s'éloigner significativement du monde

³⁶ LEVENT Lola, art.cité.

³⁷ *Idem*.

³⁸ *The Legend of Zelda* est une série de jeux vidéo produite par la société japonaise *Nintendo*.

³⁹ PNL, « Le M », *Le Monde Chico*, QLF Records, 2015.

⁴⁰ LEVENT Lola, art.cité.

⁴¹ CACHIN Olivier, « PNL, le phénomène rap : cru, hypnotique et émouvant... Ils réinventent leur art » in *L'OBS*, Paris : Le Nouvel Observateur du Monde, mis en ligne le 30 août 2015, modifié le 31 août 2015. [Consulté le 20 mai 2020], disponible à l'adresse : <https://cutt.ly/CkjQnmf>.

⁴² PIRENNE Christophe, *Une histoire musicale du rock*, Fayard, 2011, p.70.

des humains, dans l'obstination d'un *ailleurs*. Une volonté que l'enquête réalisée pour le magazine *Society* semble également laisser entrevoir.

En 2016, les deux journalistes Raphaël Malkin et Pierre Boisson rédigent l'article intitulé *L'enfance de l'art*, une enquête journalistique contenant les rares témoignages de personnes et de lieux côtoyés de près ou de loin par les deux frères. De fait, ils rencontrent des anciens camarades des deux frères, mais également Mme Petit, une vieille dame qui a longtemps veillé (avec son mari) sur la famille Andrieu. Dans une lettre que lui avait adressée Nabil (N.O.S) lorsqu'il avait 17 ans, un certain *mal-être* face au *monde* semblait se dessiner chez l'adolescent. « Le monde en général me semble hypocrite et chacun ne marche qu'à l'intérêt. Ainsi malgré mon jeune âge, je me méfie de chacune des personnes qui m'entourent⁴³. » Comme l'indique également le témoignage d'un ancien camarade de classe, Nabil « était toujours un peu isolé. On aurait dit que quelque chose le taraudait, mais il n'en parlait pas⁴⁴ ». Après avoir passé leur enfance à Corbeil-Essonnes, les deux frères s'exilent avec leur père en Corrèze, loin de la cité des Tarterets (qu'ils appellent le *Zoo* au sein de leurs morceaux). Un changement de vie qui, d'après cette enquête, semble avoir été mal vécu par les deux frères.

« Ce déracinement subi et la nécessité de se recréer des habitudes à l'aube de l'adolescence semblent miner les frères Andrieu. Nabil, dans sa lettre : “ Je me pose souvent la question : comment faire pour que chacun trouve le bonheur ? Y a-t-il une solution ? Ou bien alors seule la loi du plus fort dirige le monde ? (...) Aujourd'hui, il est dur d'avoir foi en quelque chose, que ce soit la justice, l'égalité, la confiance, l'amitié, l'amour, ou même Dieu. Les temps sont tellement durs.⁴⁵” »

L'enquête de *Society* se termine par l'évocation d'une dernière lettre rédigée par Nabil (toujours à l'âge de 17 ans) adressée à Mme Petit, qui nous laisse penser que son jeune âge révélait déjà une certaine mélancolie du monde, mais également une extrême lucidité de ne pas pouvoir le changer à leur guise.

« Même si nous venions à nous en sortir, cela ne changerait pas le visage du monde. Les gens sont de plus en plus froids. À croire que nos coeurs se glacent. J'ai l'impression de vivre chaque jour dans le passé, nostalgique d'une certaine époque, je me vois sombre⁴⁶».

⁴³ BOISSON Pierre & MALKIN Raphaël, art,cit.

⁴⁴ *Ibid.*, paragraphe 10.

⁴⁵ BOISSON Pierre & MALKIN Raphaël, art,cit., paragraphe 15.

⁴⁶ *Ibid.*

Enfin, comme nous l'avons vu précédemment, le *Monde* audiovisuel créé par les deux frères ne semble pas ouvert dans l'immédiat à un auditeur *lambda* qui souhaiterait en posséder toutes les clés pour en saisir le sens. Néanmoins, les lettres adressées par les deux frères à Mme Petit laissent entrevoir chez N.O.S et Tarik l'émotion vive d'une mélancolie éternelle, dans une sorte d'incompréhension du monde, et de l'espèce humaine, mais également un semblant d'espoir et de volonté de pouvoir un jour créer cet *Autre Monde*⁴⁷ (titre qu'ils donnent en 2019 à l'un de leurs morceaux).

Par ailleurs et comme l'atteste aussi l'enquête de Malkin et Boisson, « De leur vie intime, les deux rappers n'ont jamais pipé mot. Leur musique doit pouvoir parler pour eux, dit-on⁴⁸. » Ces propos rejoignent d'une certaine manière ceux du chanteur Julien Doré cités un peu plus haut, mais également l'idée selon laquelle le discours artistique de PNL est basé sur la peinture de climats émotionnels profonds. Olivier Cachin, journaliste spécialisé dans le rap, a également présenté le groupe comme les créateurs d'une musique basée sur « des paroles et un flow qui laissent une large part à l'émotion⁴⁹ ». Une émotion chez PNL que le rappeur Lomopal compare à celle présente dans la chanson française⁵⁰. Enfin, de nombreux articles journalistiques attestent de ces mêmes aspects : « les textes du duo sont riches en émotions et en référence à une pop-culture qui nous parle à tous⁵¹ ».

Ainsi, à travers ces différents éléments, nous voyons bien que le groupe PNL est nourri par la volonté de créer et susciter l'émotion à travers un monde audiovisuel à la physionomie hermétique, mais également à travers un filtre vocal immergé dans un univers qui lui est propre. Après avoir brièvement approfondie l'œuvre de PNL et, par le biais de ces quelques lettres, introduit les bribes de la vie personnelle des deux frères, intéressons-nous plus précisément à l'univers musical du groupe et à la place centrale occupée par le logiciel Auto-Tune.

⁴⁷ PNL, « Autre Monde » in *Deux frères*, QLF Records, 2019.

⁴⁸ BOISSON Pierre & MALKIN Raphaël, art.cité., paragraphe 4.

⁴⁹ CACHIN Olivier, art. cité., paragraphe 5.

⁵⁰ NOTO Justin « Lomopal : “ On retrouve dans PNL les mêmes émotions que dans la chanson française “ », in *Interlude*, Paris : publié le 22 mars 2018, [consulté le 23 août], disponible à l'adresse : <https://intrld.com/lomopal-pnl/>.

⁵¹ HANS, « Le paradoxe PNL » in *Le Melting potes*, mis en ligne le 18 septembre 2016, [consulté le 23 août], disponible à l'adresse : <https://cutt.ly/FknMxS2>.

1.1.3 Un monde artistique créé par des voix auto-tunées

Au travers de l'écoute des quatre albums du groupe PNL et de la réalisation de notre tableau statistique (voir annexe, figure 1), certains aspects musicaux semblent significativement se dégager. En effet, ces quatre projets musicaux réunissent très majoritairement les mêmes caractéristiques en matière d'ambiance générale que l'on peut qualifier d'atmosphère planante et vaporeuse, notamment par l'utilisation de nappe de synthétiseurs et l'ajout d'une reverb quasi systématique. C'est pour cela qu'afin d'illustrer au mieux mon propos, j'ai choisi de détailler au sein d'un tableau⁵² l'univers musical de chacun des morceaux présents dans l'album *Le Monde Chico* (2015) ainsi que *Deux frères* (2019), mais aussi d'indiquer le BPM de chaque morceaux.

Concernant le tempo, nous pouvons en effet remarquer au sein de ces deux albums que le morceau le plus lent est « Zoulou tchaing » avec 85 BPM et le plus rapide est « Menace » avec 146 BPM. Dès lors, l'analyse du tempo de ces 39 morceaux nous donne à voir pour la grande majorité un BPM qui oscille entre 100 et 120. Si nous comparons ce constat à ce que l'on peut retrouver en général dans les productions musicales du rap français traditionnel (comme par exemple chez le groupe IAM ou encore le rappeur Booba), nous pouvons alors désigner l'ensemble des morceaux du groupe PNL comme relativement lent. Cela dit, les différents éléments que l'on retrouve chez PNL (ambiance générale planante, et morceaux lents) sont constitutifs de ce qu'on appelle le cloud rap ou trillwave. Si on peut le qualifier comme un sous-genre du rap, le cloud rap est aussi un terme générique qui s'apparente à un mouvement, pouvant désigner à la fois un type de format musical et une esthétique musicale particulière. De plus, s'il apparaît en quelque sorte comme une désignation fourre-tout, c'est notamment parce que le cloud rap fait écho à d'autres mouvements artistiques tels que la vaporwave⁵³, la technique de remix du chopped and screwed⁵⁴ ou encore la trill-phonk.

⁵² Annexe, figure 1.

⁵³ Selon Wilgos Galaad, la *vaporwave* est : « Un genre musical fabriqué sur le net, emprunt de mélancolie et de fascination, celles des héritiers d'une utopie mercantile ayant dégénéré en comédie dramatique. »

⁵⁴ SALADIN Matthieu, « Précipités de lenteur », *Audimat*, 2019, p.154.
Popularisée dans les années 1990 par DJ Screw, le *chopped and Screwed* désigne le ralentissement volontaire du tempo lors du mixage d'un son comme le précise Matthieu Salodin :
« ce qui constitue la marque de fabrique de Screw : un mixage s'ingéniant à ralentir systématiquement la vitesse de lecture d'un morceau joué en même temps sur les deux platines, mais de manière légèrement décalée, de sorte que la manipulation rapide du crossfader d'une platine à l'autre produise un effet de répétitions hachées maintenues dans la continuité du tempo freiné – soit la technique du *chopped & screwed*. »

Comme l'indique le media *Lucid Monday*⁵⁵ :

« *Phonk music is usually accompanied by dark lyrics and an uncanny aura, a sound that the new generation seems to resonate with. It is created by putting together funky instrumentals with evergreen and nostalgic hip hop. Directly inspired by 90s rap music, this genre was pioneered by the likes of SpaceGhostPurrp, X Raided, Phonk Beta, DJ Screw and more*⁵⁶. »

Par ailleurs, les artistes inscrits sous l'étiquette *cloud rap* font généralement partie d'une organisation économique indépendante comme c'est le cas pour les rappeurs Yung Lean, Bones, ou encore Lil Peep qui ont créé leur propre label, comme l'a fait également PNL. Pour ces artistes issus de la vague *cloud*, le choix de l'indépendance constitue également une alternative pour échapper au marché des grandes maisons de disques (majors). Ces rappeurs expriment essentiellement leur art par le biais d'Internet et, plus précisément, à travers la plate-forme de distribution SoundCloud où bons nombres d'entre eux se font connaître. Précisons maintenant les éléments musicaux constitutifs du *cloud rap* afin de présenter le mouvement artistique dans lequel s'inscrit notre corpus.

Le *cloud rap* nous donne à voir l'union d'une palette d'éléments musicaux et mouvements artistiques hétéroclites, autrefois marginalisés par les productions *mainstream*. Il est le résultat d'une imagerie orientée vers la culture rétro/futuriste (jeux vidéo, technologies, drogues) immergée au sein d'un univers mélancolique et généralement planant. Néanmoins, cette particularité sonore que l'on retrouve dans le *cloud rap* et plus précisément chez PNL - notamment celui qui concerne l'idée d'un ailleurs inaccessible et vertigineux - est souvent accentuée par l'outil de traitement vocal qu'est celui de l'Auto-Tune. En effet, si comme nous l'avons vu, les deux frères se singularisent par la création d'un univers audiovisuel riche en références et au langage codé, l'usage de l'effet Auto-Tune semble s'y placer comme l'ingrédient essentiel de leur esthétique musicale (ce qu'Ademo lui-même nous invite à penser dans le titre « Mowgli⁵⁷ » en 2014). « J'suis pas un rappeur, sans vocodeur, j'suis claqué ». Précisons notre propos en ce qui concerne l'importance de l'usage d'Auto-Tune chez le groupe PNL.

⁵⁵ ANAND Aashna, « The evolution of phonk : The Evolution of Souncloud's Popular New Genre : Phonk » in *Lucid Monday*, publié le 13 avril 2020, consulté le 19 janvier 2021, disponible à l'adresse : <https://cutt.ly/blqpG8k>.

⁵⁶ « La musique de Phonk est généralement accompagnée de paroles sombres et d'une aura étrange, un son avec lequel la nouvelle génération semble résonner. Il est créé en combinant des instrumentaux funky avec du hip hop toujours vert et nostalgique. Directement inspiré de la musique rap des années 90, ce genre a été lancé par SpaceGhostPurrp , X Raided , Phonk Beta , DJ Screw et plus encore.» [Ma traduction]

⁵⁷ PNL, « Mowgli », QLF Records, décembre 2014.

Comme le souligne l'étude de Caroline Creton et Julien Bellanger au sujet d'Auto-Tune « On se souviendra (...) de la panne du logiciel Auto-tune lors d'un concert du groupe PNL en juillet 2017⁵⁸ ». En effet, lors de ce concert, c'est lors du refrain du morceau « Naha⁵⁹ » où s'invite initialement les grandes vocalises auto-tunées d'Ademo que le logiciel se coupe. Les «Hm» d'Ademo (minutage 1'37) se retrouvent alors privées de leur profondeur mélancolique et laissent place à des fausses notes. Dès lors, la voix d'Ademo apparaît comme celle d'un robot qui dysfonctionnerait suite à l'annulation de ses programmes informatiques et ici en l'occurrence, celui de l'Auto-Tune. Comme l'ajoute Caroline Creton et Julien Bellanger « Si initialement, l'Auto-Tune permet de chanter juste, cela est également utilisé pour produire des modulations sonores donnant un caractère artificiel, robotique, non-linéaire à la voix humaine⁶⁰.» Autrement dit, l'esthétique musicale singulière de PNL qui réside au sein des différents choix et ingrédients artistiques que nous avons précisé auparavant, semble être anéantie en l'absence du filtre vocal généré par Auto-Tune. Ainsi, lors de ce concert, l'arrêt involontaire et accidentel du *plug-in*⁶¹ semblerait avoir biaisé toutes relations interactives qui existent entre les différents composants artistiques (voix, production instrumentale) et réduit à néant le *monde émotionnel* de PNL. Si comme nous le verrons le logiciel était initialement prévu pour les *mauvais chanteurs*, suite au constat de cette panne, il semblerait que certains artistes comme PNL en aient détourné son usage traditionnel⁶² pour apporter une texture particulière à leur voix, mais également pour créer une esthétique musicale singulière au travers de l'effet vocal.

Dès lors, nous pouvons nous demander quelle est la signification de cet événement. Les musiciens populaires actuels sont-ils des mauvais chanteurs au point d'être devenus totalement dépendants de filtres vocaux qui artificialisent leur musique? Formulée de façon aussi radicale, cette perspective reviendrait néanmoins à ignorer les médiations technologiques qui sont, depuis le début du XX^{ème} siècle, constitutives du développement des musiques populaires. En effet, autant dans sa

⁵⁸ CRETON Caroline & BELLANGER Julien, « Pas de pétrole, mais de l'Auto-Tune ! », *Multitudes*, vol. 82, no.1, 2021, p.84.

Disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2021-1-page-84.htm>.

⁵⁹ PNL, « Naha », *Dans la légende*, QLF Records, 2016.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ La marque Auto-Tune d'Antares est également disponible en version *hardware* indépendante, sous la forme de *plug-in* pour des séquenceurs audio.

⁶² Initialement, l'usage d'Auto-Tune consistait à corriger les fausses notes des chanteurs(euses) de manière à ce que le traitement soit imperceptible à l'oreille.

production que dans sa distribution ou encore sa consommation, les médiations technologiques ont joué un rôle impératif dans l'histoire des musiques populaires. Qui plus est, le mouvement perpétuel du développement des technologies n'a eu de cesse d'impacter de manière immédiate la musique populaire, notamment celle qui concerne plus précisément les médiations numériques telles qu'Auto-Tune. En effet, en plus d'offrir de nouvelles esthétiques et opportunités de création dans la forme et le jeu, celles-ci ont également selon Nick Prior, la capacité « à associer et détourner de leurs fonctions premières de vieux équipements analogiques⁶³ ».

C'est pourquoi, afin de mieux comprendre le contexte musical dans lequel s'inscrit la musique de notre corpus PNL, il nous faut amorcer une prise de recul concernant la relation entre les musiques populaires et les médiations technologiques et numériques.

⁶³ PRIOR Nick, « Musiques populaires en régime numérique » *Musique et technologies numériques*, Réseaux, La Découverte, 2012, p.86. Disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-reseaux-2012-2-page-66.htm>.

1.2 Définir les musiques populaires

1.2.1 Musique populaire et pop *mainstream*

« Ce dont souffre la pop *mainstream*, ce n'est pas tant d'une évaluation négative que d'un défaut de légitimité. Ce manque de légitimité transite par la critique en tant que celle-ci en est à la fois le symptôme et l'un des principes générateurs⁶⁴. »

Ce travail s'inscrit au sein d'un vaste champ de recherche qu'on appelle les études sur les musiques populaires ou *popular music studies*. Selon le musicologue Simon Frith, les musiques populaires concerneraient un ensemble d'éléments et d'entités qui interagissent et s'animent entre eux. Cette expression semble alors ne pas se limiter à un objet ou une définition précise, mais plutôt se distinguer par l'énumération d'une multitude de composants, mouvants et hybrides. Dès lors, force est de constater que l'expression « musique populaire » est évasive et rend de prime abord une quelconque définition complexe à élaborer.

Si l'on se doit de définir les musiques populaires, il convient également de prendre en compte son éclectisme tel que : les acteurs ou groupes d'individus, les styles, les médias, les pratiques musicales, les artistes, les répertoires, les technologies, mais aussi les différents contextes environnementaux ou sociaux/politiques. Autrement dit, dans une représentation générale, les musiques populaires semblent en premier lieu se définir par l'imbrication de différents enjeux et décisions.

« Musicians write tunes and play solos; producers choose from different sound mixes; record companies and radio programmers decide what should be released and played; consumers buy one record rather than another and concentrate their attention on particular genres. The result of all these apparently individual decisions is a pattern of success, taste and style which can be explained sociologically⁶⁵. »

Les musiques populaires peuvent renvoyer également à ce que l'on appelle les *musiques de masse* - par leurs commercialisations mais également parce qu'elles touchent un vaste auditoire - ou plus communément les désigner comme des musiques *mainstream* (ou musique commerciale et/ou *pop mainstream*).

⁶⁴ MERCIER-BELLEVUE Thomas, « Interpréter la pop mainstream ? Critique musicale et légitimation », *Belphégor* [En ligne], 17, 1 | 2019, p.3.
Mis en ligne le 18 avril 2019, consulté le 19 août 2020, disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/belphegor/1617>.

⁶⁵ FRITH Simon, *Taking Popular Music Seriously : Selected Essays*, Routledge, coll. « Ashgate Contemporary on Critical Musicology Series », 2007, p.258.

Néanmoins, si la musique *pop mainstream* semble s'inscrire sous le terme général de *musiques populaires*, elle doit cependant, selon Thomas Mercier « être nettement distinguée des musiques folkloriques (le gospel, la *forró*, le *dengaku*, etc.), d'une part, et, d'autre part, des musiques dites indépendantes (le rock, le métal, le hip-hop, la *vaporwave*, etc.)⁶⁶. » De fait, l'auteur définit la *pop mainstream* comme « un genre musical dont les œuvres sont produites par et pour des technologies de diffusion de masse, et dont la production est conçue dans le but d'une diffusion et d'une rentabilité maximisées.⁶⁷ » Dans un langage commun et vulgarisé, cette dénomination est affiliée généralement à des spéculations pour le moins péjoratives, notamment par la déconsidération de la théorie critique de l'art⁶⁸ à l'égard de la *pop mainstream*.

En effet, l'idéologie dominante qu'est la critique contribue à « octroyer le statut d'œuvre d'art, et, par là-même, une certaine légitimité.⁶⁹ » Dès lors, par une ignorance persistante de la critique musicale et la non-attribution à un statut d'œuvre d'art, la *pop mainstream* se trouve également dépourvue de la notion de légitimité. Si la *pop mainstream* fait l'objet de critiques généralement infondées par un désintérêt envers l'esthétique qui lui est propre, c'est selon Thomas Mercier l'effet de « l'exportation du modèle littéraire sur lequel est fondé le paradigme de la traductibilité herméneutique vers les autres arts qui a contribué à délégitimer et dévaluer la *pop mainstream*⁷⁰. » Or, force est de constater que les musiques pop renvoient à différents corpus musicaux, indépendamment du style (*pop mainstream* / *pop indépendante*) et non à un genre musical homogène comme semble le concevoir la théorie critique. Si le groupe PNL est en effet indépendant d'un point de vue économique, il est cependant *mainstream* en ce qui concerne sa diffusion.

Ainsi, si on peut admettre une reconnaissance à l'internationale du groupe PNL, pour autant il s'éloigne du vaste monde de l'industrie musicale de masse puisque, comme nous l'avons vu précédemment, il a créé avec son entourage son propre label (QLF Record). Qui plus est, le duo se place hors des circuits traditionnels de l'industrie *mainstream* en optant pour une communication

⁶⁶ MERCIER-BELLEVUE Thomas, « Interpréter la pop mainstream ? Critique musicale et légitimation », art.cité,p.2.

⁶⁷ *Ibid.*,p.1.

⁶⁸ Thomas Mercier-Bellevue définit la critique d'art comme un « genre littéraire qui vise à décrire, interpréter et évaluer les œuvres d'art qui lui sont contemporaines, ce sur la base de critères explicites et justifiables. Le lieu privilégié de la critique d'art est la presse – généraliste ou spécialisée. »

⁶⁹ MERCIER-BELLEVUE Thomas, «Interpréter la pop mainstream ? Critique musicale et légitimation», *art.cit.*, p.3.

⁷⁰ *Ibid.*, p.9.

unique et efficace pour promouvoir ses sorties, dans « l'art de combler le vide pour créer une attente⁷¹».

À partir de ces quelques considérations générales, et afin de situer au mieux les éléments constitutifs de notre corpus, intéressons-nous à présent à la nature des musiques populaires, mais également aux différents enjeux qu'elles convoquent.

1.2.2 L'approche de Philip Tagg

Une des manières de définir les musiques populaires est de faire référence à leur nature enregistrée et phonographique. C'est par l'invention du phonographe d'Edison à la fin du XIX^{ème} que le principe de diffusion de masse des musiques populaires sous forme marchande, devient possible. Commence alors à se dessiner le début de la manipulation audio et un peu plus tard « la capacité à enregistrer du son. » L'année 1948 marque le début de la musique concrète dans les studios d'enregistrement de la RTF, où Pierre Schaeffer modifie et manipule les premiers sons enregistrés. Cette musique dite *concrète* - produite et construite pour la reproduction - signe la fin des habitudes de composition classique et le début de l'ère des « nouvelles musiques ». L'année 1957 dessine alors le début de la synthèse numérique du son par ordinateur par le biais des premiers logiciels de synthèse du son. Pionnier de l'histoire de l'informatique musicale, Jean-Claude Risset souligne qu'à cette époque l'arrivée de l'ordinateur permet l'exploitation d'un potentiel significativement ouvert, notamment en ce qui concerne la composition.

Dix ans plus tard, l'album *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club band* des Beatles révolutionne l'industrie du disque et le travail en studio. Cet album est considéré comme une œuvre marquante dans l'histoire de la musique et la culture populaire, notamment par les grandes innovations reconnues de l'album conçues au sein du studio d'enregistrement. Depuis lors, la musique qui était auparavant développée au sein des églises, salons, puis des salles de concert permet par les hauts-parleurs, d'être émise sous la forme «acousmatique».

⁷¹ DELAFOI Florian, « PNL met la communication sur orbite », in *Le Temps*, publié le 27 mars 2019, Modifié le 28 mars 2019. [consulté le 7 octobre 2020]

Enfin, le début des années 1980 signe l'avènement de l'enregistrement numérique, et quelques années plus tard, la naissance du disque compact. Ainsi, l'arrivée des nouvelles technologies a modifié non seulement notre rapport au son, mais également remis en question le statut de l'*œuvre musicale*.

En 1982, le musicologue Philip Tagg propose alors de prendre en considération toutes les musiques créées depuis l'arrivée de l'enregistrement, et adopte le *terme-concept* de «*popular music*» comme un nouveau champ musical à part entière⁷². Pour les désigner comme telles, Philip Tagg analyse à l'aide de son triangle axiomatique et dans une vision tripartite, les liens et différences qui existent entre : les musiques savantes (*art music*); les musiques folkloriques et/ou traditionnelles (*folk music*) ; et les musiques populaires (*popular music*). Néanmoins, plutôt que de chercher à savoir quels éléments font qu'une musique est populaire, le musicologue tente de lister ceux qui font qu'elle ne l'est pas. De fait, par l'analyse des différents critères de production, distribution ou encore conservation qui unissent ou non ces musiques, Philip Tagg aboutit à une distinction trichotomique : les musiques populaires sont les musiques qui ne sont ni savantes ni traditionnelles.

En effet, ces trois *sur-genres* se distinguent dans un premier temps par leurs conditions d'existence. Si historiquement les musiques savantes appartenaient à l'*élitisme* de la société féodale et étaient régies par la loi de l'église et des cours européennes, elles dépendent aujourd'hui essentiellement de « financements publics ». En ce qui concerne les musiques populaires et pour reprendre les termes d'Olivier Julien, celles-ci ne peuvent « par essence, exister que dans une société industrialisée, urbanisée, ayant adopté une économie de type capitaliste et le principe de la libre entreprise⁷³ ». Enfin, les musiques folkloriques sont généralement pratiquées par des musiciens amateurs, et demeurent de nos jours issues d'un milieu majoritairement rural et agricole, indépendantes de l'économie monétaire.

Si ces trois genres semblent se distinguer pas leurs conditions d'existence, les musiques populaires et musiques savantes ont néanmoins en commun le fait d'être composées et jouées par des musiciens professionnels. Toutefois, comme l'ajoute Olivier Julien, si les musiciens issus de la

⁷² TAGG Philip, « Analysing Popular Music : Theory, method and practice » in *Popular Music*, n°2, 1982,p.37-65.

⁷³ OLIVIER Julien, « “ Musiques populaires “ : de l'exception culturelle à l'anglicisme » , *Musurgia*, vol. volume xvii, no. 1, 2010, p. 54. Disponible à l'adresse : <https://cutt.ly/uIIDArM>.

musique populaire vivent majoritairement de leur art, ceux issus de la musique savante dépendent du mécénat ou de financements.

Par ailleurs, afin de relever les différentes conditions d'existences de ces musiques, Philip Tagg s'intéresse aux potentielles théories et/ou *éducation formelle* nécessaires à leurs productions. De fait, si la musique savante fait l'objet d'une théorie approfondie et enseignée au sein d'une sphère institutionnelle, les musiques populaires et folkloriques partagent l'absence d'un enseignement théorique, mais également leur exclusion des instituts de recherche. Cependant, ajoutons que si la musique savante s'inscrit au sein d'une tradition écrite - illustrées par la partition comme objet de transmission et de conservation - la distinction est moins évidente pour les musiques traditionnelles (folkloriques) et musiques populaires (longtemps confondues par leurs attributs communs). En effet, s'il est admis que les musiques folkloriques appartiennent à une tradition orale (via leur diffusion et leur transmission), il semblerait que les musiques populaires baignent dans un rapport étroit entre la tradition orale et la tradition écrite, par les liens qu'elles entretiennent avec la phonographie. Pour reprendre les termes d'Olivier Julien à ce sujet :

« Si la musique savante est une musique de tradition écrite, si les musiques folkloriques sont des musiques de tradition orale, les musiques populaires sont, pour leur part, des musiques de tradition phonographique⁷⁴ »

« ce qui résulte du geste créateur du compositeur, c'est bien, dans la tradition [populaire] occidentale, l'enregistrement ; ce qui rend l'œuvre exécutable et reconnaissable comme entité, c'est l'enregistrement ; ce qui lui permet de traverser les époques, c'est encore lui⁷⁵. »

Enfin, ces différents constats à partir du tableau et de l'approche de Tagg nous permet d'établir une première ligne directrice, que nous pouvons lier à certains genres et sous genres musicaux qui ont émergés depuis cette étude écrite il y a plus de trente ans. Ainsi, nous avons pu constater les différentes évolutions résultant de l'étude des *popular music*. Par ailleurs, nous allons voir maintenant que le médium de l'enregistrement à jouer un rôle prépondérant à la création, la diffusion et la conservation des musiques populaires, en les faisant ainsi sortir du cadre des musiques traditionnelles et/ou folkloriques.

⁷⁴ OLIVIER Julien, « “ Musiques populaires “ : de l'exception culturelle à l'anglicisme », *art. cit.*, p.54.

⁷⁵ *Ibid.*, p.55.

1.3 L'enregistrement comme vecteur des musiques pop

En 2018, dans *La Dialectique de la pop*, Agnès Gayraud souligne l'importance de l'enregistrement au XX^e siècle, en le définissant comme le vecteur d'une nouvelle expression musicale au sein des musiques populaires. Si la forme musicale des *musiques pop* existait bien avant le XX^e siècle, les techniques de diffusion qui les incarnent désormais, semblent pourtant en avoir profondément transformé l'esthétique. En effet, avant de parler des musiques populaires enregistrées, une confusion subsistait au sein de celle-ci, puisque les musiques traditionnelles et/ou folkloriques; musiques occidentales ou musiques du monde pouvaient également se trouver incluses parmi les échantillons des musiques dites *populaires* (comme je l'ai brièvement exprimé ci-dessus). Pour Gayraud, c'est par le processus d'enregistrement que l'œuvre pop existe en tant que telle, dans son entièreté et sa finalité. Elle ajoute également que l'enregistrement n'est en rien « une addition anecdotique, un élément ajouté au caractère populaire de la musique » mais l'élément qui a « transformé le sens du populaire [...] ce qui pouvait circuler par migration, s'est mis à circuler avec l'instantanéité et l'ubiquité de l'enregistrement⁷⁶. »

Relions maintenant l'approche d'Agnès Gayraud avec la panne de courant lors du concert de PNL⁷⁷ que j'ai évoqué précédemment. Une panne de courant, mais surtout, il nous faut le rappeler, une panne de l'effet Auto-tune sur la voix d'Ademo qui a laissé résonner pendant quelques instants des vocalises riches en fausses notes mais pauvres en émotions. Si comme nous l'avons remarqué l'arrêt involontaire du traitement vocal Auto-Tune semble avoir engendré l'anéantissement de l'œuvre en elle-même, cet incident technique nous éclaire également plus précisément sur la nature originelle et donc ontologique de l'œuvre de PNL, notamment par les liens étroits qu'elle entretient avec l'enregistrement. Qui plus est, il me semble pertinent de dire que l'œuvre de PNL ait été conçue pour la forme enregistrée et proposée aux auditeurs sous ce format.

⁷⁶ GAYRAUD Agnès « Dialectique de la pop in *Diagonale Sonore* » in *Hors-série*, interview réalisé par TCHAMITCHIAN Raphaëlle, émission en ligne publiée le 25 janvier 2020, disponible à l'adresse : < <https://cutt.ly/jlzlGZ8> >.

⁷⁷ RedifWTF - FoxMan Chaîne secondaire, « Pnl en panne d'autotune en plein concert !! OMG », in *Youtube*, vidéo publiée le 21 août 2017, disponible à l'adresse : <https://youtu.be/aXqwtgE-dsM>

Afin d'illustrer au mieux mon propos, prenons un contre-exemple, la musique de jazz. De manière générale, force est de constater qu'il est plus intéressant d'aller écouter un concert de jazz plutôt que de l'écouter dans son format enregistré. En effet, sur scène, le musicien de jazz laisse entrevoir toutes les subtilités de son jeu instrumental à partir d'un *thème de jazz* préexistant qu'il va s'approprier, puis interpréter et réaliser en temps réel au sein de sa performance. Une performance musicale est un processus artistique au sein duquel de nombreux facteurs rentrent en jeu à un moment bien précis : émotion/humeur du musicien, expressions musicales, jeu instrumental/vocal, mais également interactions avec le public et les musiciens, etc. Dès lors, si nous relient l'idée de performance à celle de l'improvisation - pratique courante dans le jazz - nous pouvons observer que le geste musical d'un jazzmen n'est pas immuable, son jeu peut varier selon des modifications régies par les lois extérieures (environnement) mais également par la volonté du musicien. En somme, la performance d'un jazzmen aujourd'hui, ne sera pas la même que celle de demain, elle est authentique et unique parce qu'elle est jouée à ce moment précis. Autrement dit, un jazzmen mis au rang d'improvisateur est, comme l'indique Sandrine Darsel, « un auteur de l'instant », elle y ajoute, « les idées musicales sont bien sûr le fruit d'un travail antérieur mais la manière de les assembler est propre au moment où cela se passe⁷⁸. »

Ainsi, dans ce cas de figure, une œuvre de jazz semble trouver son essence et son corps artistique grâce au résultat d'un destin musical et d'une création artistique non préétablie, en ayant comme seule condition de réception la performance en temps réel (ce que Darsel définit comme *œuvre-exécutée*). Autrement dit, l'idée de fixer par l'enregistrement ce type de création musicale - donc de manière définitive - ne semble pas en adéquation avec ce format musical, puisque dans ce cas précis, l'œuvre se tient uniquement par l'*exécution* en direct. Comme l'indique d'une autre manière Ragnhild Brøvig-Hanssen et Anne Danielsen concernant la musique jazz, mais aussi la musique classique et folk, « *the recording medium has traditionally had a documentary function, in that its main purpose has been to capture a given live performance*⁷⁹. » En d'autres mots, nous pouvons dire que l'acte d'enregistrer ces genres musicaux a pour fonction unique de la transmettre et non de la produire.

⁷⁸ GUILLERMIC DARSEL Sandrine, *Musique, propriétés expressives et émotions*, op. cit., p.125.

⁷⁹ BRØVING-HANSEN Ragnhild & DANIELSEN Anne, *Digital Signatures : The Impact of Digitization on Popular Music Sound*, Cambridge, Massachusetts : The MIT Press, 2016, p.12.
« le support d'enregistrement a traditionnellement une fonction documentaire, dans le sens où l'objectif principal est de capturer une performance réalisée en direct. »

Suite à différentes constations, nous pouvons alors nous demander qu'en est-il pour le groupe PNL. Plus précisément, la question à laquelle nous voudrions répondre maintenant est, dans quel cas avons-nous accès (ou non) à l'œuvre de PNL ?

1.3.1 Ontologie de l'œuvre de PNL

Comme nous l'avons évoqué précédemment, l'imprévu de la panne du logiciel Auto-Tune au beau milieu d'un concert à Bercy semble entrer en contradiction avec l'idée de *performance artistique* et donc *d'œuvre-exécutée*. De plus, bon nombre de personnes que j'ai rencontrées m'ont souligné leurs déceptions lorsqu'ils assistaient à un concert de rap et plus précisément lorsque l'effet Auto-Tune était utilisé lors d'une performance en *live*. Ayant moi-même assisté à un *showcase* de PNL dans un club de Deauville en 2016, j'ai été également particulièrement déçue du rendu esthétique de leurs voix. Développons.

Lors de l'événement, chacun de leurs deux microphones était reliés directement à l'effet Auto-Tune. Ce procédé technique donnait alors l'impression sonore d'un traitement vocal mal réalisé et/ou mal réglé, altérant ainsi le travail sur la voix que j'avais écouté préalablement sur l'album. De plus, tout au long du *show*, leurs morceaux enregistrés étaient diffusés en fond sonore comme une sorte de soutien vocal où leurs deux voix *enregistrées* doubleraient celle du microphone, dans une sorte de *play-back* assumé. Ainsi, nous avons affaire à un réel conflit vocal entre les voix qui provenaient du microphone (en *temps réel*) et celles provenant de l'enregistrement de l'album (en *temps différé*). Qui plus est, ces différents éléments et traitements vocaux semblaient s'entremêler dans une étrange cacophonie vocale.

Même constat pour le rappeur Laylow utilisant lui aussi l'effet Auto-Tune dans ses créations. Lors de son concert à l'Olympia en mars 2020⁸⁰, après la sortie de son album *Trinity*, Laylow invite le rappeur Alpha Wann sur scène pour leur *featuring* sur le titre « Vamonos⁸¹ », initialement présent dans l'album. La première partie du morceau est chantée et rappée par Laylow, son microphone est branché à l'Auto-Tuné. Les morceaux originaux sont présents en arrière-plan sonore comme c'était également le cas à l'occasion du concert de PNL. Dès lors, nul besoin d'avoir

⁸⁰ MACÉ Lucas « Laylow ft. Alpha Wann - VAMONOS (Live Olympia 06 03 20) » in *Youtube*, mise en ligne le 06/03/20, disponible à l'adresse : <https://youtu.be/7V_DBQetkaU>.

⁸¹ LAYLOW ft. ALPHA WANN, « Vamonos », *Trinity*, Digital Mundo, 2020.

une oreille aguerrie pour déceler une dénaturation totale de l'œuvre originale puisque sa voix est assourdissante. Qui plus est, le chant mélodieux et doux du morceau original laisse place à une voix criarde, à un chant confus, et à des hauteurs de notes compactes et indéterminées.

Si j'ai souhaité prendre l'exemple du morceau « Vamonos » tout particulièrement, c'est parce que le constat n'est pas le même lorsque Alpha Wann (le deuxième rappeur) intervient sur scène. En effet, membre fondateur du groupe 1995, (issu de la scène rap *underground*), Alpha Wann est reconnu pour les qualités qui concernent sa diction et scansion, mais également la façon singulière qu'il a de jouer avec les mots dans un *flow* singulier. Plus précisément, Alpha Wann ne chante pas - ou très peu - et n'utilise pas (ou de manière imperceptible) l'effet Auto-tune sur sa voix. De fait, même si on peut remarquer une plus forte énergie vocale - due certainement à l'adrénaline et à l'énergie du public - le rappeur performe son couplet, dans un rendu sonore et une démarche esthétique, semblable à celui qu'il a produit sur le morceau enregistré avec Laylow. Par ailleurs, comme on peut l'entendre sur la vidéo *Youtube* du *live* de ce concert, il n'y a aucune doublure vocale le concernant. Un phénomène que m'a également certifié et rapporté Anna, mon amie présente physiquement ce soir-là lors du concert. À l'évidence, si le rappeur Alpha Wann s'illustre comme un rappeur et *performeur tout-terrain*, c'est parce que son style de rap repose moins sur la médiation technologique que celui de Laylow ou encore de PNL. Dès lors, dans ce cas de figure, la musique enregistrée de ce morceau semble tout de même garantir la meilleure version de l'œuvre. Autrement dit, à partir de ces différents cas de figure et en reprenant l'analyse d'Agnès Gayraud, la dimension enregistrée semble être pour l'œuvre pop, l'élément essentiel de sa création.

Par ailleurs, nous pouvons également observer que les moyens technologiques utilisés en temps réel paraissent bien moins développés que ceux présents et préalablement travaillés en studio d'enregistrement. Plus précisément, il apparaît avec la nouvelle donne que constitue la technologie d'Auto-Tune, que cet outil ne semble pas suffisamment se conformer aux techniques du *live*. Ajoutons que ce constat était également le même dans les années 1967-1969 avec l'œuvre des Beatles. En effet, le groupe ne pouvait pas jouer leur musique en *live* à cette période, mais ils auraient pu jouer leur œuvre en 1975, suite à l'évolution des techniques du direct.

Comme nous le rappelle Sandrine Darsel, l'acte d'enregistrer une musique peut s'apparenter à diverses considérations. En effet, selon elle, l'enregistrement possède diverses fonctions, la première étant de « restituer une exécution⁸² » la deuxième « d'avoir accès aux œuvres-interprétations⁸³ » et la troisième fonction concerne spécifiquement le processus d'enregistrement qui est lui-même l'œuvre (comme nous l'avons établi précédemment). Les morceaux de PNL et Laylow semblent alors s'inscrire dans une *œuvre-enregistrement*⁸⁴ - pour reprendre la dénomination de Darsel - et donc dans la troisième fonction de l'enregistrement, en opposition à l'*œuvre-exécutée* : « Dans ce cas, le but de l'enregistrement n'est pas de rendre audible quelque chose qui pourrait être entendu en direct⁸⁵ ». On peut alors, ainsi mieux comprendre le manque d'authenticité que l'on peut relever lors des performances en *live* de ces rappeurs, par la perte de l'expression et de l'intention esthétique-musicale que l'on retrouve dans l'album.

Enfin, si l'on peut admettre qu'au sein de son format enregistré (œuvre-enregistrement) l'artefact technologique Auto-Tune -utilisé par PNL- s'illustre comme constitutif du son et, plus encore, comme l'essence même de l'œuvre ; à l'inverse, nous avons vu que ces mêmes qualités s'amenuisent voire s'annulent - ou même se déforment - lors de son utilisation au cours d'une prestation en temps réel (œuvre exécutée). Il nous faut alors comprendre de quelles manières le studio d'enregistrement joue un rôle fondateur dans la création d'une œuvre (pop) comme celle du groupe PNL.

⁸² GUILLERMIC DARSEL Sandrine, *Musique, propriétés expressives et émotions*, thèse en philosophie, sous la direction de Roger Pouivet, Université de Nancy, 2007, p.118.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ Selon Sandrine Darsel une œuvre enregistrement « suppose d'être un enregistrement et est accessible à travers l'enregistrement original et ses copies.»

⁸⁵ GUILLERMIC DARSEL Sandrine, *Musique, propriétés expressives et émotions*, *op. cit.*, p.118.

1.3.2 Le studio d'enregistrement dans le rôle du fixateur des émotions

Comme on l'a vu précédemment, l'œuvre de PNL dans sa *totalité* semble accessible exclusivement dans son format enregistré, autrement dit dans son format l'album. La réalisation d'un album est le résultat d'un travail effectué par un compositeur, un producteur, mais également différents acteurs que l'on trouve au sein d'un studio d'enregistrement. Néanmoins, avant d'être le produit fini que l'on entend à la radio, ou sur une enceinte, la musique que l'on appelle pop est le résultat d'un processus dans lequel la production et l'exécution se trouvent mêlées à la création musicale.

En effet, selon Marie-Noëlle Heinrich, l'intervention des nouvelles techniques présentes au sein d'un studio d'enregistrement ont engendré de nouveaux aspects à prendre en compte comme «la mise en valeur du travail sur le son⁸⁶ » qui s'illustre comme prépondérante à la composition musicale, et se tient en amont de la fixation de l'œuvre comme document sonore. De plus, selon Agnès Gayraud, la finalité d'une musique pop en tant qu'œuvre, est le résultat d'un travail postérieur d'expérimentations et de choix de détails sonores en studio d'enregistrement -que l'on appelle plus communément la post-production- et qui « s'effectue par phases successives⁸⁷ » donc dans une démarche progressive. Ce que Jonathan Sterne explicite de façon plus précise :

« Il y a ce qu'on appelle le traitement du signal, une dimension de l'enregistrement et de la reproduction sonores que j'aime considérer comme la phase de « cuisson » de l'enregistrement musical. On a le matériau brut : un musicien qui enregistre via un microphone, une table de mixage ou qui compose le morceau sur un séquenceur numérique. Et ensuite, on a l'enregistrement « cuit », qui sort des baffles d'une chaîne dans un appartement ou des écouteurs d'un baladeur dans le métro. Le traitement du signal, c'est la cuisson⁸⁸. »

Dès lors, concernant le groupe PNL, chacune des voix sous l'effet de l'artefact Auto-Tune est préalablement pensée, enregistrée puis enfin mixée au sein d'un studio d'enregistrement, avant d'être fixée de manière définitive sur un album.

⁸⁶ HEINRICH Marie-Noëlle, « Création musicale et nouvelles technologies : quelles rencontres possibles ? » in *Le Risque : les choix technopolitiques, Quaderni* n°48, automne 2002, p.41.

⁸⁷ GUILLERMIC DARSEL Sandrine, *Musique, propriétés expressives et émotions, op. cit.*, p.118.

⁸⁸ STERNE Jonathan, SKLOWER Jedediah et HEUGUET Guillaume, 2017, « Du charivari au big data, les musiques populaires au prisme des sound studies », *Volume !*, 2017/2 14:1, p. 183.

Si comme nous l'avons vu précédemment l'utilisation de l'effet Auto-Tune se détourne lors d'une performance en *live*, c'est donc très certainement parce qu'il y a précisément une absence des processus de création et d'expérimentation initialement présents dans un studio d'enregistrement, lors de la fixation de l'œuvre. Qui plus est, les différents processus effectués au sein du studio sont relatifs à l'exécution et s'illustrent par des réajustements, des juxtapositions, des collages mais permettent également selon Darsel les reprises « c'est-à-dire l'insertion de séquences courtes sur l'une ou l'autre piste, sans que cette insertion soit audible dans le produit final⁸⁹ ». En somme, le produit final d'une œuvre pop apparaît par l'opération technique du mixage (effectué par un producteur), ayant pour finalité « l'équilibre entre les pistes⁹⁰ » et plus précisément la cohérence de tous les éléments musicaux et/ou extra-musicaux (voix, instruments synthétiques, numériques issus d'une source acoustique et/ou électrique selon les esthétiques). Dès lors, à travers ces différents exemples, nous pouvons voir que le choix de produire une exécution musicale en directe ou à l'inverse de produire un album enregistré, modifie et influe sur le statut ontologique des œuvres.

Ainsi, les musiques enregistrées ou musiques pop se distinguent par leur processus de création dans une dichotomie entre exécution et production. La définition ontologique de l'œuvre de PNL (son essence) se tient dans le processus de l'enregistrement. Qui plus est, la médiation technologique et ici l'enregistrement détermine la musique populaire et donc notre corpus PNL. Plus précisément, selon Darsel, « l'œuvre est ce qui est entendu quand on écoute le CD⁹¹ ». Dès lors, nous pouvons dire que les émotions que nous avons admises comme reliées de près à l'utilisation du logiciel Auto-Tune chez PNL, semblent se révéler idéalement et de manière complète uniquement lorsque l'on écoute l'album du groupe, et non lorsque l'on assiste à sa performance en *live*.

Ces constatations nous invitent donc à penser qu'afin de mener à bien notre réflexion, nous nous devons de nous intéresser plus précisément aux différentes procédures de productions chez PNL et donc, imaginer la perspective du studio comme support d'analyse, ce que nous appliquerons au sein du dernier chapitre de ce mémoire.

⁸⁹ GUILLERMIC DARSEL Sandrine, *Musique, propriétés expressives et émotions*, *op.cit.*, p.118.

⁹⁰ *Idem*.

⁹¹ *Ibid.*, p.119.

Par ailleurs, nous allons voir maintenant plus précisément qu'à travers la réputation qu'il a d'apporter à la voix un caractère artificiel, Auto-Tune se place à l'antithèse de la notion de vocalité. Avant cela, nous commencerons par présenter l'histoire du logiciel Auto-Tune, ainsi que les différentes caractéristiques qui lui sont propres.

1.3.3 Auto-Tune : artificialisation et anti-vocalité

C'est en 1996 que le logiciel Auto-tune TM fait son apparition sur le marché. Inventé par l'ingénieur en mathématiques et passionné de musique Andy Hildebrand, il fut rapidement élaboré par la société Antares Audio Technologies en 1997. Pensé à sa conception comme un outil correcteur et/ou ajusteur automatique des défauts de la voix humaine, l'ingénieur a vu rapidement l'exploitation des nouveaux potentiels de sa machine. Par un processus d'identification de la fréquence d'une phrase musicale (ou notes émises par un chanteur) et à partir d'une gamme de notes prédéfinis, le logiciel Auto-Tune permet en effet aux chanteurs(eues) de chanter *juste* en corrigeant la hauteur des notes. Mais le destin du futur plug-in⁹², semblait lors de sa création, loin d'être tout à fait écrit.

En octobre 1998, le titre *Believe* de Cher, annonce à l'aube du XXI^{ème} siècle, le début de l'utilisation massive d'Autotune au sein de la pop, mais également le détournement de l'usage *correctionnel* de l'outil numérique en un véritable créateur d'effet *futuriste* et électronique pour la voix.

« On l'entend exactement à la trente-sixième seconde de la chanson – un aperçu de la pop à venir, un avant-goût du futur qui deviendrait notre présent. Les paroles « *I can't break through* » se font cristallines, comme si la chanteuse disparaissait subitement derrière une paroi de verre dépoli⁹³. »

Dès lors, la trouvaille de la chanteuse va rapidement être utilisée comme argument commercial par Andy Hildebrand et son équipe, comme le souligne ce podcast de Society:

« Plutôt que d'utiliser Auto-tune de manière invisible comme simple correcteur vocal, l'équipe de Cher a utilisé une faille du logiciel qui agit tel un filtre robotique, une version améliorée, plus moderne et adaptée à l'ère de la musique assistée par ordinateur⁹⁴. »

⁹² Le logiciel Auto-Tune est aujourd'hui disponible dans de multiples versions hardware, mais également sous forme de plug-in pour séquenceur audio .

⁹³ REYNOLDS Simon, « Gloire à l'Auto-Tune », *Audimat*, vol. 11, no. 1, p.17. Disponible à l'adresse : <https://cutt.ly/Fl6TMvs>.

⁹⁴ SOCIETY MAGAZINE, « Onzième récit : Andy Hildebrand, le sismologue à l'origine d'Auto-tune », in *AU LONG*, 6 mai 2020.

Également, en 1999, le logiciel Auto-Tune - ou celui rebaptisé *l'effet Cher-* va permettre au trio italien FL 65 de créer une voix synthétique au sein de ce que certains qualifient d'une « composition *danse* sans saveur⁹⁵ », mais aussi au groupe Radio Head d'explorer d'étranges possibilités sonores lors de l'enregistrement de l'album *Kid A* (2001) que Simon Reynolds identifie comme un « programme de déconditionnement intensif de l'état d'esprit rockiste ». Toutefois, si l'Auto-Tune est majoritairement utilisé au sein des créations de musiques pop, on le retrouve aussi dans le reggae, la country, les musiques africaines et certains morceaux pakistanais. Si l'utilisation du *plug-in* était appréhendée à son apparition tel un gimmick artificiel en proie à une mode éphémère, force est de constater qu'elle n'est pas encore passée.

« Alors que la pop peine à se réinventer dans les années 2000, Auto-Tune offre la possibilité d'un ailleurs, d'une autre voix, de nouvelles pistes sonores à explorer, jusqu'à donner enfin une couleur à la musique de l'époque⁹⁶ »

Néanmoins, force est de constater que le logiciel de correction vocal s'est vu rapidement pris en grippe par une floraison de critiques toujours plus vives les unes que les autres. Dès lors, parce que le logiciel a pour réputation d'artificialiser la voix humaine et ainsi en transformer ses paramètres naturels et génétiques, peut-on encore parler de vocalité sous Auto-tune, ou se place-t-il au contraire comme le détracteur de celle-ci ? Nous tenterons au sein de ce mémoire de répondre à ces questions.

Enfin, précisions à partir des faits étudiés par Simon Reynolds, que l'Auto-Tune « est devenu un terme métonymique utilisé pour désigner toute une gamme d'outils de correction et de traitement vocal » qui ont émergé depuis, comme l'outil Melodyne. En effet, cet autre outil permet de réaliser des parties vocales plus naturelles que celles traitées par Auto-Tune. De plus, contrairement à l'Auto-Tune qui est utilisé uniquement sur l'organe vocal, Melodyne a la capacité de traiter (en plus de la voix) des sources polyphoniques et donc de modifier par exemple le son d'une guitare, ou la note d'un accord.

Ainsi, comme je l'ai évoqué lors de l'introduction de ce mémoire, si nous traiterons dans notre étude majoritairement du logiciel Auto-Tune, il est cependant nécessaire de garder à l'esprit qu'un large panel d'outils de cette même gamme peut-être potentiellement réuni au sein d'un morceau.

⁹⁵ SOCIETY MAGAZINE, « Onzième récit : Andy Hildebrand, le sismologue à l'origine d'Auto-tune », in *AU LONG*, 6 mai 2020.

⁹⁶ *Idem*.

1.4 Plan du mémoire

Résumons-nous. La problématique que nous voudrions aborder au sein de ce mémoire, est la suivante. L'un des groupes les plus marquants du rap français contemporain PNL, se définit par la volonté de créer des climats émotionnels puissants (il est reconnu comme tel par les journalistes, artistes, et auditeurs) et constitue une véritable rupture dans l'histoire du rap français.

Qui plus est, ces climats émotionnels semblent fortement reposer sur l'utilisation du filtre Auto-Tune comme nous l'avons montré avec la panne de l'artefact lors d'un des concerts du groupe dans la section précédente. Pour autant, ce logiciel (ou effet technologique) est réputé pour gommer toutes les aspérités qui font l'identité d'une voix. Comment est-ce concevable ?

L'introduction de notre deuxième chapitre aura pour dessein de présenter les rapports entre musique et émotion dans le temps long de l'histoire. Pour la pertinence de notre propos, cette présentation générale nous permettra alors d'explicitier plus en détails, nos choix de registres analytiques. Dès lors, en restituant une brève histoire du rap français, nous nous intéressons dans un premier temps à la relation du genre avec les émotions. Cette première approche nous permettra de suivre de manière chronologique l'évolution des émotions dans le rap, ce qui nous aidera par la suite à mieux comprendre dans quel univers esthétique intervient la rupture proposée par le groupe PNL en 2015, ainsi que son rapport particulier aux émotions (tel qu'il est médiatisé par le filtre sonore d'Auto-Tune). Ainsi, cette rétrospective historique sur l'expression des émotions dans le rap français va nous permettre de revenir plus aisément par la suite, sur notre problématique.

Le troisième chapitre de ce mémoire commencera par une exposition des problématiques diverses liées aux technologies numériques telles que l'est Auto-Tune. Nous recentrerons ensuite notre propos sur les caractéristiques techniques du filtre Auto-Tune, ainsi que sur ses particularités musicales, lorsqu'il est utilisé en tant que médiation opaque (terme que nous définirons antérieurement). Dans un second temps, nous pourrions alors illustrer au travers de l'analyse musicale de deux exemples concrets, la manière dont le filtre Auto-Tune peut générer et dépeindre des climats émotionnels divers, en fonction du contexte dans lequel il se trouve.

Dans une deuxième approche et à partir de la définition du concept généraliste et anthropologique de la vocalité, nous tenterons de rapprocher les éléments caractéristiques et constructifs de la voix, avec la transformation opérée sur celle-ci par la technique Auto-Tune. En effet si certains présupposés mettent à mal l'utilisation du filtre Auto-Tune, notre but ici sera de montrer que les voix des chanteurs, filtrées ou non par des filtres vocaux, sont toutes construites par un geste artistique et/ou musicien.

Enfin, pour terminer ce mémoire, nous reviendrons à notre corpus PNL, puis nous montrerons à travers l'exemple de plusieurs morceaux du groupe la façon dont les deux frères prennent le contre-pied des effets générés par la machine d'Auto-Tune, et dépréciés par certains, pour exprimer davantage des émotions telles que la mélancolie, mais aussi enjoliver des mots, ou encore personnifié leur propre voix. Ainsi, ces quelques analyses nous permettront d'avoir un panorama plus large des climats émotionnels exposés chez PNL. Par ailleurs, nous verrons que d'autres éléments ou effets de production associés à l'outil Auto-Tune, participent également à alimenter les émotions chez PNL.

C'est pourquoi, afin d'élargir notre point de vue aux autres formes de médiations numériques, notre étude se clôturera sur l'analyse complète du morceau « Blanka ». Nous verrons alors avec précision et à différents niveaux, de quelles manières le groupe PNL utilise le logiciel Auto-Tune en association avec d'autres éléments musicaux, mais aussi comment les voix auto-tunées du duo participent à l'élaboration de la puissance expressive du groupe.

CHAPITRE II

RAP ET ÉMOTION : LA COMPLEXITÉ D'UNE ASSOCIATION CONTRADICTOIRE

MUSIQUES POPULAIRES ET ÉMOTIONS

Comme nous l'avons étudié lors de notre premier chapitre la musique naît et se détermine par les différents processus nécessaires à sa production, sa survie elle, dépend essentiellement des conditions de sa réception, puisque l'œuvre musicale suppose d'être écoutée. Dès lors, si le compositeur et le producteur jouent un rôle déterminant dans la création/production de l'œuvre, un troisième acteur semble pour le moins indispensable à la conservation et au prolongement de celle-ci, l'auditeur.

Afin d'introduire notre réflexion sur les liens entre l'auditeur et les émotions, j'ai choisi une phrase tirée de l'ouvrage de Richard Shusterman :

« le substrat organique reste comme le fondement ultime et vivifiant, la source féconde où puisent les énergies émotionnelles de l'art, qui en font en retour un élément privilégié d'enrichissement pour l'être humain. Ce substrat physiologique essentiel n'est pas limité à l'artiste. Le lecteur ou l'auditeur doivent eux aussi, pour apprécier l'art, engager leur affect, leurs énergies naturelles et leurs réponses sensori-motrices de façon à constituer, grâce à leur propre expérience esthétique, un objet en œuvre d'art⁹⁷. »

Avec l'arrivée du disque, et plus tard, celle du *streaming*, l'expérience phonographique amène à repenser les liens qui existent entre musiques populaires et émotions. Si comme nous l'avons vu l'acte d'enregistrer - relié à la définition ontologique des musiques populaires - a permis l'autonomie de l'écoute, il a participé également pour l'auditeur à ressentir des émotions par soi-même. Néanmoins, avant de débiter notre réflexion, rappelons que l'étude des relations entre musique et émotion s'illustre au cœur d'une longue tradition disciplinaire.

Si la fusion entre ces deux termes peut apparaître comme une évidence, elle est pourtant l'objet de nombreux débats depuis l'Antiquité, que l'on retrouve tant au sein de la sphère musicologique, sociologique et esthétique, que chez les professionnels et amateurs de musique. Les premières approches et questionnements autour du sujet naissent avec Platon, considérant les modes musicaux comme les vecteurs du pouvoir expressif de la musique.

« Toute l'histoire de la musique et de la théorie musicale témoignent des prolongements d'une telle pensée, depuis les théories des affects (Mersenne 1986 [1636], Descartes 1991 [1649], Kircher 1650, Walther 1732,

⁹⁷ SHUSTERMAN Richard, *L'art à l'état vif, la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, traduction de l'anglais de Christine Noille, Paris : Minuit, 1991, p.51.

Mattheson 1739, Scheibe 1745) jusqu'à l'idée romantique des pouvoirs expressifs supérieurs et indicibles de cet art⁹⁸. »

Dès lors, l'histoire de la musique et les différentes hiérarchies culturelles issues d'un *idéal savant* ont pendant des siècles perpétué les croyances selon lesquelles les musiques populaires « n'entretenaient qu'un rapport amoindri ou en tout cas problématique aux émotions⁹⁹. » Afin d'aborder sereinement les problématiques concernant les liens entre les musiques populaires et les émotions, Sophie Maisonneuve propose de *décloisonner* la musique classique, de manière à lui ôter « son exception esthétique¹⁰⁰ » durablement ancrée au sein de l'histoire. Pour reprendre ses termes :

« [elle n'est ni] “purement esthétique” au sens de la tradition philosophique héritée des XVIIIe et XIXe siècles, ni purement “sociale”, produit de la volonté d'acteurs, de forces sociales et d'idéologies, mais ancrée à la fois dans la “musique” et le “social”, dans les représentations, les corps et les objets, et dans leur configuration particulière¹⁰¹. »

En 2010, la philosophe Sandrine Darsel témoigne également de la volonté de rompre avec les idéaux puristes et présupposés issus de la tradition savante, en tentant comme elle l'explique, de « dépasser le réflexe romantique qui surévalue les œuvres musicales et néglige une grande partie du domaine musical constitué d'œuvres peu glorieuses¹⁰² ». Comme l'exprimait également en 2013

Weth Parncutt :

« *Slowly but surely, other fields of research are beginning to grow aware of music as a powerful instrument to influence emotions, for example as a technique of mood induction in different branches of psychology, or as an antidote for pain and anxiety in medicine and biology*¹⁰³ »

⁹⁸ MAISONNEUVE Sophie, « De la « machine parlante » à l'auditeur », *Terrain* [En ligne], 37 | septembre 2001, mis en ligne le 19 août 2014, consulté le 17 octobre 2020, p.1.
Disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/terrain/1289>.

⁹⁹ PARENT Emmanuel, « La question des émotions dans les musiques populaires », in FRANGNE Pierre-Henry, LACOMBE Hervé, MASSIN Marianne, PICARD Timothée, *La valeur de l'émotion musicale*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017, p. 218.

¹⁰⁰ MAISONNEUVE Sophie, « De la “ machine parlante ” à l'auditeur », *art.cit.*, p.2.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² DARSEL Sandrine, *De la musique aux émotions. Une exploration philosophique*, Rennes, PUR, coll. «Aesthetica », 2010, p. 22-23.

¹⁰³ WETH Karim & PARNCUTT Richard, Book Review: Patrik Juslin & John Sloboda, *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Application*, Centre for Systematic Musicology, University of Graz, Austria, 2013. « Lentement mais sûrement, d'autres domaines de recherche commencent à prendre conscience que la musique est un instrument puissant pour influencer les émotions, par exemple comme technique d'induction de l'humeur dans différentes branches de la psychologie, ou comme antidote à la douleur et à l'anxiété en médecine et en biologie. [Traduction libre] »

Cette réévaluation de la question des émotions au sein des musiques populaires s’amorce dans les années 1970 par le biais des *cultural studies*. Des acteurs tels que Stuart Hall vont aborder cette problématique en s’attachant à «la capacité d’action des récepteurs de musiques populaires¹⁰⁴» ce qu’appliquera quelques années plus tard l’enquête de Tia DeNora, auprès de cinquante-deux femmes américaines et britanniques. Cette dernière révèle en effet la musique comme « source capitale d’autorégulation des émotions¹⁰⁵» en lien aux nombreux choix d’écoutes offerts par la phonographie. Plus précisément, et en reprenant l’investigation d’Emmanuel Parent, les musiques populaires témoignent de « la capitalisation d’une banque d’émotions convocables à n’importe quel moment par l’auditeur qui construira ainsi un dispositif de production émotionnelle de soi¹⁰⁶. » Qui plus est, ces émotions se présentent comme fondamentales lors de l’observation de l’expérience quotidienne de l’auditeur de musiques populaires.

Par ailleurs, au sein de son ouvrage, Richard Shusterman évoque le fait que John Dewey mette l’accent sur l’idée selon laquelle « l’art et l’esthétique ne peuvent être compris si l’on n’apprécie pas pleinement leur portée historique et socio-culturelle¹⁰⁷. » Il ajoute également :

« Puisque l’œuvre ne peut être logiquement séparée ni de ce qui l’a engendrée dans l’expérience de son créateur, ni de la façon variable et changeante dont elle est reçue dans l’expérience des autres, il faut considérer à la fois les conditions socio-historiques de son émergence et les mutations résultant de son interprétation et de son évaluation¹⁰⁸. »

Si comme nous l’avons vu au sein du premier chapitre de ce mémoire, le rap appartient aux champs des musiques populaires, il semble néanmoins se tenir dans un rapport étroit, voire contradictoire avec les émotions qu’il suscite. En effet, d’un point de vue formel, la force expressive et créative du rap est souvent laissée pour compte au détriment d’une approche sociale et linguistique. Si pour Christian Béhune il va de soi que le rap constitue un *fait de société* et que « les implications sociales du hip-hop sont loin d’être négligeables¹⁰⁹ », il insiste néanmoins sur le fait

¹⁰⁴ PARENT Emmanuel, « La question des émotions dans les musiques populaires », op.cit., p.225.

¹⁰⁵ DeNora Tia, « Quand la musique de fond entre en action », *Terrain, revue d’ethnologie de l’Europe*, O. Roueff (dir.), « Musique et émotion », n° 37, 2001, p. 75.

¹⁰⁶ PARENT Emmanuel, « La question des émotions dans les musiques populaires », op.cit., p.226.

¹⁰⁷ SHUSTERMAN Richard, *L’art à l’état vif, la pensée pragmatiste et l’esthétique populaire*, op. cit., p. 76. Richard Shusterman synthétise ici selon ses propres mots la réflexion développée par John Dewey, philosophe pragmatiste, sur laquelle il s’appuie dans l’établissement de sa propre pensée au sein de cet ouvrage.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 85.

¹⁰⁹ BÉTHUNE Christian, *Pour une esthétique du rap*, Paris : Klincksieck, 2004, p. 22.

que le rap soit avant toute chose un fait musical « il faut garder cet axiome constamment présent à l'esprit si l'on veut entendre quelque chose du rap¹¹⁰». Comme l'ajoute également Christian Béthune :

« Le rap est trop sommairement pris en considération pour son éventuel intérêt esthétique, son apport créatif au monde contemporain, ou pour sa valeur expressive propre, mais est plutôt considéré comme simple révélateur d'un paysage social chaotique¹¹¹ [...] Comme tout phénomène esthétique, le rap prospère sur un terrain symbolique qui ne peut se réduire à l'expression des seuls rapports sociaux¹¹². »

En effet, quand bien même il est traité de manière strictement sociologique, il semblerait que le rap reste un terrain d'exploration hostile pour les chercheurs qui daignent se pencher sur le sujet. Pour reprendre l'ouvrage de Karim Hammou sur ce sujet, certaines analyses négligeraient, en effet, les paramètres essentiels à son histoire :

« Les travaux en sciences sociales analysant de manière frontale ou latérale le rap en France pèchent souvent par une insuffisante prise en compte de l'instabilité et de la complexité de ce que le mot "rap" désigne¹¹³ (...) Un défaut de nombre d'enquêtes sociologiques consacrées au rap consiste ainsi à uniformiser, réifier et décontextualiser le rap¹¹⁴ »

Enfin, lors d'une approche historique et/ou sociologique, négliger ses dimensions esthétiques et musicales reviendrait à nier sa valeur même d'être *musique*. En d'autres mots et selon Béthune, s'abandonner à une approche strictement sociologique du rap écarterait toutes les dimensions reliées à son esthétique et ses aspects créatifs, et donc, nous engagerait à « déplacer le spectaculaire de la culture hip-hop de son contenu esthétique à un vécu social¹¹⁵. » Autrement dit, le rap doit, comme n'importe quelle forme symbolique, être analysé esthétiquement, puisqu'il n'y a aucune raison de supposer en effet, que ce dernier serait incapable de dépeindre des émotions.

Ainsi, afin d'étudier précisément les rapports entre rap et émotion, qui constitue l'un des enjeux majeurs de ce mémoire, il nous faut revenir au préalable sur la construction sociale et discursive du rap, comme lieu de l'expression univoque de l'extime de la colère des banlieues. Nous remarquerons en effet, au sein de ce deuxième chapitre, que les dimensions expressives et

¹¹⁰ BÉTHUNE Christian, *Pour une esthétique du rap*, op.cit., p.62.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 22.

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ HAMMOU Karim, *Une histoire du rap en France*, Paris : La Découverte, 2012-2014, p.7.

¹¹⁴ *Ibid.*, p.7.

¹¹⁵ BÉTHUNE Christian, *Pour une esthétique du rap*, op. cit., p.22.

émotionnelles liées au rap (en tant que musique populaire) ne peuvent être traitées sans revenir préalablement sur son histoire sociale et politique.

Comme nous l'avons précisé, notre étude traitera principalement du filtre numérique Auto-Tune (utilisé pour la première fois en 2008 dans le rap français) et de son rôle dans l'expression des émotions. Pourtant, nous allons voir qu'aux prémices de son histoire, le rap français ne reflétait pas l'image d'un dévoilement de l'intimité. Dès lors, nous pouvons nous demander si le tournant opéré par l'abandon de l'expression extime des rappeurs peut-il être simplement réduit à l'invention d'un simple logiciel ? Il serait en effet trop réducteur d'envisager qu'un simple outil numérique puisse provoquer un tel changement. C'est pourquoi, afin d'apprécier ce tournant autour de l'année 2010, il nous faut réinscrire cette invention technologique qu'est Auto-tune dans le temps long de l'histoire, et de fait, revenir brièvement sur l'histoire du rap français.

2.1 L'émergence du rap en France par la colère

« Les rappers ne se lamentent pas contre un monde dont ils ne comprendraient pas les logiques. Ils en proposent au contraire une vision d'ensemble d'où se dégage une révolte contre des sociétés injustes, racistes et corrompues par l'argent¹¹⁶. »

L'expression de la *rue*, et de la *colère* des banlieues renvoie - selon Karim Hammou - « à l'origine réelle ou supposée de la pratique du hip-hop¹¹⁷ » et s'illustre comme une « référence à la fois polysémique et omniprésente dans le monde du rap des années 2000¹¹⁸ » Pour l'auteur, le rap ou « l'interprétation rappée ¹¹⁹ » a émergé en France à la fin des années 70. Contrairement au rap des États-Unis qui est né directement au sein des ghettos noirs américains sous l'influence de *sound systems* jamaïcains et de la musique *funk*, le rap français a émergé par le biais des médias, avant d'être pratiqué par des jeunes issus pour la majorité des quartiers populaires. Toujours selon Hammou, dans les années 1970, le genre constitue une innovation esthétique nouvelle « surtout accessible à deux catégories de personnes : les professionnels de l'industrie du disque, habitués depuis les années 1960 à adapter en français des chansons américaines, et les amateurs de funk¹²⁰. »

Cependant, lors de son arrivée en France, le rap se présente comme un phénomène éphémère et ne véhicule quasiment aucun « intérêt esthétique¹²¹ ». Ce qu'un socio-linguiste de cette époque exprimait significativement :

« Si vous dites [que c'est] de l'art, c'est tout à fait élémentaire. [...] On voit des gens qui n'ont pas tellement appris la musique et font des choses très simples pour dire des choses simples ¹²². »

¹¹⁶ MUCHIELLI Laurent, « Le rap et l'image de la société française chez les jeunes des cités », in *question pénales*, s.l., 1999. Disponible à l'adresse : <https://cutt.ly/VxY9Bez>.

¹¹⁷ HAMMOU Karim, *Une histoire du rap en France*, Paris : La Découverte, 2012-1014, p.222.

¹¹⁸ *Ibid.*, p.22.

¹¹⁹ Expression utilisée par Karim Hammou lorsqu'il mentionne le genre rap à son commencement.

¹²⁰ HAMMOU Karim, *Une histoire du rap en France, op. cit.*, p.42.

¹²¹ HAMMOU Karim & CARINOS Emmanuelle, « Approches du rap en français comme forme poétique » in Stéphane HIRSCHI, Corinne LEGOY, Serge LINARES, Alexandre SAEMMER, Alain VAILLANT (dir.), *La poésie délivrée*, Nanterre, Presses universitaires de Nanterre, p.2

¹²² ZWANG Gérard, « Ciel, mon mardi ! », *TF1*, 5 février 1991.

En 1984, *H.I.P. HO.P.*, animée par Sidney¹²³ et diffusée tous les dimanches sur la chaîne TF1, est « la première émission consacrée au hip-hop ¹²⁴» en France. Par la présentation des diverses disciplines artistiques issues du hip-hop (comme le rap, la danse et le graffiti), ce programme hebdomadaire va contribuer à la démocratisation du rap, mais également à l'émergence de la culture hip-hop au sein du pays.

« La France n'est pas seulement un pays de consommation des produits de la culture Hip-hop, c'est également, après les États-Unis, le premier pays producteur en la matière : non seulement le rap, mais aussi le breakdance et ses variantes, l'art du graffiti et la mode vestimentaire ou la gestuelle ont rencontré dans l'hexagone un écho inattendu¹²⁵. »

Dès lors, l'ancrage local progressif du rap se fait par le biais de plusieurs médias comme le magazine *Actuel*¹²⁶ et, plus tard, Radio Nova qui diffusait entre 1988 et 1990 l'émission *Deenastyle*¹²⁷ présentée par Lionel D, et le Dj Dee Nasty. L'émission va participer à la popularisation de la première génération de rappeurs, par l'instauration d'une compétition de *freestyle*, à laquelle bon nombre de figures emblématiques du genre participent (Suprême NTM, Assassin, MC Solaar, Passy). Par ailleurs, selon Karim Hammou, des personnages tels que Phill Barney « contribue à populariser la musique funk, mais aussi le rap, *via* la diffusion de disques américains¹²⁸ (ainsi qu'à) transformer les routines des industries musicales par sa participation en tant que DJ au mouvement des radios libres. » De fait, les années 1990 représentent une année charnière dans l'histoire du rap et de sa médiatisation, notamment par la création de l'émission *Rapline* d'Olivier Cachin et par la sortie de plusieurs albums dont celui de MC Solaar *Qui sème le vent récolte le tempo*¹²⁹. La création de la compilation *Rapattitude* du DJ Dee Nasty fera notamment l'objet d'un acte fondateur pour le lancement de carrière des rappeurs de NTM, IAM et Assassin.

Issus majoritairement des quartiers de la banlieue parisienne ou marseillaise, les premiers groupes de rappeurs émergents comme NTM ou IAM se sont illustrés dans les années 1990 tels «des porte-parole de leur milieu social : des "haut-parleurs" (NTM), des "journalistes" et des

¹²³ De son vrai nom Patrick Duteil.

¹²⁴ HAMMOU Karim, *Une histoire du rap en France, op.cit.*, p.26.

¹²⁵ BÉTHUNE Christian, *Pour une esthétique du rap*, Paris : Klincksieck, 2004, p. 22.

¹²⁶ *Actuel* est un magazine mensuel français fondé en 1967 .

¹²⁷ *Radio Nova* est une radio FM musicale, fondée en 1981.

¹²⁸ HAMMOU Karim, *Une histoire du rap en France, op.cit.*, p.36.

¹²⁹ MC Solaar, *Qui sème le vent récolte le tempo*, Metronome / Polydor / Polygram, 1991.

"sentinelles" (IAM)¹³⁰», dans une forme que l'on peut qualifier de *rap engagé* où le rappeur parle au nom de tous. Dans le but d'une prise de conscience politique face à l'ignorance des pouvoirs publics, le rap de la première génération s'illustre comme revendicative et solidaire, par le biais de textes qui prennent la forme de témoignages. En effet, les rappeurs racontent les réalités de leurs vies quotidiennes, et celles de leur quartier, pour exprimer et se révolter contre des injustices politiques et/ou sociales. Ce que nous pouvons constater dans un couplet du morceau *L'argent pourri les gens*¹³¹ (1991) du groupe NTM:

« Tout s'achète tout se vend / Même les gouvernements
Prêts à baisser leur froc / Pour une question d'argent
Avec une veste réversible / Suivant le temps
Apparemment l'armement
Passe largement avant / La condition de vie de chacun
Le monde est plein de bombes / Qui creuseront nos tom- bes
Maintenant tu sais à quoi sert le fric
Qui à lui seul pourrait stopper la famine en Afrique »

Ou encore en 1997 dans le morceau *Petit frère*¹³² du groupe IAM:

« Petit frère n'a qu'un souhait devenir grand,
C'est pourquoi il s'obstine à jouer les sauvages dès l'âge de 10 ans.
Devenir adulte, avec les infos comme mentor,
C'est éclater les tronches de ceux qui ne sont pas d'accord.

A l'époque où grand frère était gamin,
On se tapait des délires sur Blanche-Neige et les 7 Nains.
Maintenant les nains ont giclé Blanche-Neige et tapent
Eclatent des types claquent dans Mortal Kombat.
A 13 ans, il aime déjà l'argent avide
Mais les poches sont arides, alors on fait le caïd.
Dans les boums, qui sont désormais des soirées, plus de sirop Teisseire.
Petit frère veut des bières.

Je ne crois pas que c'était volontaire, mais l'adulte c'est certain,
Indirectement a montré que faire le mal, c'est bien.
Demain ses cahiers seront pleins de ratures,
Petit frère fume des spliffs et casse des voitures. »

Si, progressivement, le rap s'installe au sein du paysage culturel français, il va néanmoins perpétuer pendant longtemps, son affiliation à un discours relié de près à la *colère* des banlieues.

¹³⁰ MUCHIELLI Laurent, *Le rap et l'image de la société française chez les jeunes des cités*, art. cit.

¹³¹ NTM, « L'argent pourri les gens », *Authentik*, Epic Records, 1991.

¹³² IAM, « Petit frère », *L'École du micro d'argent*, EMI, Delabel, Virgin, 1997.

2.1.1 Le rap est-il violent ?

L'arrivée d'un chômage de masse, d'une crise du syndicalisme, mais également d'une montée en puissance de l'extrême droite au pouvoir, signe au début des années 1990 la fin des utopies des années 70. Comme nous le relate ce documentaire ARTE, « la jeunesse qui vit en périphérie des grandes agglomérations va mal, très mal. » De fait, suite aux émeutes de Vaulx-en-Velin en 1989 et celles en réaction aux lois Pasqua et Debré en 1997, les médias s'insurgent contre le rap, en le présentant comme le symptôme des problèmes publics.

« Accusés de porter atteinte aux fondements moraux de la communauté politique, des groupes de rap font l'objet d'un nombre croissant de procédures judiciaires et de menaces législatives. Ce vaste mouvement de pénalisation (...) contribue à l'illégitimité paradoxale du rap dans les années 2000 : plus que jamais incontournable socialement, économiquement et esthétiquement, le rap est en même temps la cible de dénonciations à la virulence renouvelée, jusqu'aux plus hautes institutions de l'État¹³³. »

Comme l'explique l'ouvrage de Karim Hammou, en réaction aux textes engagés et contestataires des rappeurs, certains médias vont avoir en effet pour tendance générale, d'unir le rap et le *tag* comme des actes de vandalisme, et de présenter les banlieues comme le terrain des émeutes, conquis par la violence. Invités à faire leurs promos sur les plateaux télé de l'époque, certains rappeurs se retrouvent rapidement associés par les animateurs, aux acteurs du *problème* des banlieues. Un phénomène que le rappeur Joey Star (NTM) se souvient, lors d'une interview récente, réalisée par la chaîne Konbini¹³⁴ :

« Avant cette période, il n'y a pas d'émissions musicales à proprement dites, c'est-à-dire "où tu viens et tu vas parler de musique", c'est que des trucs où on est censé représenter *les mazoutés*, donc les gens des quartiers (...) alors que non, en fait non. Nous, on est venu faire de la promo pour un truc et effectivement, on vient de banlieue, on vient des quartiers (...) mais voilà quoi, c'est tout, tu vois ? À un moment donné, il faut que ça s'arrête cette histoire¹³⁵. »

Autrement dit, nous voyons bien que le rap s'est illustré pendant de longues années comme un moyen d'expression assignée à la colère des banlieues, mais également aux émotions négatives qui résultent de celles-ci. De fait, les termes utilisés par les journalistes et les médias à l'égard du rap participent à la construction de l'image du rappeur comme « jeune de banlieue » et perpétuent selon Karim Hammou, les « assignations de classe ("populaire"), de race ("non blanche"), et d'âge

¹³³ HAMMOU Karim, *Une histoire du rap en France*, Paris : La Découverte, 2012-1014, p.250.

¹³⁴ D'après la définition Wikipédia, Konbini « est un tabloïd en ligne français fondé à Paris en 2008 par deux entrepreneurs, David Creuzot et Lucie Beudet¹. »

¹³⁵ Konbini, « Joey Starr : "NTM on peut nous reprocher notre maladresse, pas notre sincérité" Interview Carrière » in *Youtube*, 8 novembre 2020, consulté le 10 novembre 2020. Disponible à l'adresse : <https://youtu.be/XNZvmoVaVgU>

(“jeune”)¹³⁶» Ainsi, la banlieue devient rapidement pour les animateurs des plateaux télé et l’opinion publique le « lieu rhétorique depuis lequel certains rappeurs remettent en cause le monde commun¹³⁷. », duquel il est exclu.

Cependant, si les violences verbales se retrouvent très souvent affiliées à la représentation du genre, Lydia Bauer soulève l’incapacité d’apporter une définition précise à ce phénomène « ni les sciences sociales de la littérature, des médias ou la musicologie ne proposent une définition de ce que serait une mise en scène violente¹³⁸.» Ce constat l’amène vers l’ouvrage de Micheline Christen qui insiste sur le rejet systématique de cette *violence* au sein de notre société. En effet, certaines formes d’expression (ou représentations) telles que la colère ou l’agressivité - que l’on côtoie directement dans notre vie quotidienne et/ou dans l’art - se retrouvent amplifiées et désamorçées de leurs sens objectif, et ainsi réduites dans l’immédiat à la *violence* :

« notre société de consensus est aussi très intolérante envers toute forme d’expression personnelle prenant un caractère d’intensité. L’expression de la colère ou une réaction agressive sera assimilées à de la violence¹³⁹.»

De fait, Christen insiste sur les multi-sens que peuvent donner les individus et journalistes au mot « violence » : « ce qui constitue une violence pour une personne ne l’est pas forcément pour une autre.» Autrement dit, si on ne peut nier l’utilisation de mots agressifs et/ou vulgaires par certains rappeurs, pour autant, il est selon Lydia Bauer plus judicieux dans le cadre du rap de l’interpréter comme un moyen d’expression de la colère, et non pas l’affilier à une forme d’expression de la violence¹⁴⁰. Par ailleurs, comme l’explique significativement la rappeuse Casey, dire que quelque chose «est violent» peut potentiellement être anéanti par son caractère subjectif.

« Ça dépend qui trouve ça agressif. Par exemple en France un noir qui dit “ ya du racisme “, tout de suite, c’est de l’agression, tout de suite, c’est violent. Quand moi, j’raconte mon histoire, c’est juste “raconter mon histoire” et dire bah voilà, il se passe ça, voilà ou j’vis, voilà d’où j’viens, voilà ce que je pense. Mais, tout de suite c’est agressif, ça dépend c’est le point de vue de qui (...) Mais en France si t’as un *rebeu* ou un *renoi* qui raconte son histoire il y a deux solutions : soit il se plaint (...) soit il est violent (...) jusqu’à présent, raconter son histoire c’est pas de la violence. Dans la mesure où t’as frappé et tué personne. Mais en France, c’est ça¹⁴¹.»

¹³⁶ HAMMOU Karim, *Une histoire du rap en France, op.cit.*, p.84.

¹³⁷ *Ibid.*, p.89.

¹³⁸ BAUER Lydia & REINKE Kristin, *Colère-force destructrice et potentiel créatif : l’émotivité dans la littérature et le langage*, Frank & Timme, Berlin : 2012, p.94. Disponible à l’adresse : <https://cutt.ly/716wEOU>.

¹³⁹ CHRISTEN Micheline et al. « 1. L’impératif de définitions précises », in *Vivre sans violences ? Dans les couples, les institutions, les écoles*, sous la direction de Christen Micheline, et al. Érès, 2005, p.26.

¹⁴⁰ BAUER Lydia & REINKE Kristin, *Colère-force destructrice et potentiel créatif : l’émotivité dans la littérature et le langage, op.cit.*, p.94.

¹⁴¹ YARD, « Casey : “Qu’on s’aime ou non n’est pas important, on vit déjà ensemble “ » in *Youtube*, 5 mai 2017, disponible à l’adresse : <https://youtu.be/d8z5xZHLncc>.

Autrement dit, dire que le rap est *violent* est un contresens. La *violence* nécessite l'utilisation de la force, du pouvoir (qu'il soit physique, ou psychique) dans le but de contraindre, dominer ou tuer. À l'inverse, par la colère, les rappeurs dénoncent un manque de pouvoir social, ainsi que la violence raciale, sociale, policière et financière qu'ils subissent. Ce ne sont pas les rappeurs qui sont violents, mais leurs environnements. De fait, utilisée comme un moyen d'expression ou la communication joue un rôle central, la colère s'est illustrée comme une véritable *passerelle* expressive et artistique mise en scène par les rappeurs. De plus, si la colère est utilisée comme un moyen de contestation, elle s'est inscrite durablement dans ce qui résulte de l'authenticité du rap et a cristallisé la biographie de nombreux rappeurs. L'aspect communicatif particulier du rap a en effet scellé les liens entre musique et colère par le biais d'une mise en scène fictive d'un monde quotidien, ou comme le souligne Bauer « les règles du jeu sont différentes ; tout comme l'habitus des protagonistes¹⁴² ».

Ainsi, pour reprendre les termes de Lydia Bauer, contrairement à l'idée de violence, la colère « possède l'avantage de ne pas stigmatiser et masquer autant que le terme de violence, mais également de permettre un autre regard sur le rap. La colère provoque, irrite, fascine parfois, et produit inexorablement des réactions.¹⁴³ », mais elle ne peut être affiliée à la violence. Enfin, nous pouvons voir à travers l'ouvrage de Karim Hammou, que l'identité du rap en tant que pratique artistique apparaît comme un événement fondamentalement politique et social.

« L'émergence du rap s'est partout produite selon un rapport étroit et affirmé au phénomène urbain, à son essor, à sa gestion, et aux configurations sociales auxquelles il a donné lieu¹⁴⁴. »

À travers l'expression d'une colère extime, les rappeurs parlent et rappent au nom de tous, tels des porte-parole ou des prêcheurs ils vont dénoncer et revendiquer par la colère : la frustration, l'abandon et l'ignorance d'une société qu'ils représentent artistiquement comme inégale et injuste. Comme nous venons de le voir, la première génération de rappeur français partage en effet la colère qu'elle ressent face à des faits extérieurs (extime), résultant d'une émotion générale de tout un quartier et d'une communauté très majoritairement précaire.

¹⁴² BAUER Lydia & REINKE Kristin, *Colère-force destructrice et potentiel créatif : l'émotivité dans la littérature et le langage*, op.cit., p.98.

¹⁴³ *Idem*.

¹⁴⁴ FAYOLLE Vincent & MASSON-FLOCH Adeline, « Rap et politique », in *Mots. Les langages du politique*, [En ligne], 70 | 2002, mis en ligne le 07 mai 2008, consulté le 08 novembre 2020, p. 81. Disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/mots/9533>.

Néanmoins, l'inconscient collectif et les médias ont participé à conditionner le rappeur durablement, au sein de différentes postures de force. Représentée dans sa production et sa distribution par une majorité masculine, la pratique du rap s'est longtemps trouvée au cœur d'une vision stéréotypée, dans laquelle le rappeur est donné à voir comme un jeune issu de banlieues, viriliste, misogyne et homophobe.

2.1.2 Une masculinité stéréotypée dans la pratique du rap

Ces différents stéréotypes contenus dans l'expression de propos perçus comme subversifs, se retrouvent notamment dans deux des nombreux sous genres du rap, le rap *hardcore* et le *gangsta rap*¹⁴⁵. Observons quelques exemples significatifs de ces différentes postures, à travers les paroles de ces deux groupes de rap emblématiques, NTM et IAM:

« Chaque jour, boy ! Dans le béton des tours
 Pour ceux qui ont la chance d'avoir quatre murs autour d'eux
 Mais qu'est-ce qu'on attend pour foutre le feu ?
 Juste d'être un peu plus nombreux »
 NTM, « Odeurs de soufre », *Suprême NTM*, Epic Records, 1998.

« Deux balles envoyées, je sais me faire respecter
 Tout le monde le sait, c'est sur moi qu'ils vous mènent en con payé
 Deux balles envoyées, je sais me faire respecter
 Tout le monde le sait, c'est sur moi qu'ils vous mènent en con payé
 Vaut rien là-bas, si tu me croises, on ne va pas te manquer
 Car j'ai toute la panoplie d'un joujou calibré
 Tu entendas alors "pour moi, va manquer de respect »
 IAM, « Bang bang » *Ombre est lumière*, Delabel, 1993.

Né et représenté sur la côte ouest des États-Unis par des rappeurs comme Tupac, Dr.Dre ou le groupe N.W.A, c'est dans les années 2005 que le rappeur Booba va populariser le *gangsta rap* sur le territoire Français. À partir de quelques exemples plus récents dans l'histoire du rap, on peut observer en effet des propos à caractère homophobe et misogyne chez Booba, et une haine viscérale de la femme qui a commis l'adultère dans le morceau « Sale pute » du rappeur Orelsan en 2007.

¹⁴⁵ DECAULT Clément, « Le gangsta rap : entre résistance et marchandisation », *Dire*, Fiscum, vol.26 n°1, 2017.
 « Le gangsta rap, ce sous-genre de la musique rap s'inspirant d'un style de vie de gangster violent et hors-la-loi, alimenté par le goût de l'argent, du sexe et de la drogue, déplaît bien souvent à l'opinion publique en raison de son obscénité et de sa vulgarité. »

« Ma réalité tue, la fuir pue l'homosexualité ¹⁴⁶ »

BOOBA, « La faucheuse », *Panthéon*, Tallac records, 2004.

« Mademoiselle c'est pour ton cul, ta chatte qu'on t'aime¹⁴⁷ »

BOOBA, « Abracadabra », *Lunatic*, Because music, 2010.

« T'es juste un démon déguisé en femme,

je veux te voir brisée, en larmes, je veux te voir rendre l'âme »

Orelsan, « Sale pute », 2007

Même s'il existe aujourd'hui encore une large représentation de ces postures virilistes au sein du paysage rapologique français, il faut néanmoins admettre une diversification des formes dans la manière d'incarner la masculinité dans le rap. En effet, comme nous allons le voir, l'hétérocliticité des discours et des thèmes abordés par les rappeurs s'est notamment précisée au cours de l'histoire de cette pratique.

¹⁴⁶ BOOBA, « La faucheuse », *Panthéon*, Tallac records, 2004.

¹⁴⁷ BOOBA, « Abracadabra », *Lunatic*, Because music, 2010.

2.1.3 Les rappers de la deuxième génération : les prémices d'une diversification de l'expression rappée par l'indépendance économique

« Au début des 90, quand t'as toutes les signatures (majors) donc après l'explosion du rap, leur ré-intérêt médiatique pour tout ça, il y a toujours un contrepois. C'est-à-dire d'un côté il y a un vrai intérêt, il y a une vraie curiosité, et en même temps, il y a toujours une espèce de cliché, de stéréotypes et puis une sorte de condescendance envers ça¹⁴⁸ » (Madj. ARTE)

Si les principales figures du rap de la première génération avaient pour la plupart signé chez des majors de l'industrie musicale, bientôt, les conflits d'intérêt entre les deux partis font prendre conscience aux rappers qu'une nouvelle page doit s'écrire. De plus, les différentes assignations péjoratives à leur égard, par les médias et les classes politiques, ont bousculé à partir de 1994 les idéaux économiques et artistiques de la deuxième génération à venir.

« Très tôt, les rappers ont conscience de la récupération économique de leurs idées par les maisons de disques. Certains tentent de garder la main sur leur art. Lorsque le but est le succès commercial tout en gardant son indépendance, l'auto production est souvent évoquée¹⁴⁹ »

De fait, cette deuxième génération remet en cause la pratique du rap et « redéfinit les modalités d'intégration des rappers et des DJ au sein des industries musicales¹⁵⁰. » Dès lors, les albums produits par des labels indépendants se multiplient, et les *mixtapes* se développent.

« À la fin des années 1990, une majorité de la scène rap francophone assure l'authentification mutuelle de ses membres par la pratique du *featuring*. Elle dispose de lieux propres de production discographique par les labels indépendants et de soutien à la pratique artistique par le biais de diverses associations. Elle bénéficie sur l'antenne de Skyrock d'une programmation musicale nationale, s'appuie sur une presse dédiée à la diffusion d'informations relatives à son actualité discographique et scénique¹⁵¹. »

À partir des années 1995, les figures indépendantes de cette nouvelle génération telles que La cliqua et 2bal 2neg participent à la mise en lumière d'une autre alternative pour les rappers. En effet, l'émergence du concept d'auto-production les amène à ne plus s'enfermer dans le dilemme

¹⁴⁸ ARTE, « IAM, Youssoupha, Kery James... histoire du rap conscient | Saveur Bitume (intégrale) » in *Youtube*, août 2019. [consulté le 2 août 2020]. Disponible à l'adresse : <https://youtu.be/oMjyL8l0b58>.

¹⁴⁹ *Idem*.

¹⁵⁰ ARTE, « IAM, Youssoupha, Kery James... histoire du rap conscient | Saveur Bitume (intégrale) » in *Youtube*, août 2019. [consulté le 2 août 2020]

¹⁵¹ HAMMOU Karim, *Une histoire du rap en France, op.cit.*, p.240.

prédominant de la première génération, qui se jouait selon Sear¹⁵², entre « “Je suis en major” ou “Je suis à la rue”¹⁵³ ». Au contraire, le choix de l’indépendance leur permet peu à peu de gérer eux-mêmes leur économie et leurs créations artistiques, comme le relate le rappeur Koma du collectif Scred Connexion:

« On vendait nos concerts, on vendait notre merch, on vendait nos CDs, on récupérait nos droits d’auteurs (...) on a réussi à faire notre économie et vivre avec sans avoir de gros contrats¹⁵⁴. »

Par la suite, certains rappeurs vont se singulariser par la diversification de leurs projets et activités professionnelles, mais également par leurs volontés de mélanger au sein de leurs créations musicales le rap avec d’autres genres musicaux tels que la variété, la pop, la chanson française, le reggae, le rock (Disiz la Peste). Plus tard, ces rappeurs vont par exemple s’associer avec la musique électronique comme c’est le cas chez Stromae et son titre *Alors on danse* (2009). De plus, l’évolution de la technologie musicale et de l’informatique, ainsi que l’apparition des premiers logiciels de MAO tels que *Pro Tools*, (1987) et *Cubase* (1989) vont amener la perte de la figure du couple DJ/MC¹⁵⁵ et permettre une plus grande autonomie des rappeurs, mais également l’émergence des collaborations par la pratique du *featuring*.

Ainsi, les rappeurs ne font « plus que rapper¹⁵⁶ » et deviennent des auteurs et/ou des compositeurs, qui participent -par la démonstration d’une diversité musicale- au décloisonnement économique et commercial du rap, entraînant sa « légitimité croissante¹⁵⁷ » dans la culture française. Nous allons voir que les rappeurs issus de la deuxième génération vont pour certains s’éloigner de l’expression de la *colère des banlieues*, au profit d’un rap plus intime et mélodieux.

¹⁵² Sear est le créateur du fanzine rap *Get busy*, crée au début des années 1990.

¹⁵³ ARTE, « IAM, Youssoupha, Kery James... histoire du rap conscient | Saveur Bitume (intégrale) » in *Youtube*, août 2019. [consulté le 2 août 2020]

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ Couple omniprésent au sein du mouvement Hip-Hop.

¹⁵⁶ HAMMOU Karim, *Une histoire du rap en France, op.cit.*, p.247.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p.250.

2.1.4 La scission entre deux générations de rappeurs : les prémices de nouvelles esthétiques musicales

« Dès qu'ils sont arrivés (Skyrock) l'argent est arrivé dans le rap, la SACEM est arrivée dans le rap, et ça nous a permis d'avoir une audience nationale. Alors d'un coup c'est plus devenu un truc de passionné, c'est devenu un truc mercantile, c'est devenu un business¹⁵⁸ » (Kery James, ARTE)

À partir des années 1996, la radio Skyrock « commence à faire du rap une direction de communication privilégiée¹⁵⁹ ». Dès lors, elle fait office de tremplin réel pour l'économie et la production d'albums de rap, notamment par le biais de l'émission Planète rap (évoquée précédemment).

« Le fonctionnement des émissions spécialisées, couplé à celui des *featurings*, permet de décrire la formation d'un système d'accréditation informelle passant par l'affiliation à quelques grands noms. Ces derniers associant pour la plupart une forte reconnaissance par *featuring* et une possibilité d'accorder une notoriété large aux artistes qu'ils souhaitent faire connaître par le biais de leur émission spécialisée. Ils sont ainsi susceptibles de produire des « signaux marchands », accréditant la qualité de tel ou tel artiste, non seulement auprès du public, mais aussi et surtout auprès des chaînes de coopération de l'industrie du disque : les réseaux radiophoniques, les maisons de disques, la presse.¹⁶⁰ »

Cependant, l'esthétique musicale *colérique* du rap engagé des années 1990 se transforme sous l'impulsion de nouveaux enjeux commerciaux. En effet, comme l'indique Sear, le but ultime n'est plus pour certains rappeurs et directeurs de programme comme Laurent Bonneau (Skyrock) de défendre la banlieue et la mémoire de la colonisation, mais faire du chiffre et du placement. De fait, au sein de cette deuxième génération de rappeurs, deux camps opposés semblent se dessiner, entre d'un côté les rappeurs autonomes produits par des labels indépendants de l'industrie, et d'un autre, les rappeurs produits par les majors, porteurs d'un rap « *transformat* » plus facilement diffusés auprès des médias. De plus, les médias s'emparent rapidement de ce phénomène, et mettent en lumière une dichotomie entre le rap *cool* et d'un autre le rap *hardcore*.

¹⁵⁸ ARTE, « IAM, Youssoupha, Kery James... histoire du rap conscient | Saveur Bitume (intégrale) » in *Youtube*, août 2019. [consulté le 2 août 2020]

¹⁵⁹ HAMMOU Karim, *Une histoire du rap en France, op.cit.*, p.185.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p.187-188.

De réelles tensions et débats apparaissent alors entre les rappers « autour des lignes de segmentations professionnelles (...) et leurs symboles communs¹⁶¹ ». En effet, la figure du rappeur assignée à la colère des banlieues se voit rapidement évoluer vers celle d'un rappeur qui exprime des émotions plus intimes et personnelles, au sein d'un rap plus poétique comme peuvent en témoigner les morceaux : *Amour et Jalousie* de Oxmo Puccino et *Tonight* de la Fonky Family (2001). Comme le souligne l'ouvrage de Karim Hammou :

« Outre le fait qu'elles sont presque toutes produites en major, ces chansons diffusées en radio tendent à partager certains traits sur les plans de l'instrumentation comme de l'interprétation. Les thèmes rejoignent les sujets classiques des variétés internationales- la fête et la danse, la musique, l'amour et la séduction. La musique est fréquemment dansante et 90 % de ces chansons ont un refrain chanté¹⁶²»

De fait, les rappers décrits comme « *trop engagés* » sont peu à peu effacés des playlists de la radio Skyrock, au profit d'un rap plus *léger* et divertissant. Comme le souligne le rappeur Passy, seuls les morceaux « les plus cool » étaient diffusés. Néanmoins, pour certains acteurs de cette époque, le rap semble avoir « gagné son pari commercial au détriment de son rôle politique et social¹⁶³ ». Dès lors, ces changements effectués par le biais des radios, amènent l'apparition de tensions chez les rappers et posent ainsi bon nombre de questions, comme nous le donnent à voir le documentaire ARTE.

« La radio skyrock a-t-elle dévoyé le rap en allégeant la charge politique ? Ou bien l'a-t-elle juste aidé à se populariser en se plaçant au centre de cette dynamique venue des banlieues¹⁶⁴ ?»

Ainsi, ce changement de postures économiques, esthétiques et politiques du rap posent évidemment de nombreuses questions éthiques, auxquelles nous ne pouvons répondre dans ce mémoire, mais qui sont évidemment importantes à préciser pour le bon déroulement de notre analyse. Si nous avons vu que la première génération de rappers s'inscrivait majoritairement dans une pratique aux discours engagés et revendicatifs et qui plus est, jonchés de stéréotypes virilistes – par la figure exacerbée du jeune de banlieue machiste et colérique – nous pouvons voir que la deuxième génération de rappers signe les prémices d'une plus grande diversité du genre tant sur le plan économique qu'esthétique. En effet, si la radio Skyrock contribue à la popularisation et à la commercialisation du rap, elle impose également aux rappers certains critères éthiques dans leurs discours et l'expression de leur art. Dès lors, le rap français va en effet peu à peu sortir de ces présupposés symboliques, il n'est plus produit et écouté exclusivement par les jeunes des zones

¹⁶¹ HAMMOU Karim, *Une histoire du rap en France, op.cit.*, p.188-189.

¹⁶² *Ibid.*, p.159.

¹⁶³ *Idem.*

¹⁶⁴ *Idem.*

sensibles mais est entré désormais, comme le souligne le rappeur Passy « dans les chaumières de toute la France¹⁶⁵. »

Enfin, à partir des années 2000, le rap prend de nouvelles formes en s'illustrant comme moins contestataire voire désengagé. Dès lors, les rappeurs se retrouvent face à un dilemme : divertir ou faire réfléchir. Le rap *conscient* et le rap *hardcore* commence en effet à disparaître des programmations radios au profit d'un rap plus mélodieux et davantage introspectif et/ou d'un *gangsta* rap capitaliste qui partage les playlists radiophoniques. Le refrain du morceau « Solaar pleure¹⁶⁶» (2001) de Mc Solaar peut d'ailleurs illustrer ce nouveau phénomène de l'époque, par le fait qu'il est chanté par une voix de femme :

« Solaar il est l'heure, écoute Solaar pleure
Solaar il est l'heure, écoute Solaar pleure

Mon âme monte, je vous vois en contre plongée
C'est ceux qui sont déjà partis que je m'en vais retrouver
Ne vous inquiétez pas, non, je pars pour le paradis
Pas pour parader mais professer la septième prophétie
Solaar il est l'heure, écoute Solaar pleure
Solaar il est l'heure, écoute Solaar pleure »

Par ailleurs, au cœur de la transformation du paysage rapologique s'invite également le genre musical R&B, et qui plus est, sa fusion avec le rap au cours des années 2000. Si l'association de ces deux genres va contribuer à maintenir le rap dans sa dynamique commerciale, nous allons voir également que l'expression des émotions au sein du R&B - relevant essentiellement de l'intime - va libérer la parole des rappeurs vers l'élaboration de morceaux plus réflexifs et des refrains chantés. Afin de situer au mieux notre propos, revenons brièvement sur les grandes lignes de l'histoire du R&B.

¹⁶⁵ ARTE, « IAM, Youssoupha, Kery James... histoire du rap conscient | Saveur Bitume (intégrale) » in *Youtube*, août 2019. [consulté le 2 août 2020]

¹⁶⁶ MC Solaar, « Solaar pleure », *Cinquième as*, Sentinelle ouest, 2001.

2.2 Le R&B ou le royaume de l'expression des émotions féminines

Le rhythm and blues a émergé aux États-Unis dans les années 1940. Issu de la musique populaire afro-américaine, le genre était considéré à ses débuts comme une musique de divertissement, mélangeant des formules mélodico-rythmiques qui découlaient principalement du jazz, du gospel et du blues. Destiné majoritairement aux classes populaires et aux chanteuses noires américaines, le rhythm and blues se révèle également comme le précurseur du rock (Duke Ellington, Trixie Smith).

Dans les années 1960, Aretha Franklin -également surnommée *The Queen of soul*- est l'une des grandes artistes de rhythm and blues du moment. Par son influence politique et musicale, elle est celle qui ouvre la voie quelques années plus tard à des chanteuses telles que Patti Labelle ou Natalie Cole. Voix du mouvement féministe et militante aux côtés de Martin Luther King, Aretha Franklin est considérée comme une porte-parole pour les femmes et la communauté noire-américaine. En effet, sa reprise du morceau *Respect* (1967) deviendra quelques années plus tard un hymne pour la cause féminine, mais également pour la liberté de toute la communauté afro-américaine.

C'est en 1980 que le rhythm and blues devient le R&B. Le genre hétéroclite mêle « toute une palette de musiques différentes¹⁶⁷ » telles que la soul, la funk, la pop, le hip-hop, mais également la *dance*. Cependant, le développement du R&B ne cesse d'être discrédité par les mélomanes. En effet, souvent réduit au résultat sonore d'une « voix sucrée qui fait des vocalises, des sons de synthé, une basse et des paroles niaises¹⁶⁸. » Ou encore « populaire, mal aimé, poreux à toutes les modes¹⁶⁹ », il faut attendre les années 1990 pour que le R&B s'inscrive durablement et remporte le succès qu'on lui connaît.

¹⁶⁷ HAMMOU Karim, *Une histoire du rap en France*, Paris : La Découverte, 2012-2014, p.239.

¹⁶⁸ COMMEAUX Lucile, *Du Rhythm and Blues au R'n'B, petites histoires d'un genre populaire: Cendrillon du Ghetto*, in France Culture, le 2 novembre 2015.

¹⁶⁹ *Ibid.*

2.2.1. Le R&B : l'expression intime et culturelle des femmes noires américaines

Pratiqué d'abord par de jeunes icônes comme la chanteuse Aaliyah -produite par R.Kelly (surnommé le *King of RnB*)- ou encore Mary J. Blidge et Mariah Carey dans les années 1990, suivront ensuite des groupes *phénomènes* comme les Destiny's Child et la chanteuse Amerie à partir des années 2000. Aujourd'hui, le R&B est un genre prédominant au sein des industries musicales américaines, et s'illustre par des chanteuses populaires comme Amerie, Alicia Keys, Jennifer Lopez, Rihanna, ou encore Ariana Grande. Les revendications culturelles et politiques émises par Aretha Franklin dans les années 1960, restent aujourd'hui préservées par certaines chanteuses de R&B noires américaines.

En effet, en 2011, la chanteuse Rihanna va par exemple revendiquer ses origines afro-caribéenne avec le titre *Man Down*¹⁷⁰, en utilisant au sein de son morceau une rythmique issu du reggae. Dans un mélange de *scat* et de calypso *Man Down*, remporte un succès planétaire. De plus, au sein d'une émission réalisée pour France Culture, Lucile Commeaux se souvient de la querelle entre la rappeuse Nicki Minaj et la chanteuse Miley Cyrus. Considérées par Lucile Commeaux comme « deux pop stars américaines qui doivent beaucoup à la culture R&B¹⁷¹», les deux femmes - l'une noire, l'autre blanche - reconnues pour leurs comportements et attitudes provocantes vont créer la polémique lors de la cérémonie des *MTV Video Music Award* en 2015 .

« quelques mois auparavant Nicki Minaj, dépitée de ne pas voir son clip nommé, avait réagi en regrettant que les sélectionnées ne soient que des *skinny white girl*. »

Autrement dit, à travers ces termes à connotations pour le moins négatives, Nicki Minaj dénonce la ré-appropriation du genre R&B par des « filles blanches maigrichonnes ». Par cette provocation, elle accuse également l'industrie musicale de faire table rase des origines sociales et culturelles du R&B, mais également de le dénaturer et le désacraliser par la mise en avant d'artistes blanches (souvent issues des classes moyennes et/ou aisées de la société américaine).

¹⁷⁰ RIHANNA, « Man down » in *Loud*, Def Jam Universal Music, 2011.

¹⁷¹ COMMEAUX Lucile, *Du Rhythm and Blues au R'n'B, petites histoires d'un genre populaire: Cendrillon du Ghetto*, in France Culture, le 2 novembre 2015.

2.2.2 L'arrivée du R&B en France : des émotions intimes et stigmatisées.

Dans les années 2000 l'émergence du R&B en France (étiqueté à ses débuts comme *groove*) se fait par les programmes de diffusion radiophonique, et donc, par des contextes d'émergences différents du R&B des États-Unis (comme nous l'avons vu précédemment pour l'arrivée du rap en France). Néanmoins, la forte emprunte communautaire et raciale que nous avons observée du côté des chanteuses américaines semble également reconduite chez les chanteuses de R&B émergentes en France.

En effet, les premières artistes de R&B francophones telles que Wallen, Nâdiya ou Kayna Samet sont pour la plupart, des femmes noires ou métisses issues de quartiers populaires et défavorisés. Dès lors, pour ces interprètes, le R&B représente « un biais musical pour parler à ses semblables¹⁷² », mais également selon la chanteuse Kayna Samet, une manière de chanter « aux filles issues de minorités » . Dans le R&B, on « chante pour les siennes¹⁷³ » ajoute-t-elle. Les thèmes abordés dans les chansons de R&B oscillent généralement entre le quotidien de lycéenne et le récit d'histoires d'amour et/ou d'amitié à la fin tragique, où la femme pleure sa mélancolie. Qui plus est, comme l'aborde l'émission de Lucile Commeaux sur France Culture, le R&B des années 2000, se révèle être le genre musical des adolescentes, où la fragilité de celles-ci est mise en scène dans les vidéo-clips par l'omniprésence de conversations téléphoniques (boîte vocale) ou de textos *parfois ridicules et insignifiants*. Autrement dit, les chanteuses de R&B abordent généralement des sujets intimes et personnels et chantent leur tristesse en pleurant des garçons infidèles ou des pères absents.

Voici quelques exemples significatifs comme celui du titre « Donna » de la chanteuse Wallen en 2004, qui, selon Karima Ramdani, « semble réunir tous les ingrédients faisant des femmes, dites de quartiers difficiles, des victimes¹⁷⁴. ».

¹⁷² COMMEAUX Lucile, *Du Rhythm and Blues au R'n'B, petites histoires d'un genre populaire: Cendrillon du Ghetto*, in France Culture, le 2 novembre 2015.

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ RAMDANI Karima, « Bitch et Beurette, quand féminité rime avec liberté », in *Volume !* [En ligne], 8 : 2 | 2011, p.28, disponible à l'adresse <http://journals.openedition.org/volume/2651>.

« Elle a 15 ans et elle va encore au collège,
Tous les jours elle fait le même trajet,
Donna dans la cité se fait discrète
Elle s'efface juste la p'tite soeur de ses grands frères.
A la page du dimanche dans son agenda,
Quelques mots d'amis ou poèmes auxquelles elle veut croire
C'est juste une enfant malgré les apparences
Seule dans sa chambre elle rêve encore au prince charmant »
Wallen, « Donna », 2004¹⁷⁵

« Toi qui aurais dû tout savoir
Des fois on se croise, tu me reconnais pas
Pourtant j'habite pas si loin
Et je crois que des fois j'ai besoin de toi
Et même si j'voulais que tu me vois devenir une femme
J'ai appris à me dire en silence
Que c'est tant pis
T'étais pas celui que j'voulais
Pas celui que j'voulais »
Kayna Samet , « Celui que j'voulais », 2005¹⁷⁶

À partir des symbolismes de l'histoire coloniale, Ramdani s'intéresse en effet aux différentes représentations des femmes dans le rap/R&B. Plus précisément, elle étudie les différents symbolismes qui existent entre l'imaginaire du corps de la femme maghrébine, « séduisante et pudique¹⁷⁷ », et celui au contraire, du corps surexposée et hypersexualisée de la femme noire. En France, la figure de la chanteuse de R&B, est symbolisée majoritairement par des femmes originaires du Maghreb, telles que Wallen, Nâdiya, Zaho ou encore Amel Bent et Kenza Farah. Par ailleurs, la victimisation de la femme maghrébine qui plus est, de confession musulmane, entre selon Ramdani, dans un « processus de stigmatisation [ou] les femmes sont hyper-fragilisées et les hommes hyper-virilisés passant pour des machos sans aucune éducation¹⁷⁸. »

Toutefois, si au cours des années 2000 les émotions intimes des femmes issues des quartiers populaires semblent tapisser le genre R&B, nous allons voir que les hommes vont progressivement s'imprégner de ces mêmes paramètres émotionnels.

¹⁷⁵ WALLEN, « Donna », *Avoir la vie devant soi*, Atmosphériques, 2004.

¹⁷⁶ KAYNA SAMET, « Celui que j'voulais », *Entre deux je*, Barclay France/Universal, 2005.

¹⁷⁷ RAMDANI Karima, « Bitch et Beurette, quand féminité rime avec liberté », *art. cit.*, p.27.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p.29.

2.2.3 Les prémices d'une appropriation de la dimension émotionnelle du R&B par les hommes.

Après le succès commercial du rap et son installation dans le paysage musical français, le R&B domine les ondes radio à partir des années 2000.

« Au cours des années 2000, si les ventes de disques de rap fléchissent, puis subissent de plein fouet les effets de la dématérialisation des supports musicaux, le rap demeure un genre majeur au sein des industries musicales. Il contribue également au développement musical et commercial d'un genre nouveau en France, le R&B¹⁷⁹ »

Dès lors, des liens composites entre rappeurs et chanteuses de R&B participent à l'émergence de multiples compilations. Comme l'indique Karim Hammou certains rappeurs tels que Calbo - membre du groupe *Årsenik* - co-écrit pour des artistes comme Diam's, Amel Bent ou encore Passi.

« Les liens entre rappeurs et chanteurs de R&B transparaissent par le nombre de *featurings* qu'ils réalisent ensemble - plus d'une centaine sur les seuls albums de rap français de 1990 à 2004¹⁸⁰ (...) les ventes d'albums de rap et de R&B dépassent les 40 millions d'exemplaires depuis le début des années 2000¹⁸¹ ».

Cette fusion entre rap et R&B va permettre à certaines chanteuses de bénéficier d'un *tremplin* pour leur carrière, mais également aux rappeurs de concrétiser des liens entre rap et industries musicales, et ainsi leur permettre d'émerger au cœur d'une « dynamique de professionnalisation » par le prisme d'un « processus d'institutionnalisation¹⁸² » De plus, l'émergence du R&B va marquer selon Karim Hammou « de nouvelles modalités d'accès des rappeurs aux grands réseaux radios¹⁸³ » qui s'étaient jusqu'alors quelque peu désintéressés au genre. Néanmoins, si le R&B s'illustre à cette époque comme le parent pauvre du rap¹⁸⁴, il dit probablement autant de la vie quotidienne des quartiers populaires que lui.

¹⁷⁹ HAMMOU Karim, *Une histoire du rap en France*, *op.cit.*, p.239.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p.247.

¹⁸¹ *Ibid.*, p.249.

¹⁸² *Ibid.*, p.169.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 246.

¹⁸⁴ COMMEAUX Lucile, *Du Rhythm and Blues au R'n'B, petites histoires d'un genre populaire: Cendrillon du Ghetto*, in France Culture, le 2 novembre 2015.

De fait, la proximité sociale et politique qui existe entre les deux genres, permet peu à peu au rap de se réinventer ou au moins d'évoluer vers une émotion davantage légère et poétique. En effet, comme le souligne Karim Hammou « La période 1998-2001 se caractérisait par une raréfaction des refrains chantés dans les albums de rap français ». Un paramètre qui semblait bloquer la diffusion en radio de certains rappeurs et mettre à mal leur professionnalisation. Dès lors, par un intermédiaire avec le R&B, et la mise place des refrains chantés pour les morceaux des rappeurs, le problème se résout.

« Dans une majorité de cas, ce refrain est assuré par un chanteur (Matt Houston, Olivier Cheatham, Humphrey, Karl The Voice) ou une chanteuse de R&B (Kayliah, Vitaa, Assia, Toi, China, Léya Masry, Kayna Samet¹⁸⁵...)»

Prenons l'exemple de l'extrait du *featuring* « Qui est l'exemple¹⁸⁶ » de la chanteuse Kayliah et le rappeur Rohff :

[Refrain - Kayliah]
 « Non, faut pas déconner
 Joue pas au gros bonnet
 Tu te feras détrôner
 Faudrait mieux raisonner
 Non, faut pas déconner
 Me la fais pas tu me connais
 N'aie pas l'air étonné
 On sait tous que tu te reconnais
 Passer sa vie à zoner
 Racailer, consommer
 On n'peut pas cautionner
 T'es pas un exemple à donner

[Couplet 1 - Rohff]
 J'ai grandi en banlieue
 Tu peux lire la routine, l'amertume à travers la rétine de mes yeux
 Parmi les victimes du système je suis le narrateur du pourquoi
 Ces modes de vie on en connaît tous la cause, mais bon, voilà quoi...
 Faut faire quelque chose pour nos rejets. »

Ainsi, ces diverses observations nous amène à penser que le R&B s'apparente, vingt ans après les débuts du rap, comme la nouvelle voix des quartiers populaires et des minorités par l'expression d'une émotion plus intime. En effet, comme le souligne le chanteur Singuila, « le chant du R&B pouvait comme le rap, aussi bien parler des quartiers¹⁸⁷ ». Néanmoins, contrairement au rap immergé au sein d'une esthétique à l'expression émotionnelle coléreuse et extime (de par ses

¹⁸⁵ COMMEAUX Lucile, *Du Rhythm and Blues au R'n'B, petites histoires d'un genre populaire: Cendrillon du Ghetto*, in France Culture, le 2 novembre 2015.

¹⁸⁶ ROHFF ft. KAYLIAH, « Qui est l'exemple », *La vie avant la mort*, Hostile Records, 2001.

¹⁸⁷ *Ibid.*

revendications politiques et sociales), le R&B semble dépendre des émotions davantage intimes, au travers d'histoires personnelles et par le biais du chant.

Toutefois, s'il est admis que le R&B est pratiqué par une majorité de femmes, certains hommes, comme les chanteurs Singila, Willy Denzey, Humphrey ainsi que le groupe Tragédie, vont également illustrer des emblèmes masculins dans l'histoire du genre. Certains d'entre eux tentent néanmoins de faire face aux critiques de certains mélomanes. Par l'illustration de ce que l'on peut en effet qualifier d'un R&B de rue, le chanteur Math Houston prétend défendre au cours des années 2000 « un genre qui n'est pas qu'un piège à filles et qui fait bel et bien partie du hip-hop, dans le ghetto. »

Autrement dit, à partir des années 2000 le rap semble se tourner davantage vers le chant et l'introspection, par l'interprétation d'émotions davantage personnelles et intimes. Par ailleurs, on ne peut que constater bien des années plus tard, la conservation de ces mécanismes expressifs, chez des artistes comme Soprano et Gims pour ne citer qu'eux. Découvert en tant que rappeur avec le groupe de rap Psy 4 de la rime en 1995, Soprano a finalement opté pour une carrière solo en tant que chanteur, tout comme le fera le rappeur Gims en 2012. Rappeur à ses origines et membre du groupe de rap Sexion d'Assaut (2002), Gims s'est d'abord singularisé par la mise en place du chant dans les morceaux du groupe. À titre d'exemple : *Tu t'es ficha* (2009) *Désolé* (2010), *Avant qu'elle parte* (2012) pour n'en citer que quelques uns. Le groupe Sexion d'Assaut s'inscrit dans un rap de rue moderne, dans un mélange entre rap scandé et chant mélodico-rythmique. Le dernier album du groupe *l'Apogée* en 2012, signera le début de la carrière solo de Gims, et l'apparition de tubes planétaires, tels que *Bella ou J'me tire*, dans lesquels Gims chante ses déboires amoureux et ses émotions personnels, par le biais de production instrumentale à la rythmique et sonorités *Afro-trap*.

Ainsi, les liens esthétiques et sociaux entre le rap et le R&B des années 2000, ont permis aux rappeurs de s'inscrire durablement dans la culture musicale française. Malgré qu'une certaine hostilité de la classe politique perdurent à l'égard du rap, il s'est néanmoins affirmé comme genre musical et est reconnu comme tel au sein du paysage musical français. Ces associations et collaborations entre rappeurs et chanteurs se vérifient d'ailleurs dans le temps au sein de divers projets musicaux. Oxmo Pucino écrira le morceau *Vivons la paix* pour Florent Pagny (2006), de même que Sinik réalisera le morceau *Je réalise* avec l'artiste James Blunt un an plus tard.

Pour reprendre Karim Hammou :

« Le rap est devenu un genre musical dont la visibilité sociale et les modalités de définition publique ne sont plus étroitement contrôlées par des tiers mais coproduites par un monde social dont l'autonomie relative est négociée avec les acteurs dominants des industries musicales. En particulier et par le biais de concerts, clips et de disques, les rappeurs ont converti l'assignation de leurs pratiques de banlieues en un moyen d'existence publique relayant des expériences, des sentiments, des points de vue qui n'avaient peu ou pas droit de cité auparavant ¹⁸⁸».

Enfin, au début des années 2000 le rap semble avoir tissé des liens étroits avec les chanteurs(eues) de R&B en insérant des refrains chantés dans des morceaux de rap. Néanmoins, au sein d'un processus qui oscille entre un but lucratif et une diversification créative, nous semblons encore loin du tournant opéré par le groupe PNL. En effet, si les parties et refrains chantés s'invitent au sein des productions rappées des années 2000, ils sont essentiellement réalisés par des chanteurs et des chanteuses de R&B.

Dès lors, nous pouvons nous demander quel(s) événement(s) va (vont) participer de manière significative au décloisonnement entre le rap et le chant, et plus précisément à la fusion entre le rap et la puissance émotionnelle, reconnue comme telle chez un groupe comme PNL. Nous allons voir que l'expression des sentiments plus intimes va s'amorcer dans l'histoire du rap de façon concomitante avec l'invention d'un nouvel outil technologique : le logiciel Auto-Tune.

2.3 L'arrivée de l'Auto-Tune : le recours à la mélodie par l'appropriation des rappeurs

2.3.1 L'inscription de l'Auto-Tune dans le rap

Si comme nous l'avons précisé au sein du premier chapitre de ce mémoire la chanteuse Cher a permis l'installation de l'effet robotique au sein des musiques pop, c'est le rappeur T-pain qui s'est chargé de l'intégrer quelques années plus tard au sein du rap. En effet, dans les années 2005, le rappeur T-Pain popularise l'effet à partir de l'un de ses premiers succès : *I'm Sprung*¹⁸⁹. Dès lors, le rappeur donne le point de départ et l'accès à « la magie de l'Auto-tune », à bon nombre d'artistes, de producteurs et de musiciens.

« L'homme derrière le *boom* d'Auto-Tune se nomme T-Pain (...) avec lui, plus question d'utiliser l'effet au détour d'un refrain pour y apporter un surcroît d'intérêt, d'un bout à l'autre du morceau la voix de T-Pain dégouline d'Auto-Tune à la manière d'un crooner de R&B venu du cosmos pour fredonner des mélodies métalliques à l'oreille des humains¹⁹⁰. »

Quelques années plus tard en 2008, c'est l'album *808s and Heartbreak*¹⁹¹ du rappeur Kanye West, qui s'illustre comme « matrice et véritable point de départ de l'utilisation expérimentale de l'Auto-Tune¹⁹²» au sein du rap. En effet, contrairement à T-Pain qui avait utilisé le logiciel à des fins plutôt «festives» et sans aller jusqu'à dénaturer le timbre de sa voix, en 2008, le logiciel d'Andy semble une fois de plus étoffer son *chant* des possibles.

De fait, dans une approche artistique liée de près à ses émotions intimes, le rappeur Kanye West va en effet exploiter l'utilisation de l'effet au sein d'un quatrième album qui témoigne selon Gabriel Leca « d'une résolution de la dichotomie entre humanité *et* machine¹⁹³ » mais également, d'une fusion entre la voix du rappeur et Auto-Tune, en ce qui concerne notamment « *The act of*

¹⁸⁹ T-PAIN, « I'm Sprung », *Rappa Ternt Sanga*, Konvikt Muzik, Jive Records, Zomba Label Group, 2005.

¹⁹⁰ SOCIETY MAGAZINE, Onzième récit : Andy Hildebrand, le sismologue à l'origine d'Auto-tune, in *AU LONG*, 6 mai 2020.

¹⁹¹ KANYE WEST , *808sandHeartbreak*, Roc-A-FellaRecords, 2008.

¹⁹² LECA Gabriel, « Poétique de la voix sous Auto-Tune » in CARINOS Emanuelle & HAMMOU Karim, *Perspectives esthétiques sur les musiques Hip Hop*, Conçues pour durer, 2020, p.141.

¹⁹³ *Ibid.*, p.141.

*correcting or “cheating”*¹⁹⁴» et « *The act of creating* » pour reprendre les termes de Danielsen et Brøving-Hanssen.

« *At the same time, autotuning enables a particular sort of vocal expressiveness that is beyond the reach of human singing. West’s obvious indulgence in Auto-Tune is clearly also rooted in a deep fascination with this signature sound. The sad, mechanistic sound of his autotuned voice suited the overall theme of his album, which centers around emotional distance, loneliness, and heartbreak, probably inspired by turbulent events of his own life*¹⁹⁵. »

Plus précisément, dans le morceau *Love Lockdown*¹⁹⁶, le rappeur chante l’histoire d’un amour toxique, dans lequel il semble avoir perdu le contrôle de lui-même. Une vulnérabilité que l’effet Auto-Tune semble accentuer davantage, notamment sur les mots « *system overload* » où l’effet est poussé jusqu’à créer une sorte de *faillie* au son, un grésillement qui fait écho à des sanglots, que Kanye West n’interprète pas, mais que l’effet Auto-Tune exprime pour lui.

Dès lors, l’introduction de cet album dans une potentielle *histoire de l’Auto-Tune* amorce l’idée de création musicale sous la forme de véritables expériences phonographiques, au cœur d’un voyage sonore, sensoriel et émotionnel. Deux ans plus tard, Kanye West explore davantage le logiciel au sein de son cinquième album *My Beautiful Dark Twisted Fantasy* (2010), notamment dans le morceau *Lost in the world*. Cette nouvelle innovation esthétique sur fond d’Auto-Tune ne cessera d’être réexploitée puis réinventée par d’autres rappeurs comme Future, Young Thug, Chief Keef ou encore Lil Wayne, et plus récemment par Travis Scott, Playboi Carti et Lil Uzi Vert, pour ne citer qu’eux. En effet, si la voix de tous ces rappeurs est imbibée de l’effet artificiel, ils ont également le rôle d’avoir fait passer l’effet *accessoire* du *plugin*, au rang d’instrument vocal à part entière. Comme l’indique Jonathan Sterne, les chanteurs actuels sont rapidement devenus des virtuoses par leur maîtrise de la compression et des filtres comme celui d’Auto-Tune :

« Je pense pour ma part que de nombreux espaces de virtuosité inédite se sont développés en relation avec cette manière de jouer très technique et très “traitée”¹⁹⁷ ».

¹⁹⁴ BRØVING-HANSEN Ragnhild & DANIELSEN Anne, *Digital Signatures : The Impact of Digitization on Popular Music Sound*, op.cit., p. 166.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 140.

« En même temps, l’auto-accordage permet un type particulier d’expressivité vocale qui est hors de portée du chant humain. L’indulgence évidente de West pour l’auto-accordage est aussi clairement enracinée dans une profonde fascination pour ce son caractéristique. Le son triste et mécanique de sa voix autodidacte correspond au thème général de son album, qui est centré sur la distance émotionnelle, la solitude et la douleur, probablement inspiré par les événements turbulents de sa propre vie.[Traduction libre] »

¹⁹⁶ KANYE WEST, « Love lockdown », *808s and Heartbreak*, Roc-A-FellaRecords, 2008.

¹⁹⁷ STERNE Jonathan, SKLOWER Jedediah et HEUGUET Guillaume, 2017, « Du charivari au big data, les musiques populaires au prisme des sound studies », *Volume !*, 2017/2 14:1, p. 186.

Ainsi, pour ces artistes, un rapport énigmatique semble se dessiner entre la voix, le texte et la production instrumentale pour dire *mieux* ou autrement, ou encore pour accentuer davantage ce *quelque chose* que les mots ne peuvent exprimer, comme le détaille Gabriel Leca :

« La technologie de l'Auto-Tune, notamment, a en effet permis de créer une multitude d'effets qui échappent au discours critique : l'impression d'un texte pris en charge par une voix noyée dans des nappes de sons synthétiques, comme une humanité perdue dans un espace robotique (...) une image paradoxale d'absence dans un espace sonore saturé ; l'évocation d'une forme d'aliénation ; la représentation métaphorique d'une langue limitée pour dire des émotions et qui exige de passer par un chant extérieur à ce qui relève de l'humanité¹⁹⁸. »

2.3.2 L'arrivée de l'Auto-Tune dans le rap français

C'est en 2008, dans l'album *0.9*¹⁹⁹, que le rappeur Booba expérimente l'effet Auto-Tune pour la première fois, dans le cadre du rap français. Comme en témoigne un article rédigé par le tabloïd Konbini, à la sortie de cet album, la voix auto-tunée de Booba est accueillie par les auditeurs tel un changement de trajectoire musicale significatif, ce qui lui a valu à l'époque de nombreuses critiques.

« Alors que certains ont crié à l'arnaque, regrettant que l'artiste se déconnecte des nostalgiques de "Temps mort" et "Panthéon", d'autres n'y voyaient qu'une poésie incivile et un ego trip poussé à l'extrême²⁰⁰. ».

Depuis, cet album a été reconsidéré comme un album-charnière dans la discographie du rappeur Booba, notamment pour son rôle majeur dans l'introduction de l'Auto-Tune au sein du rap français. De plus, l'album *0.9* regorge de punchlines saillantes auto-tunées, à travers lesquelles Booba n'hésite pas à s'auto-proclamer « sauveur du rap français » dans le morceau « Game Over²⁰¹ », et à se vanter de sa fortune dans « Illégal²⁰² ». Quelques mois plus tard, l'album *Le Code de l'horreur*²⁰³ du rappeur Rohff s'empare également de l'effet numérique dans une même veine et un *ego trip* auto-tuné, dans lequel le rappeur raconte un parcours de vie semé d'embûches, comme dans le morceau « Testament²⁰⁴ » :

¹⁹⁸ LECA Gabriel, « Poétique de la voix sous Auto-Tune » in CARINOS Emanuelle & HAMMOU Karim, *Perspectives esthétiques sur les musiques Hip Hop*, Conçues pour durer, 2020, p.142.

¹⁹⁹ Booba, *0.9*, Universal Music Distribution Deal, novembre 2008.

²⁰⁰ BADR KIDISS, « Comment 0.9 de Booba a bouleversé le rap français », in *Konbini*, publié le 25 novembre 2019 (consulté le 20 octobre 2020).

²⁰¹ BOOBA, « Game Over », *0.9*, Universal Music Distribution Deal, 2008.

²⁰² BOOBA, « Illegal », *0.9*, Universal Music Distribution Deal, 2008.

²⁰³ ROHFF, *Le Code de l'horreur*, Parlophone Music France, 2008.

²⁰⁴ ROHFF, « Testament », *Le Code de l'horreur*, Parlophone Music France, 2008.

« Je suis né sans garanties, et quand on souffre au ralenti
 Vient l'idée de violer ses envies
 Qui te conditionnent à dégainer face à toi-même, insulter la juge
 Et ta daronne n'est pas au bout de ces peines que tu purges
 Le meilleur des refuges, est dans le vin, ça te donne une bonne mine
 Les ablutions te purifient les mains tachées d'hémoglobine
 Fier d'être Muslim, que Dieu me guide si j'en suis pas digne »

Autrement dit, ces deux albums (*0.9* et *Le Code de l'horreur*) ont contribué aux prémices de l'utilisation de l'Auto-Tune en France et sa banalisation quelques années plus tard, au sein du rap français. Néanmoins, à l'aube de la nouvelle décennie, force est de constater que ces deux projets n'apportent pas de traces significatives d'une véritable mise à l'honneur du chant, ou de lignes mélodiques distinctes.

Qui plus est, si on prend l'exemple de Booba, sa voix à l'état *brut* - c'est-à-dire sans l'apport de l'artifice vocal - existait déjà avant la sortie de l'album *0.9*, notamment au sein de projets précédents comme *Temps mort*²⁰⁵, *Panthéon*²⁰⁶, ou encore *Ouest Side*²⁰⁷. De fait, à cette époque, le recours à l'Auto-Tune sur l'album *0.9* de Booba, peut-être davantage perçu comme un *effet de style*, dans l'exercice de l'*ego trip*, plutôt que comme un révélateur d'émotions et d'expressions intimes comme on l'a vu avec le groupe PNL qui se retrouve anéanti en cas de panne du logiciel.

²⁰⁵ BOOBA, *Temps mort*, 45 Scientific, 2002.

²⁰⁶ BOOBA, *Panthéon*, Tallac Records, 2004.

²⁰⁷ BOOBA, *Ouest side*, Universal Music Distribution Deal, 2006.

2.3.3 Les prémices de nouvelles formes d'interprétation

Quelques années plus tard, en 2010, certains morceaux de l'album *Lunatic*²⁰⁸ du rappeur Booba semblent significativement se détacher de la posture du rappeur *caïd*, notamment par l'élaboration de refrains chantés, et qui plus est, sous Auto-Tune.

En effet, si à cette période cet album reflète toujours le climat général d'un *gangsta rap*²⁰⁹ mélangé à une bonne dose d'*ego trip*, nous pouvons toutefois distinguer l'élaboration d'un chant auto-tuné sur le refrain des morceaux « Ma couleur », « Killer », « Si tu savais », « Top niveau », ou encore « Me-ca ». Qui plus est, nous pouvons retrouver dans *Lunatic*, deux *featurings*. En effet, les refrains des morceaux « Lunatic » et « Réel » sont chantés sous Auto-Tune par deux rappeurs et chanteurs américains, Akon et T-Pain. En outre, ces deux rappeurs, font partie de ceux qui ont popularisé le correcteur vocal au sein du rap et du R&B quelques années plus tôt. Également, le morceau « Comme une étoile²¹⁰ » de Booba semble de manière plus évidente nous faire ressentir la tristesse du rappeur, accentuée davantage sous l'effet du filtre vocal Auto-Tune. L'histoire de ce morceau est un hommage à son ami Bram's, décédé quelque temps avant.

Dès lors, sur les simples accords d'un piano, l'artiste chante sous Auto-Tune, mais plus uniquement lors du refrain. En outre, peut-on affirmer que ce morceau présente un refrain ? Si nous ne pouvons apporter une réponse précise à cette question, trois parties distinctes semblent néanmoins se dessiner. Ce morceau commence en effet par une grande introduction chantée et mélodieuse, s'en suit un long couplet où Booba rap davantage.

Le morceau « Comme une étoile » se termine par une grande outro de 1'15 où le rappeur reprend le chant et les paroles de son introduction musicale, qu'il développera davantage sur les dernières secondes du morceau. Afin de mieux situer ces éléments, observons les paroles des parties chantées par le rappeur dans l'introduction et l'outro.

²⁰⁸ BOOBA, *Lunatic*, Because Music, 2010.

²⁰⁹ La *gangsta rap* est un dérivé du rap hardcore, pratiqué par des rappeurs français comme les groupes NTM et Assassin dans les années 1990.

²¹⁰ BOOBA, « Comme une étoile », *Lunatic*, Columbia France, 2010.

Introduction

« Je veux juste briller, comme une étoile
 J'ai toujours dû, su me débrouiller, la vie n'est qu'une escale
 Et si je dois plier, c'est sous l'impact des balles
 Mais tu ne m'entendras pas crier car j'ai un gilet pare-balles
 Enculé, je serai rapatrié, enterré au Sénégal
 Enfin je pourrai trouver le calme, je serai seul comme une étoile

(Couplet)

Outro

On ne m'entendra plus, on ne me verra plus
 Regarde vers les nuages, tu verras voler ma plume
 B2O, 100 moins 8 zoo, on contrôle la zone
 Si je ne fais pas face à ces négros, leur lame se plantera dans mon dos
 Tu crois que je vais mal, que je n'dors plus
 Tu voudrais sécher mes larmes, mais il y'a bien longtemps que je n'pleurs plus
 Messieurs et mesdames»

Sans nous plonger dans la signification des paroles et dans une analyse musicale approfondie de ce morceau, force est de constater qu'ici le rappeur chante en toute humilité la vie et la mort. Également, il me semble que l'utilisation de l'Auto-Tune approfondisse davantage la sémantique du texte de ce morceau ainsi que la charge émotionnelle du contenu lyrique. En effet, le logiciel semble avoir pour effet principal d'enjoliver le vibrato des vocalises de chacune de ses fins de phrases, en valorisant ses rimes, et ainsi amener une charge supplémentaire à la sémantique des mots. De plus, si des boîtes à rythmes soutiennent l'unique couplet rappé de Booba, on peut s'apercevoir que celles-ci ne sont pas présentes lorsque Booba chante son introduction et son outro. Comme si finalement, la mélodie du piano, les nappes de synthétiseurs et le chant sous Auto-Tune se suffisaient à former un tout homogène, dans l'accomplissement d'une émotion profonde.

Ainsi, ces divers exemples nous invitent à penser que Auto-Tune a permis aux rappeurs français de se diriger vers le chant, en s'appropriant notamment le caractère mélodique et la dimension émotionnelle du R&B des années 2000. En effet, depuis l'album *Lunatic* (2010) du rappeur Booba, nombreux sont les rappeurs français qui ont adhéré à cette nouvelle façon de faire du rap sous Auto-Tune.

Par ailleurs, le début de la décennie marquent également celui des *Rap Contenders*²¹¹ ainsi qu'une progression de la pratique du rap vers l'extérieur des zones urbaines sensibles, auprès des classes moyennes et/ou supérieures.

« Les *Rap Contenders* ça a un peu renouvelé toute une génération du rap français (...) d'un coup on a vu aussi plein de visages jeunes dans le rap apparaitre et je pense que ça a vraiment été un tournant dans le rap français (...) D'un coup on a vu dix, quinze mecs de moins de vingt ans se mettent à rapper. (...) L'idée de la jeunesse a été hyper importante²¹². »

Dès lors, les *Rap Contenders* s'illustrent comme un tremplin pour la carrière de plusieurs rappeurs emblématiques, dont les membres du collectif L'entourage (Nekfeu, Deen Burbigo, Alpha Wann, Jazzy Bazz, Guizmo). À travers des *battles* qui consistent à ridiculiser l'adversaire par la liberté absolue de la *punchline*, la première partie de la décennie met un point d'honneur à la performance et à la technique en *live* au sein du rap français. Le premier album *La Source*²¹³ (2011) du groupe 1995 (composé de Alpha Wann, Darryk Zeuja, Nekfeu, Fonky Flav' et Sneazzy) se caractérise par l'utilisation de *samples* et l'influence du rap des années 1990 notamment par les sonorités de leurs productions instrumentales que l'on peut qualifier comme *old school*.

Progressivement, des rappeurs tels que Nekfeu (1995) optent pour une carrière solo et cheminent vers l'expérimentation de nouvelles sonorités en studio d'enregistrement et des discours axés davantage sur l'intime comme peut l'illustrer le morceau « Risibles amours²¹⁴ » de Nekfeu (2015) qui tend vers une réflexion introspective.

« Avoir des envies de garçon s'est transformé en jeu lassant
Des relations qui ne me mènent nulle part
J'ai beau chercher la solution dans l'illusion de la séduction
J'ai l'impression de n'avoir connu qu'une femme
Je connais les risques de l'amour mais j'ai toujours l'amour du risque
Risibles amours, risibles amours »

²¹¹ Créée en 2010 par Dony S et Stunner, *Rap Contenders* est une ligue française de *battle* de rap réalisées a capella.

²¹² *Ibid.*

²¹³ 1995, *La Source*, L'or Noir, 2011.

²¹⁴ NEKFEU, « Risibles amours », *Feu*, Universal Music Division Polydor, 2015.

Enfin, les années 2010 résonnent comme le début d'une nouvelle ère dans l'histoire du rap français. Les rappeurs semblent en effet être sortis progressivement du carcan de la posture « pudique », uniquement tourné vers une virilité de façade et une description de relations sociales publiques, en laissant la place aux prémices d'une diversification des formes de rap et à l'incarnation de nouveaux modèles de rappeurs qui, nous allons le voir, apparaissent significativement à partir des années 2015.

2.4 Le tournant du milieu de la décennie

2.4.1 Des nouvelles dénominations au sein du rap

Le milieu de la décennie s'illustre comme un tournant majeur au sein du rap français. Cadenassé pendant longtemps dans certains codes et symboles figés, le rap français accueille dans les années 2010 de nouvelles dénominations musicales telles que l'*afro pop*, l'*afro trap* et le *cloud rap*, représentées chacune par trois grands noms du rap français : JuL, MHD, et PNL.

« En 2010, ils [JuL, MHD, PNL] arrivent tous à un moment où effectivement, il y a une espèce de dichotomie dans le rap français où c'est soit "on fait de la trap comme Kaaris et Booba" "soit on fait un truc un peu rétro, un retour aux sources comme 1995"²¹⁵. »

Dès lors, les années 2010 amorce le début d'un recentrage. En effet, les rappeurs n'écrivent plus de manière exclusive sur l'extime, mais dépeignent davantage leurs états d'âmes et leur *spleen*. Ce qui émanent également des artistes tels que JuL, MHD, et le groupe PNL, concerne notamment la spontanéité de leur écriture et la façon qu'ils ont eu d'amener le rap vers des horizons nouveaux au cours des années 2010. En investissant des terrains musicaux encore inexplorés jusque-là, et qui plus est sous Auto-Tune, MHD et JuL ont également participé de manière significative au décloisonnement de la danse dans le rap, par l'intégration de rythmiques répétitives et éloquentes, et du chant sous Auto-Tune. Par exemple, le rappeur marseillais JuL, principalement influencé par le raï, le R&B et la variété française, sort son premier album en 2014, sa discographie se compose aujourd'hui (2021) de vingt-et-un albums et huit mixtapes. Comme l'illustre un article du tabloïde *Konbini* à son sujet :

« Les réfractaires à l'auto-tune sont encore nombreux, et le débat entre ses partisans et ses détracteurs ne s'arrêtent pas à une simple question de goûts musicaux. Accepter l'auto-tune, c'est admettre l'effondrement d'un ancien monde, et concéder que désormais, la créativité l'emporte sur la performance. À travers son œuvre et sa carrière, JuL envoie alors un message fort : l'artiste n'est plus un être foncièrement exceptionnel, c'est un artisan²¹⁶. »

²¹⁵ ABCDR DU SON, « Le rap français des années 2010 (Le Podcast #18) », *Youtube*, mis en ligne en janvier 2020. Disponible à l'adresse : <https://youtu.be/OIJLCMujM-4>.

²¹⁶ HONG-KYUNG Kang, « Comment JuL a bouleversé la pop culture », *Konbini*, mis en ligne en janvier 2021, consulté en février 2021. Disponible à l'adresse : <https://cutt.ly/6bkZiwo>.

JuL bouleverse les codes du rap français notamment par l'authenticité qui émane de sa musique et son personnage, ainsi que par certaines de ses expressions langagières telles que «Wesh alors » ou « en Y», entrées depuis quelques années dans l'imaginaire collectif. Avec sincérité et toujours sous Auto-tune, JuL parle de son quotidien et le décrit tel qu'il est, ni plus ni moins, avec des phrases et des sentiments simples, mais regorgeants de franchise. En voici l'exemple, avec deux de ces morceaux :

« Dans ma paranoïa²¹⁷ » (2014)

« Je suis dans ma paranoïa, paranoïaque
Laissez moi sur ma route, j'en ai plus rien à foutre
Amis, ennemis, y a embrouille, ouais call me
Hey mon vier, fais pas le gros, ta drogue vient pas de Colombie
Je suis pas Snoop Dogg, au tieq' ça vend de la douce drogue
Who smoke? Couz fuck, ici tout s'troque
Dites-moi si j'ai changé, dites-moi si je suis plus le même
Dis pas que tu veux me test, non mais attends là, what's your name?»

« Mon bijou²¹⁸ » (2016)

« T'es mon bijou
J'suis fou d'toi je veux mon bisou
Oh mon bijou (ou-ouuu)
Oh mon bijou (ou-ouuu)

J'te veux à vie t'es à moi
Tu peux me laisser ta l'choix
J'suis content ça s'voit
Quand j'entend ta voix
J't'aime bien habillée ou en pyjama »

Quant au rappeur MHD, il sort son premier album (certifié double disque de platine) en 2016. La musique du Franco-Guinéen se caractérise principalement par une connexion aux sonorités et aux rythmiques des scènes actuelles africaines. Chez lui également, la sincérité et la spontanéité sont de mises, comme on peut le voir dans son morceau « Maman j'ai mal ²¹⁹ » :

²¹⁷ JuL, « Dans ma paranoïa », *Dans ma paranoïa*, Liga One Industry , 2014.

²¹⁸ JuL, « Mon bijou », *Émotions*, D'or et de platine, 2016.

²¹⁹ MHD, « Maman j'ai mal », *MHD* , Capitol Music France, 2016.

« Toujours le même j'ai pas changé
 J'ai blessé des gens, j'en suis désolé
 Le soir chez moi j'gratte des 16 pour me consoler
 Toujours les mêmes qui m'ont suivi
 Et les mêmes qui m'ont haï
 J'ai pas changé d'équipe
 Le début d'une histoire qui s'écrit

Maman j'ai mal
 J'essaye de tracer mon chemin mais les jaloux sont là
 Le soir j'me demande quel sera le souci de demain
 J'essaye de tracer mon chemin mais les jaloux sont là
 Maman j'ai mal, Maman j'ai mal »

Ainsi, à partir des années 2015, l'émergence de ces nouveaux rappeurs nous donne à voir progressivement le rap comme genre musical fertile et protéiforme dans lequel s'immisce des nouvelles dénominations et/ou sous genres tiroirs. En outre, les rappeurs libèrent davantage leurs émotions en désacralisant l'image du rappeur viril des années 1990 et en créant de nouvelles identités. En effet, depuis le milieu de la décennie, force est de constater une diversification des formes d'incarner la masculinité, dans un genre autrefois cloisonné par divers stéréotypes sociaux, raciaux et genrés.

Pour exemple, des rappeurs tels que SCH, Lomepal et les deux frères du groupe PNL dénotent significativement de l'image du rappeur des années 1990-2000 qui portaient des pantalons tailles basses et des casquettes. Aujourd'hui, les rappeurs chantent sous Auto-Tune, ont les cheveux longs et portent des boucles d'oreilles et des colliers en or. Cet affranchissement des normes et des codes vestimentaires se retrouvent également aux États-Unis comme chez le rappeur Lil Uzi Vert qui se promène avec des sacs à mains, ou encore Young Thug et Kid Cudi qui portent des robes dans certaines de leurs apparitions. Enfin, à partir des années 2015, les rappeurs ne semblent plus conditionnés à produire un seul type de registre musical et à se limiter à une identité collective unique.

Néanmoins, il me semble que ce changement de posture chez les rappeurs s'apparente également au reflet de notre société actuelle dans laquelle le rappeur n'est autre qu'un homme moderne qui rappe et chante ses affects, et qui plus est, dans une majeure partie du temps, sous Auto-Tune.

2.4.2 Des émotions à l'ère digitalisée

Comme nous l'avons vu avec l'album *0.9* du rappeur Booba et comme l'intègre également l'étude de Caroline Creton et Julien Bellanger, du fait de sa globalisation au sein de la production musicale mondiale, on ne peut évidemment nier que le *plug-in* Auto-Tune s'apparente dans certains cas, à un « usage ostentatoire ²²⁰ » ou à un effet de style. Néanmoins, si dans certains morceaux la voix traitée sous Auto-Tune peut sembler « transformée en nuages de textures amorphes²²¹ » et dénuée d'humanité, elle est aussi le résultat d'une pensée et d'une volonté humaine, imprégnée dans le monde digitalisé de notre époque. Dès lors, les problématiques qui demeurent sont celles précisées à la fin de l'ouvrage de Simon Reynolds.

« Pourquoi l'Auto-Tune en particulier et la manipulation vocale en général ont-ils une telle omniprésence et définissent-ils autant notre époque ? Qu'est-ce qui les fait sonner si bien ? (Du moins pour certains, et généralement les plus jeunes : les autres, majoritairement plus âgés, sont toujours rebutés par son artificialité.) Enfin, pourquoi sonnent-ils si *actuels* ? »

À partir des propos tenus par le rappeur Guizmo lors d'une conférence sur le sujet, nous allons voir que les émotions majoritairement extimes présentes dans le rap des années 1990, ont cheminé vers l'expression d'émotions plus intimes au cours de la décennie 2010-2020, en se calquant sur les schémas sociaux et sociétaux avec lesquels nous vivons. En effet, l'ère du numérique et le développement des réseaux sociaux a peu à peu fait émerger un règne paradoxal, qui est devenu la norme.

C'est à Rennes, en janvier 2020, lors de la troisième conférence « INTRO » organisée par le *1988 Live Club*²²² que j'ai pu rencontrer le rappeur Guizmo, invité au côté du sociologue et spécialiste des quartiers Sami Zegnani, nous étions quelques dizaines de personnes réunies autour d'une question et d'un thème central intitulé « Rap et psychologies ». Guizmo est un rappeur, auteur et interprète français. Il débute sa carrière en 2011, entouré du collectif de rap *L'entourage*, mais se popularise avec son premier album solo intitulé *Normal*²²³. Guizmo a sorti six albums dont le dernier, *GPG 2*²²⁴, en 2019.

²²⁰ CRETON Caroline & BELLANGER Julien, « Pas de pétrole, mais de l'Auto-Tune ! » *art.cit.*, p.88.

²²¹ REYNOLDS Simon, « Gloire à l'Auto-Tune », *art.cit.*, p.62.

²²² Le *1988 Live Club* est un club situé dans le centre ville de Rennes composé de 3 petites salles de concerts qui programme divers genres musicaux dont la musique électronique, le hip-hop/trap, et la musique des années 80.

²²³ GUIZMO, *Normal*, Y&W, 2011.

²²⁴ GUIZMO, *GPG 2*, Y&W, 2019.

Si lors de cette conférence le rappeur est revenu sur les difficultés de son enfance et de sa vie en général, il s'est également attardé sur la question des émotions dans le rap. Pour lui, l'intention émotionnelle d'un rappeur qui s'est produit avant les années 2010 se différencie de celle que l'on peut retrouver chez des rappeurs à partir des années 2020, en s'illustrant à travers plusieurs aspects :

« Aujourd'hui le vocabulaire il est souvent plus adéquat, y'a plus de flow, les instrus elles te tapent beaucoup plus que les vieux « boom bap » [...] mais dans l'interprétation, sur la manière de le dire et l'instru, ça fait toute la différence²²⁵ ».

Nous avons plus précisément abordé avec lui la question des émotions à travers le prisme des avancées technologiques. Inscrit dans un style de rap que l'on peut qualifier de *old school*, ce n'est qu'au sein de son dernier album *GPG 2* que Guizmo expérimente le traitement Auto-Tune sur sa voix. Pour Guizmo, le rap a subi un changement évident au cours de ces dix dernières années. L'avènement d'un accès plus *clair et limpide* des émotions personnelles chez les rappeurs vient notamment du fait de l'évolution des mœurs de notre société actuelle.

« Je pense que le public des deux dernières générations avant la mienne était aussi pudique que les rappeurs d'aujourd'hui [...] comme par exemple quand j'dis "À ma place t'aurais fait quoi, maman préférerait son amoureux" dans les années 90 il n'y a pas de trucs comme ça, ça a changé l'intimiste dans les textes des rappeurs vu que le public accepte plus d'entendre ce genre de choses, j'pense que eux-mêmes se livrent plus [...]. T'apprends à parler de ce que tu ressens [...] y'a quinze ans j'te disais "mon chien, mon shlass, mon couteau, mon chien, mon gun..." et aujourd'hui j'fais des morceaux et j'dis "Je l'aime autant que je la hais" en parlant de la vie, en parlant de l'alcool, en parlant d'ma mère²²⁶. »

En effet, les nouvelles technologies ainsi que les réseaux sociaux ont dessiné un rapport significatif étroit entre le partage de notre vie personnelle, nos idéaux, et nos états d'âme. Autrement dit, l'expression des émotions reliées au plus près à l'intime des rappeurs seraient simplement le reflet de notre société actuelle, comme le détaille également Simon Reynolds :

« À mesure que nos schémas émotionnels et sociaux dépendent des info-mécanismes – messages instantanés et FaceTime, Snapchat et Tinder, Instagram et YouTube – et que nous recourons quotidiennement à des outils de retouche et de transformation pour améliorer l'image que nous renvoyons de nous-mêmes²²⁷. »

Dès lors, si de manière paradoxale les corps et les visages transformés par des filtres *Snapchat* et *Instagram* partagent désormais leurs états d'âmes sans filtre sur les réseaux sociaux, l'expression des affects chez les rappeurs ainsi que l'usage d'Auto-Tune par l'artificialité vocale dans la musique actuelle en générale, n'est-elle pas simplement le reflet sonore du XXI^{ème} siècle ?

²²⁵ GUIZMO, in « Rap et psychologies », Rennes, conférence INTRO, 1988 live club, 24 janvier 2020.

²²⁶ Ibid.

²²⁷ REYNOLDS Simon, « Gloire à l'Auto-Tune », *art.cit.*, p.63.

« Il est parfaitement compréhensible que le chant auto-tuné – la transmutation du souffle corporel en données quasi post-humaines – renvoie au son du désir, des ruptures et de toutes les autres émotions contemporaines. De la soul digitale pour la vie digitale des êtres digitaux²²⁸. »

Enfin, par la rétrospective de certains événements clés de l'histoire du rap nous pouvons subodorer que la réintroduction de l'émotion et d'une expression intimiste chez les rappers coïncident avec l'intervention d'Auto-Tune et, qui plus est, l'ère digitale dans laquelle nous vivons. Plus précisément, et c'est ce qui nous intéresse tout particulièrement au sein de ce mémoire, l'apparition du groupe PNL en 2015 illustre de manière significative une transformation du paradigme de la voix et des émotions au sein du rap français. La dernière partie de ce chapitre clôturera la rétrospective historique du rap et des émotions, et précisément son aboutissement avec l'arrivée en 2015 du groupe PNL.

2.4.3 L'arrivée de PNL en 2015

« Si l'on en croit le duo, tout s'est écrit depuis une chaise du hall 27, où le passage des heures a nourri les prémisses d'un monde merveilleux, dans lequel monstres et fantômes affrontent le vide et l'ennui²²⁹. »

Comme nous l'avons vu lors de notre premier chapitre, la panne d'Auto-Tune lors du concert de PNL nous laisse à penser que le *plug in* est inhérent au processus créatif des deux frères. En effet, le traitement vocal n'est pas utilisé chez PNL comme un outil numérique correcteur de fausses notes, mais permet dans la même dynamique que l'instrument de musique, d'intégrer la voix dans la structure mélodique du morceau. Au sein de la discographie du groupe et précisément dans l'espace temps, la place occupée par la voix est prépondérante. La présence, également, de nombreux ad-libs participent à lier les phrases vocales les unes aux autres, donnant souvent l'impression de lignes mélodiques ininterrompues.

Par ailleurs, comme nous avons pu le comprendre à travers les quelques lettres que Tarik et Nabil ont adressées à Mme Petit, ces deux-là semblent depuis toujours alimentés par la quête profonde d'un ailleurs, en lien étroit et paradoxal avec une mélancolie abyssale, ce que, comme nous allons le voir, leur discographie semble laisser à penser.

²²⁸ REYNOLDS Simon, « Gloire à l'Auto-Tune », *art.cit.*, p.63.

²²⁹ LEVENT Lola, « PNL : Où va le monde », *art.cit.*

Les deux frères ont sorti quatre albums entre 2015 et 2019 (*Que la famille, Le Monde Chico, Dans la légende et Deux frères*) que l'on peut diviser il me semble, en deux sentiments distincts. Immergés dans une réalité honnête et non glorifiée, les deux premiers projets (*Que la famille* et *Le Monde Chico*), illustrent vraisemblablement une quête viscérale du bonheur, dans lesquels les deux frères racontent leurs vies au quartier, mais également leurs tourments face au deal, à la drogue et à l'argent.

Que la Famille et Le Monde Chico : la quête viscérale d'un ailleurs

C'est en 2015, que ces deux premiers projets sortent (à sept mois d'intervalle). Ils se composent essentiellement de *type beats*²³⁰ que les deux frères dénichent sur Youtube. Néanmoins, si de nombreux rappeurs ont posé sur ces mêmes productions instrumentales, l'appropriation de celles-ci par PNL amène au sein du rap français une nouvelle façon de rapper l'expression de soi sous Auto-Tune. Comme en témoigne à ce propos l'émission de l'Abcdr du son :

« Il y a mille et un rappeurs qui ont posé dessus [les type beats] et c'est de la merde, parce que c'est pas les prods qui font les morceaux, c'est les voix et uniquement les voix [...] On sort de dix ans de rap américain ou le producteur était roi [...] Aujourd'hui on revient progressivement à ce truc de, c'est le rappeur qui fait la musique et eux ils arrivent avec ce côté-là en France²³¹ »

Par ailleurs, si comme nous l'avons vu lors du premier chapitre de ce mémoire les thèmes abordés chez PNL ne semblent pas dénoter une différence significative avec ceux des autres rappeurs (la drogue, les quartiers, l'argent), néanmoins, le duo se distingue par la façon qu'il a de dépeindre son quotidien et ses émotions. Nous allons voir en effet que les deux frères ne cherchent pas à enjoliver leurs pratiques hors la loi et leurs vies au quartier, mais au contraire, raconter avec humilité un quotidien monotone et une routine pesante. Par ailleurs, la quête perpétuelle d'argent semble alimenter l'espoir d'un avenir meilleur, comme on peut s'en apercevoir dans leurs deux premiers projets et ces quelques couplets :

²³⁰ Un *type beat* s'apparente à une reproduction d'une instrumentale de rap inspirée de manière explicite aux artistes connus et populaires, on les trouve majoritairement sur Youtube.

²³¹ ABCDR DU SON, « PNL, décryptage du phénomène (L'émission #37 - Table ronde n°4) », *Youtube*, mis en ligne en novembre 2018. Disponible à l'adresse : <https://youtu.be/0eGJkxXKHIE>.

« J'vends ²³² »

Lundi, j'vends
 Mardi, j'vends
 Mercredi, j'vends
 Jeudi, pénurie
 Jeudi soir, j'vais cher-cher
 Vendredi, j'vends
 Samedi, dimanche, j'vends
 Pour la mif'

« La petite voix ²³³ »

« Tout le bénéf sous le matelas, zéro dans la shneck de madame
 J'emmène la misère en balade, gros le terrain c'est mon dada
 Un billet elle s'met à danser, dans son cul dans mes pensées
 Que du bon-char pas de plan C, y a que la haine qui m'a apaisé, paisé, paisé
 Pas se faire lever avant de peser
 Gala pour bâtard qui voudrait me baiser
 QLF, la famille va s'engraisser
 J'té-ma ni ton gamos, ni ta pétasse
 Je dois re-ter-comp ma liasse mes Gucci, du béton, se lassent
 J'la baise, pas sur mon épaule elle s'endort
 On a rien et on en veut encore

Hey, hey, hey, hey, hey, hey
 J'entends cette toute petite voix me dire khey, khey, khey
 Faut du biff dans tes ches-po
 Prends des risques, faut des euros »

« Simba ²³⁴ »

« J'recompte dans ma jungle et j'm'apaise, Simba
 Le tour d'la montée de tes fesses, j'recompte
 Que la famille j'vends pour la miff, Simba
 Sous mon arbre tant qu'y'a du biff, j'recompte
 Dans la savane comme Simba
 Les traîtres veulent la couronne à Simba
 Elle coûte cher la balade à Simba
 QLF le bras de la haine porte Simba »

« Dans ta rue ²³⁵ »

« La juge m'a arrosé, j'ai poussé, grandi sans mère
 J'ai saigné mais les anges m'ont dit "Faut pas s'en faire"
 Je suis pas Madame Soleil, l'avenir est dark
 Igo, les miens ont faim, j'tape pas des barres
 Téma les crocs, ici on est trop à s'tirer dessus
 Depuis le départ »

²³² PNL, « J'vends », *Le Monde Chico*, QLF Records, 2015.

²³³ PNL, « La petite voix », *Que La Famille*, Musicast, 2015.

²³⁴ PNL, « Simba », *Que La Famille*, Musicast, 2015.

²³⁵ PNL, « Dans ta rue », *Le Monde Chico*, QLF Records, 2015.

Pas d'*ego trip* ni d'envie de *bling-bling* donc chez PNL, mais une bagarre quotidienne pour l'avenir des siens, rassemblés autour d'un seul slogan : « QLF ». Les deux frères semblent en effet profondément seuls dans une vie qu'ils décrivent comme semée d'embûches et alimentés viscéralement par l'argent et la consommation de drogue. Avec pour ambition première la mise à l'abri d'une famille dans le besoin, Tarik et N.O.S exposent avec une profonde lucidité leurs choix pour y parvenir, mais également le sort qui les attend, comme l'attestent les quelques vers de ces deux morceaux.

« J'frai les frais de c'que l'Très-Haut décidera²³⁶ »

« Igo, on est voués à l'enfer, l'ascenseur est en panne au paradis.
C'est bloqué ? Ah bon ? Bah j'vais bicrave dans l'escalier²³⁷ »

Ainsi, l'apparition du groupe PNL en 2015 amène au sein du rap français une nouvelle manière d'écrire et de s'exprimer sous le prisme d'Auto-Tune. Qui plus est, à travers son écriture, PNL désacralise la vie de banlieue et celle du quartier, qui était jusque-là souvent glorifiée chez de nombreux rappers.

« Ils sont venus avec ce truc des USA qu'on appelle le *Dope boy blues* [...] c'est la bicrave mélancolique, en gros on parle de drogue et de *deal* mais c'est pas le sujet en fait, c'est le décor et ça sert juste à parler de ton mal-être. »

En effet, la colère qui émanait majoritairement dans l'écriture des revendications sociales, politiques et collectives chez les rappers des années 1990-2000 semble chez PNL avoir disparu au profit d'un rap toujours colérique certes, mais profondément solitaire et intime. Afin d'échapper à la morosité de la vie sur Terre, plus question pour le duo d'attendre un avenir meilleur, il faut le créer, sur une autre planète, comme en témoignent ces quelques bribes de vers :

« Plus Tony Que Sosa²³⁸ »

« Pas de futur wAllah dans les poches c'est le passé
Sur le présent un cadenas tant que y a pas assez
Je vois très bien où tout ça commence
Je sais pas où tout ça va se finir
On baise tout avant de partir »

« Loin des hommes²³⁹ »

« QLF on veut le trône dans la jungle, loin des hommes ».

²³⁶ PNL, « La vie est belle », *Dans la légende*, QLF Records, 2016.

²³⁷ PNL, « Le monde ou rien », *Le Monde Chico*, QLF Records, 2015.

²³⁸ PNL, « Plus Tony Que Sosa », *Le Monde Chico*, QLF Records, 2015.

²³⁹ PNL, « Loin des hommes », *Le Monde Chico*, QLF Records, 2015.

« Oh lala ²⁴⁰ »

J'suis seul sur ma planète
Et j'nique tout en disant "Hamdollah" dans ma galère
C'est sale quand j'vends la came
Mais bon, croyez pas qu'j'kiffè, des remords quand j'suis à table
Baba, j'bibi en bas, l'temps passe
J'vois l'soleil, s'lever, s'coucher, j'mens quand j'dis "Ça va"»

Enfin, si les deux premiers projets du duo semblent illustrer le symbole d'une quête de l'argent mêlée à celle du bonheur, nous verrons plus tard, au travers d'une analyse davantage musicologique, que la fortune que PNL va acquérir par le succès des deux albums suivants (*Dans la légende* (2016) et *Deux frères* (2019)) n'ait pas apporté la paix et le bonheur tant espérés.

²⁴⁰ PNL, « Oh lala », *Le Monde Chico*, QLF Records, 2015.

CONCLUSION

Cette brève rétrospective de l'histoire du rap français nous a permis de mieux comprendre les rapports entre le rap et l'expression des émotions, mais aussi son évolution dans le temps, au travers de plusieurs événements significatifs.

Nous avons pu voir en effet que l'expression de la pensée extime qui résultait de l'émotion quasi généralisée d'une *colère* des banlieues dans les années 1990 à 2000, s'est orientée progressivement vers l'élaboration d'une émotion davantage intime. Ce tournant expressif s'est élaboré au sein du paysage rapologique français au travers de plusieurs facteurs, en premier lieu par un biais politique, puis économique. Cette évolution expressive et émotionnelle s'est également manifestée par la collaboration des rappeurs et chanteurs de R&B, mais aussi par la création de productions instrumentales plus mélodieuses et l'élaboration de refrains chantés. L'arrivée d'Auto-Tune à l'aube de la décennie va préciser alors l'expérimentation du chant par les rappeurs, que le groupe PNL va sceller durablement en 2015, à travers l'expression d'une mélancolie des banlieues, chantée sous Auto-Tune. Ce panorama non exhaustif de l'émotion dans le rap ne permet pas encore de rendre compte des dimensions expressives du traitement Auto-Tune, mais avait pour but de situer notre corpus dans l'histoire du rap français et des émotions.

Par ailleurs, si nous reconnaissons une expressivité émotionnelle intense chez PNL, nous devons d'indiquer que depuis le milieu de la décennie, le traitement vocal Auto-Tune n'a cessé de redéfinir les frontières entre le rap et le chant au sein du paysage rapologique. Qui plus est, l'abondance des voix filtrées et transformées questionnent et interrogent les émotions qu'elles prétendent pouvoir exprimer. En effet, l'utilisation généralisée de traitement vocal au sein des musiques populaires actuelles (incarné principalement par Auto-Tune) semble s'opposer voire contredire une quelconque expressivité vocale et, par conséquent, n'être vouée qu'à anéantir et aseptiser l'expression, ainsi que la transmission des émotions.

Faisant suite à ce constat, l'introduction de notre troisième chapitre servira à l'avancée de notre recherche en premier lieu au travers de problématiques générales liées à la technologie du numérique puis, plus précisément, à celles d'Auto-Tune. Ce qui nous permettra en second lieu, par une approche musicologique et poétique, de rendre compte des dimensions expressives du *plug-in* au travers d'analyses musicales plus approfondies.

CHAPITRE III

VOCALITÉ ET AUTO-TUNE

TRAITEMENT ET MANIPULATION DE LA VOIX HUMAINE

Comme nous l'indique Philippe Le Guern, les technologies du numérique ont engendré des transformations pour le moins notables.

« Des possibilités inédites d'enregistrement à coût réduit sont offertes aux musiciens, l'accessibilité de leur création est quasiment instantanée, et les réseaux sociaux ouvrent la voie à de nouvelles formes de collaboration en ligne²⁴¹. »

Celles-ci concernent notamment l'apparition de nouveaux phénomènes hétéroclites, comme par exemple l'émergence de nouvelles esthétiques musicales, la modification des métiers, « l'apparition de nouveaux modèles économiques²⁴² », mais également « la formation de nouvelles mythologies ou de nouvelles représentations²⁴³. » De facto, les technologies numériques ont implanté de nouveaux usages et de nouveaux langages, qui ne cessent vraisemblablement d'interroger notre rapport au monde et à la musique.

« L'émergence de la musique enregistrée [et non pas numérique] s'accompagne d'une nouvelle expérience tant pour les auditeurs qui sont amenés à collectionner, écouter, ressentir la musique en l'absence de musiciens dans un cadre privé, que pour les musiciens qui en passent par la technique pour immortaliser leur performance²⁴⁴. »

À l'ère où les studios d'enregistrement et les machines ne sont plus réservés et contrôlés exclusivement par les maisons de disques, et où la technologie n'est plus uniquement envisagée comme un élément « au service du processus capitaliste de production industrielle de la culture²⁴⁵ », nombreux sont les questionnements qui touchent à des problématiques d'ordre éthique, notamment celles concernant l'authenticité en musique. Véritable royaume de la technique, la production de musique enregistrée engage en effet une floraison d'éléments liés aux machines, tels que le traitement du son et ses arrangements et donc la multiplication des médiations numériques et technologiques.

²⁴¹ LE GUERN Philippe. « Irréversible ? Musique et technologies en régime numérique », in *Réseaux*, vol. 172, no. 2, 2012, p.31. Disponible à l'adresse : <https://cutt.ly/xzOQCCp>.

²⁴² *Ibid.*, p.32.

²⁴³ *Idem.*

²⁴⁴ CRETON Caroline & BELLANGER Julien, « Pas de pétrole, mais de l'Auto-Tune ! », *art.cit.*, p.85.

²⁴⁵ LE GUERN Philippe, « Irréversible ? Musique et technologies en régime numérique », *art.cit.*, p.39.

Dès lors, l'authenticité qui se joue dans le geste artistique se retrouve profondément questionnée, comme nous invite également à le penser le paradoxe souligné dans l'article de Caroline Creton et Julien Bellanger :

« Cette médiation jouée par la technique dans la production et la réception de la musique n'a eu de cesse d'interroger l'authenticité de la création musicale. Dès lors que cette dernière est encadrée, retouchée, calibrée par la technique et les acteurs qui l'entourent, peut-elle encore être l'expression intime de l'artiste, de son intériorité ?²⁴⁶ »

Pour Philippe Le Guern, si les musiques pop ne cessent d'interroger notre rapport à l'authenticité, c'est notamment pour lui parce que « la sincérité ou au contraire la tyrannie de la perfection sont les deux faces de la culture de masse et de l'industrie capitaliste²⁴⁷ ». S'il est difficile de définir précisément ce qui résulte de la notion d'authenticité en musique, la lecture pragmatique de Philippe Le Guern permet tout de même d'éclaircir ce à quoi elle peut prétendre :

« L'expression de soi, de son intériorité *versus* la recherche cynique du succès, c'est-à-dire la capacité à transmettre une authenticité d'expression et d'expérience ; l'inscription dans un son, un style ou un genre ou encore dans une lignée d'artistes reconnus pour leur authenticité²⁴⁸. »

En effet, c'est par le fait que l'artefact technologique Auto-Tune s'investisse « au plus près du corps du chanteur²⁴⁹ » (en modifiant la voix humaine et en la retouchant), que l'on peut en effet concevoir une potentielle remise en cause de l'authenticité. En d'autres termes et en gardant à l'esprit la définition de Philippe Le Guern de cette dernière, nous pouvons nous demander si cette voix devenue humanoïde, peut encore prétendre à exprimer l'intimité et l'intériorité de l'âme humaine.

Précisons également que les enjeux soulevés par l'utilisation d'un traitement sonore comme Auto-Tune s'inscrivent dans une histoire plus longue des relations entre musiques populaires et technologies. En effet, l'authenticité constitue notamment l'un des enjeux les plus importants de la réflexion benjaminienne. Publié en 1935, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*²⁵⁰ concerne l'analyse historique de l'impact engendré par les moyens de reproductions sur l'art. La naissance de la photographie et du cinéma détermine le point de départ de la réflexion

²⁴⁶ CRETON Caroline & BELLANGER Julien, « Pas de pétrole, mais de l'Auto-Tune ! », *art.cit.*, p.85.

²⁴⁷ LE GUERN Philippe, « Irréversible ? Musique et technologies en régime numérique », *art.cit.*, p.43.

²⁴⁸ *Ibid.*, p.40.

²⁴⁹ *Ibid.*

²⁵⁰ BENJAMIN Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (première version) », in *Œuvres III*, Paris : Gallimard, 2000, p. 71.

de Walter Benjamin ainsi que les deux formes artistiques clés d'une compréhension de l'art moderne. À cette époque, la reproduction technique permet pour le philosophe d'être appliquée « à toutes les œuvres d'art²⁵¹», de modifier la réception de ces dernières, mais également de « conquérir elle-même une place parmi les procédés artistiques²⁵² » Cependant, le philosophe semble opposer toutes ces nouvelles formes d'art au concept d'authenticité :

« à la plus parfaite reproduction il manquera toujours *une* chose : le *hic et nunc* de l'œuvre d'art – l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve²⁵³.»

Pour reprendre les termes de Benjamin, ce *hic et nunc* contenu dans l'œuvre originale : «constitue ce qu'on appelle son authenticité ; or, celle-ci, à son tour, fonde la représentation d'une tradition qui a transmis cet objet, comme un même objet, un objet identique²⁵⁴. » Dès lors, pour le philosophe, dans la mesure où les images photographiques et cinématographiques ne sont que copies et reproductions par essence, l'unicité de l'œuvre et son caractère authentique est révolu « Tout ce qui relève de l'authenticité échappe à la reproduction – et bien entendu pas seulement à la reproduction technique²⁵⁵ ». Par ailleurs, comme le précise Antoine Printz, « Le fondement de la valeur de l'art se manifeste selon Benjamin dans sa forme religieuse²⁵⁶. » et c'est en cela que pour Walter Benjamin, la technique moderne provoque la perte de la valeur traditionnelle de l'héritage culturel, ainsi qu'une désacralisation de l'œuvre par la perte de son aura. Précisons.

Dans une approche davantage philosophique, l'aura est un concept sur lequel s'appuie la théorie de Benjamin et définit comme « l'unique apparition d'un lointain, si proche qu'elle puisse être²⁵⁷ ». En d'autres mots, l'homme qui contemple l'œuvre d'art se retrouve également face à l'unicité de cette dernière, à savoir son aura, et le « halo de sacralité de l'œuvre²⁵⁸ ». Définit de manière plus générale, le concept d'Aura de Benjamin est selon Fernandez-Meardi un « outil

²⁵¹ BENJAMIN Walter, «L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (première version)», *op.cit.*, p.71.

²⁵² *Idem.*

²⁵³ *Idem.*

²⁵⁴ *Ibid.*,p. 71-72.

²⁵⁵ *Ibid.*,p. 72.

²⁵⁶ PRINTZ Antoine, « L'art de masse pour transformer la société ? : Apports adorniens à la thèse de Walter Benjamin. » Proteus-Cahiers des théories de l'art, Revue indépendante, Financement et valeurs de l'art, 2018 p. 89

²⁵⁷ FERNANDEZ-MEARDI Hernán « Walter Benjamin et le fantôme de l'Aura », *Post-Scriptum. ORG*, no 6, 2006, paragraphe 3.

²⁵⁸ PRINTZ Antoine, « L'art de masse pour transformer la société ? », *art.cit.*, p.89.

théorique qui permet de problématiser autour de la reproductibilité matérielle de l'œuvre d'art les notions de spatialité, de temporalité, de tradition, de technique, de médiation, et de diffusion²⁵⁹ ».

Dès lors, si nous résumons en quelques mots la théorie de Walter Benjamin, sous l'effet des moyens de reproductions techniques et précisément de la multiplication des copies, le caractère auratique de l'œuvre traditionnelle disparaît avec son unicité, son authenticité, mais également sa dimension rituelle et sacrée.

Néanmoins, si pour le philosophe l'œuvre originale n'existe plus dans l'ère où la reproductibilité technique et mécanique règnent, le cinéma pourrait néanmoins « éclairer des aspects essentiels de la réalité et permettre, à travers le divertissement la pénétration de l'œuvre d'art au sein des masses²⁶⁰.» En effet, pour reprendre les termes de Benjamin, l'œuvre autrefois désignée comme *traditionnelle* par son caractère auratique, sa dimension sacrée et sa fonction cultuelle, devient par le biais de la reproductibilité mécanique un objet d'exposition, en s'illustrant selon le philosophe comme « reflet superstructurel des conditions sociales de l'infrastructure économique²⁶¹» et donc, en révélant la société qui la produit.

Par ailleurs, si nous revenons plus précisément à notre objet d'étude, ce questionnement autour de l'authenticité est notamment prégnant lorsque l'on parle des signatures numériques, c'est-à-dire « the *sonic fingerprints of digital technology*²⁶²», parmi lesquelles s'inscrit notamment le logiciel Auto-Tune. Qui plus est, comme l'intègre l'étude de Brøving-Hanssen et Danielsen, les médiations technologiques telles qu'Auto-Tune sont désignées comme « opaques », dès lors qu'elles sont utilisées par les producteurs de manière assumées et perceptibles pour l'oreille de l'auditeur.

²⁵⁹ FERNANDEZ-MEARDI Hernán « Walter Benjamin et le fantôme de l'Aura », *op.cit.*, paragraphe 3.

²⁶⁰ DELFINI Corrado, « Le jazz, Adorno et Benjamin » in La revue *Contre-temps*, publié le 25 novembre 2020, consulté le 27 novembre 2020.

²⁶¹ PRINTZ Antoine, « L'art de masse pour transformer la société ? : Apports adorniens à la thèse de Walter Benjamin. » *Proteus-Cahiers des théories de l'art*, Revue indépendante, Financement et valeurs de l'art, 2018 p.88.

²⁶² BRØVING-HANSEN Ragnhild & DANIELSEN Anne, « Digital Signatures : The Impact of Digitization on Popular Music Sound », *op.cit.*, p. 10.

« les empreintes sonores de la technologie numérique [Traduction libre].»

« *we usually experience technological mediation as opaque at those moments when it disturbs our mental imagination of the sound source's "pure" identity* (that is, when it crosses the border between what we experience as "sound" and as "mediation")²⁶³ »

Les médiations «opaques» se distinguent des médiations dites «transparentes» par la manière dont elles sont perçues ou non par l'auditeur. Au sein d'une production, la médiation «transparente» désigne la présence de la technologie utilisée « *in a manner that allows the listener to ignore it*²⁶⁴. » Si la médiation technologique d'Auto-Tune peut-être qualifiée comme transparente lorsque les producteurs l'utilisent comme simple outil de correction de hauteurs de notes, elle est désignée comme opaque lorsqu'elle est présentée au sein d'une production pour le biais de ses effets créatifs propres à sa technologie. L'opacité du filtre Auto-Tune se révèle notamment lorsqu'il est détourné de son usage traditionnel de simple correcteur vocal. Précisons également que la médiation d'Auto-Tune est désignée comme transparente lorsqu'elle est appliquée sur la voix a posteriori de l'enregistrement de la piste vocale comme simple correcteur vocal. Autrement dit, dans cette configuration le chanteur(euse) n'entend pas sa voix modifiée par l'auto-correction dans son casque audio. À contrario, lorsque la médiation Auto-Tune est utilisée à des fins créatives et de manière opaque, le chanteur(euse) entend sa voix produite sous le filtre Auto-Tune dans son casque audio en temps réel. C'est pourquoi, à partir de ce que Brøving-Hanssen et Danielsen désigne comme «*experiential categories*²⁶⁵ », nous pouvons nous demander si la médiation opaque et audible que représente Auto-Tune, détruit ou non le sentiment d'authenticité qui émane de la voix rappée.

Autrefois utilisées, de manière subtile par l'effet d'une correction légère de quelques fausses notes, les voix teintées et transformées par le filtre Auto-Tune sont désormais pleinement assumées dans la grande majorité des musiques pop. En effet, les producteurs et les artistes ne dissimulent plus l'utilisation du *plug-in* sous des voix légèrement teintées par l'auto-correction, au contraire, ils poussent parfois à l'extrême les potentiels artificiels de l'outil sur la voix humaine. D'ailleurs, comme en témoigne Sterne, la présence intense du filtre est certainement celui qui dérange le plus.

²⁶³ BRØVING-HANSSSEN Ragnhild & DANIELSEN Anne, « Digital Signatures : The Impact of Digitization on Popular Music Sound », op.cit., p.18.

« En fait, la médiation technologique est généralement considérée comme opaque lorsqu'elle perturbe notre représentation sur l'identité "pure" de la source sonore (c'est-à-dire lorsqu'elle franchit la frontière entre ce que nous vivons comme "son" et comme "médiation") [Traduction libre] »

²⁶⁴ *Ibid.*, p.15.

« d'une manière qui permet à l'auditeur de l'ignorer. [Traduction libre] »

²⁶⁵ *Idem.*

« Nombre de ces positions anti-Auto-Tune soulignaient sa dimension trompeuse et déshumanisante imposée au public²⁶⁶. »

Bon nombre de mélomanes, d'artistes et/ou professionnels de la musique discrédite également l'utilisation d'Auto-Tune, comme le rappeur Jay-Z qui critique viscéralement l'usage du filtre dans son titre « Death of Auto-tune²⁶⁷» en 2009.

Par ailleurs, Auto-Tune réduirait certains artistes à la fonction de *voix cobaye*, créées pour servir les attentes de l'auditeur, mais également celles de l'industrie musicale. Comme le remarque Reynolds, le traitement numérique permettrait en effet de garantir « une économie de main-d'œuvre (...) pour les superstars à l'emploi du temps surchargé.²⁶⁸ ». Dans certains cas, son usage limiterait également « le nombre de prises²⁶⁹ » en studio d'enregistrement et réduirait « les coûts de location de studio²⁷⁰ ». D'autres part, comme le souligne Jonathan Sterne :

« Certains se lamentent de ce que l'on est en train de purger les enregistrements de toute trace d'humanité, d'autres que les chanteurs n'ont plus besoin de talent, certains débats ayant parfois des accents raciaux ou genrés...²⁷¹ »

L'étude de Catherine Provenzano révèle en effet un traitement sous Auto-Tune significativement différent selon le genre auquel appartient l'artiste. Si l'utilisation du *plug-in* sur la voix des hommes participerait à «*fashioning new paradigms of sung emotionality*²⁷²» elle servirait cependant, dans une toute autre posture, à «*naturalize female voices disproportionatel*²⁷³», parfois même sans le consentement de ces dernières.

En outre, certaines maisons de disques sembleraient avoir recours à l'Auto-Tune dans l'intention de plaire au plus grand nombre et satisfaire l'oreille de l'auditeur, dont le but n'est rien d'autre que commercial. Ainsi, comme l'exposent Creton et Bellanger : « Dans une vision alarmiste, cette technique menacerait l'hétérogénéité des voix et des techniques de chants par

²⁶⁶ REYNOLDS Simon, « Gloire à l'Auto-Tune », *art.cit.*, p.36.

²⁶⁷ Jay-Z, « Death of Auto-tune », *The Blueprint 3*, Roc Nation Atlantic, 2009.

²⁶⁸ REYNOLDS Simon, « Gloire à l'Auto-Tune », *art.cit.*, p. 28.

²⁶⁹ CRETON Caroline & BELLANGER Julien, « Pas de pétrole, mais de l'Auto-Tune ! », *art.cit.*, p.86.

²⁷⁰ *Ibid.*

²⁷¹ STERNE Jonathan, SKLOWER Jedediah et HEUGUET Guillaume, 2017, « Du charivari au big data, les musiques populaires au prisme des sound studies », *Volume !*, 2017/2 14:1, p. 185.

²⁷² PROVENZANO Catherine, *Making Voices. The Gendering of Pitch Correction and The Auto-Tune Effect in Contemporary Pop Music*, vol. 31, n°2, 2019.

²⁷³ *Ibid.*

l'ajustement implacable de l'Auto-Tune²⁷⁴», mais également l'authenticité et donc l'émotion qui se joue dans la voix.

Qui plus est, du fait de sa globalisation au sein de la production musicale mondiale, on ne peut évidemment nier que le *plug-in* Auto-Tune s'apparente parfois à un « usage ostentatoire ²⁷⁵ » ou à un effet de style, comme nous l'avons vu dans l'album *0.9* du rappeur Booba. Quelques années plus tard et sous un autre format, l'utilisation de l'artefact Auto-Tune comme correcteur vocal où « effet de style », se retrouve majoritairement dans la pop *mainstream*. À titre d'exemples, utilisé dans le single « Djadja²⁷⁶ » de la chanteuse Aya Nakamura, ou encore « Anissa²⁷⁷ » de Wejdene, Auto-Tune fait office dans ces deux cas d'effet *accessoire*. Sans pour autant l'analyser précisément, nous remarquons que la dynamique de ces morceaux n'attestent pas de manière perceptible d'une révocabilité artistique et esthétique en cas de non-utilisation du *plug-in*. Dans ces deux exemples, l'usage d'Auto-Tune a principalement pour effet d'éclaircir et sublimer la voix en corrigeant et/ou supprimant de potentielles imperfections émises par la voix humaine. Dans une même perspective, d'autres artistes pourraient également être cités.

Par ailleurs, incriminé par différents éléments non exhaustifs tels que le formatage de l'expression vocale, l'aseptisation des voix et l'uniformisation de la production musicale mondiale, ce que l'on reproche globalement au logiciel Auto-Tune touche à des paramètres en lien avec sa redondance commerciale, et la modification qu'il opère sur le caractère authentique de la vocalité naturelle. Ce constat nous amène donc à penser qu'avant d'envisager une quelconque analyse sur les dimensions expressives au travers d'Auto-Tune, il nous faut revenir sur les caractéristiques techniques du filtre ainsi que sur ses particularités musicales lorsqu'il est utilisé en tant que médiation numérique opaque.

²⁷⁴ CRETON Caroline & BELLANGER Julien, « Pas de pétrole, mais de l'Auto-Tune ! », *art.cit.*, p.88.

²⁷⁵ *Ibid.*

²⁷⁶ AYA NAKAMURA, « Djadja », Rec. 118 / Parlophone, Warner Music, 2018.

²⁷⁷ WEJDENE, « Anissa » in *16*, Universal Music France, 2020.

3.1 La voix sous Auto-Tune : exploration d'esthétiques émotionnelles diverses

3.1.1 La technique du filtre Auto-Tune

Comme nous l'avons brièvement présenté au sein de notre deuxième chapitre, le logiciel Auto-Tune est pensé et crée en 1996 par l'ingénieur américain Andy Hildebrand comme un outil de correction de la hauteur des sons et des notes émises par la voix humaine. Si le vocodeur et Auto-Tune sont souvent confondus, rappelons que le vocodeur est un instrument analogique qui, toujours selon l'étude de Brøving-Hanssen et Danielsen « *transforms the frequency content pattern of an input signal (usually a voice) into electronic information. This information is then used to control another input (carrier) signal of the Vocoder (usually a synthesizer)*²⁷⁸. » Utilisé notamment par le groupe Daft Punk ou la chanteuse Madonna, le résultat du son de la voix sous l'effet du vocodeur est un mélange entre la voix humaine et un synthétiseur.

Par ailleurs, comme je l'ai également précisé lors de mon premier chapitre, Auto-Tune est un terme qui peut désigner plusieurs logiciels numériques ayant les mêmes fonctionnalités concernant la correction ou l'ajustement de la voix, tels que Melodyne de la société Celemony (comme nous l'avons déjà évoqué), mais également Waves Tune ou encore V-Vocal pour ne citer qu'eux. Si nous observons l'interface du logiciel Auto-Tune Pro de la production originale d'Antares Audio Technologies (dans sa dernière version), nous pouvons voir plus précisément les diverses fonctionnalités qui existent, et ainsi nous rendre compte que le potentiel de la machine Auto-Tune ne se limite pas à la simple manipulation du contrôle de la vitesse d'ajustement et de correction de la hauteur.

²⁷⁸ BRØVING-HANSEN Ragnhild & DANIELSEN Anne, « Digital Signatures : The Impact of Digitization on Popular Music Sound », op.cit., p. 164.

« transforme le modèle de contenu fréquentiel d'un signal d'entrée (généralement une voix) en information électronique. Cette information est ensuite utilisée pour contrôler un autre signal d'entrée (porteur) du Vocoder (généralement un synthétiseur). [Traduction libre] »



Figure 2. Interface d'Auto-Tune Pro produit par la société Antares Audio Technologies

En effet, en plus du *retune speed* qui contrôle la vitesse d'ajustement de la hauteur - ici entouré en rouge et réglé à zéro - nous pouvons observer la présence de trois boutons de commande dont, *Flex-Tune*, *Humanize*, ou encore *Natural vibrato*. Afin de justifier leurs différentes fonctionnalités je me suis appuyée sur la présentation du logiciel de Klervia, sur le blog *Dream it yourself musician*²⁷⁹. Le bouton de commande *Flex-Tune*, « permet de préserver l'expressivité d'un chanteur, tout en appliquant le réglage correctif d'Auto-Tune²⁸⁰. », *Humanize* « peut rendre les notes soutenues plus naturelles²⁸¹ » et ainsi réduire les artefacts du *Retune Speed* en appliquant « une vitesse de réajustement plus lente uniquement pendant la période prolongée de notes²⁸². » Enfin, le *Natural vibrato* « peut augmenter ou diminuer le vibrato de la performance d'origine.²⁸³. »

279 KLervia, « ANTARES AUTOTUNE », *Dream it yourself musician*, février 2021, paragraphe 4. Disponible à l'adresse : <https://urlr.me/YzkSv>.

280 *Idem*.

281 *Idem*.

282 *Idem*.

283 *Idem*.

Dès lors, nous pouvons nous rendre compte qu'une voix traitée par le logiciel Auto-Tune n'est pas figée par un seul effet de traitement, mais peut se réaliser par différents réglages qui laissent à l'artiste un panel de choix différents selon l'effet vocal désiré. Nous pouvons également retrouver d'autres outils produits par la société Antares tels que Auto-Tune EFX+ qui propose de combiner les fonctions principales d'Auto-Tune avec une multitude d'autres effets créatifs.

S'il est d'abord expérimenté comme médiation technologique transparente en retouchant la voix de manière à la rendre juste et « naturelle », en 1998 le filtre Auto-Tune dérive pour la première fois de ses fonctions initiales dans le titre « Believe » de Cher, en passant d'un usage de correction transparent à une utilisation opaque et perceptible. Comme l'intègre l'étude de Brøving-Hanssen et Danielsen au sujet du morceau « Believe » :

« Producers Mark Taylor and Brian Rawling almost stumbled over the effect as they experimented with the retune setting in Auto-Tune, a crucial parameter in the software that decides how long it will be before a singer's voice is adjusted to the "correct" pitch²⁸⁴. »

En effet, selon la volonté du producteur et/ou de l'artiste la vitesse de réajustement du logiciel Auto-Tune (*retune speed*) peut-être réglée entre zéro et plusieurs centaines de millisecondes. Si dans le morceau de « Believe » la voix de Cher se caractérise par un rendu sonore mécanique et artificiel, c'est très certainement parce que la vitesse de réajustement du signal d'entrée audio est réglée sur zéro, ce qui signifie que la note émise est corrigée très rapidement par la hauteur la plus proche de celle-ci. Ce réglage maximale de la vitesse de correction modifie instantanément la sortie de hauteur de la note et supprime le vibrato et les transitions naturelles de la voix, et donne alors l'effet robotique caractéristique de la voix de Cher. À partir d'une gamme prédéterminée par le producteur, et pour reprendre les termes de Brøving-Hanssen et Danielsen concernant la technique du filtre :

« *Auto-Tune identifies the dominating periodic frequencies, or pitched notes, in the signal using autocorrelation techniques and adjusts them to the nearest periodicity [...] In short, it changes the pitch of the signal while keeping its other features intact.*²⁸⁵ »

²⁸⁴ BRØVING-HANSSSEN Ragnhild & DANIELSEN Anne, « Digital Signatures : The Impact of Digitization on Popular Music Sound », op.cit., p. 165.

« Les producteurs Mark Taylor et Brian Rawling ont presque trébuché sur l'effet alors qu'ils expérimentaient le réglage de réaccordage dans Auto-Tune, un paramètre crucial du logiciel qui décide du temps qui s'écoulera avant que la voix d'un chanteur soit ajustée à la " bonne " hauteur. [Traduction libre] »

²⁸⁵ *Ibid.*, p.164.

« Auto-Tune identifie les fréquences périodiques dominantes, ou notes aiguës, dans le signal en utilisant des techniques d'autocorrélation et les ajuste à la périodicité la plus proche [...] En bref, il modifie la hauteur du signal tout en gardant ses autres caractéristiques intactes. [Traduction libre] »

Comme nous l'avons également présenté au sein de notre deuxième chapitre, l'usage audible et perceptible de l'expérimentation d'Auto-Tune sur le morceau «Believe» va progressivement amener les artistes comme le rappeur T-Pain à utiliser le filtre numérique de manière opaque et audible, comme un effet artistique et créatif à part entière. « *In hip hop, digital pitch correction is often used in a manner akin to T-Pain's instincts, to express alienation, sadness, or loss*²⁸⁶. »

Par ailleurs, comme le précise également l'étude de Brøving-Hanssen et Danielsen «*autotuning enables a particular sort of vocal expressiveness that is beyond the reach of human singing*²⁸⁷. » En effet, si nous prenons l'exemple du morceau « Humain Nature²⁸⁸ » de Sevdaliza, nous ne pouvons que constater la dimension déshumanisée de la voix au cours du refrain (minutage, 1'29). Sur la phrase « *Our souls have been separated* », Sevdaliza pousse en effet les paramètres du filtre Auto-Tune à tel point que la dernière note vocale émise sur le mot « *souls* » se retrouve dénuée de toutes aspérités caractéristiques de la voix humaine. Cette note au son strident poussée dans le suraiguë, donne l'impression que l'âme de la chanteuse se transforme en un véritable instrument à vent. Utilisé de manière opaque dans « Humain Nature », l'expressivité qui émane de cette performance vocale filtrée, n'est en effet réalisable que sous l'effet d'Auto-Tune. Ainsi, pour rejoindre les propos tenus par Brøving-Hanssen et Danielsen, sans cette médiation numérique, l'humain n'est en effet pas en mesure de générer un son et une performance vocale de ce type.

C'est pourquoi, afin d'illustrer précisément la manière dont agit le filtre Auto-Tune lorsqu'il est expérimenté de manière audible et opaque, il nous faut analyser plus en détails comment la médiation numérique dépeint des climats, des aspects de la personnalité, des ambiances, mais aussi de quelles manières elle permet de souligner des émotions transmises au préalable par d'autres éléments musicaux, comme celles liées à la signification du texte. Comme première approche musicologique du logiciel Auto-tune, je propose donc de prendre deux exemples concrets de morceaux de musique pop.

²⁸⁶ BRØVING-HANSSSEN Ragnhild & DANIELSEN Anne, « Digital Signatures : The Impact of Digitization on Popular Music Sound », op.cit., p.166.

« Dans le hip-hop, la correction numérique de la hauteur des sons est souvent utilisée d'une manière qui s'apparente à l'instinct de T-Pain, pour exprimer l'aliénation, la tristesse ou la perte.[Traduction libre]»

²⁸⁷ *Ibid.*, p.167.

« l'auto-accordage permet un type particulier d'expressivité vocale qui est hors de portée du chant humain. »

²⁸⁸ SEVDALIZA, « Humain Nature », *The Calling*, Twisted Elegance, 2018.

Les dernières parties de ce mémoire seront donc consacrées à des analyses plus précises et montreront qu'Auto-Tune peut créer des climats expressifs et émotionnels hétérogènes au sein de divers contextes musicaux. Néanmoins, rappelons que ces analyses musicales porteront toutes sur des musiques dites électroniques, ancrées dans les processus des médiations technologiques et numériques. Dès lors, ne disposant pas de toutes les preuves formelles à l'égard de la pensée créative de chacune de ces œuvres, ces analyses concentreront donc une part de spéculation.

3.1.2 Aliénation et hyperréalisme dans «Woods»

Auto-Tune est, comme nous allons le voir maintenant, utilisé au sein de productions musicales qui semblent avoir pris « le contre-pied de ces superproductions ²⁸⁹ ». À travers l'analyse du morceau « Woods²⁹⁰ », le chanteur Bon Iver - issu de la scène folk - semble en effet, par le biais du filtre vocal, avoir créé de nouveaux espaces esthétiques et émotionnels.

« Woods » se caractérise par la déclamation d'un chœur *a capella*, profondément imprégné du filtre vocal Auto-Tune. Le médium de correction s'illustre ici comme un véritable instrument de musique au sein d'un procédé qui peut s'apparenter à une sorte de mise en abyme de l'instrument Auto-Tune, par le spectre de la voix filtrée. La versification de « Woods » est constituée d'une strophe de quatre vers répétés onze fois tout au long du morceau :

« *I'm up in the woods ; I'm down on my mind ; I'm building a sill, to slow down the time²⁹¹* »

Plus précisément, les premières secondes du morceau se caractérisent par l'investissement d'une première voix lead et murmurée, qui résonne dans l'espace sonore comme profondément isolée et affranchie de toutes attractions terrestres. Filtrée par le traitement Auto-Tune, la voix de Bon Iver nous donne l'impression qu'elle appelle à l'aide au beau milieu d'un vaste un bois. De plus, cette dernière segmente par un court silence chacun des vers, dans un même espace temps. Sous l'effet du vibrato, la voix lead semble immergée dans un espace restreint et pour le moins angoissant, dans lequel se trouve Bon Iver, profondément désespéré « *I'm down on my mind* ».

²⁸⁹ CRETON Caroline & BELLANGER Julien, « Pas de pétrole, mais de l'Auto-Tune ! », *art.cit.*, p.88.

²⁹⁰ BON IVER, «Woods», *Blood Bank*, Jagjaguwar, 2009.

²⁹¹ « Je suis dans les bois ; J'ai le moral à zéro ; Je construis un alambic ; Pour ralentir le temps »

Par ailleurs, si on s'attelle à écouter le morceau au casque audio, on peut entendre que la panoramisation²⁹² de la première voix lead se place au centre du morceau. De fait, à l'aide du logiciel *Ozone Imager* (illustrations ci-dessous), nous pouvons visualiser plus précisément l'image stéréo de « Woods », ainsi que la position au centre de la voix lead.



Figure 3. Positionnement au centre de la voix lead (0'00-0'25)

Au sein de ce logiciel, le paramètre *Polar Level* permet en effet d'informer sur le centre de gravité du niveau sonore, et de fait, illustre précisément dans notre cas l'entrée de la voix lead au centre de l'image stéréo. Qui plus est, le fait de placer cette première voix au milieu de l'espace sonore, ajoute une proximité supplémentaire entre l'auditeur et le chanteur.

À noter également que le morceau « Woods » ne dispose pas d'éléments rythmiques clairs et distincts. En effet, le seul repère temporel (à l'exception du minutage) se réfère aux silences qui marquent le début de chaque vers et chacune des nouvelles entrées de timbre. Le cadre spatio-temporel est en effet troublé par l'effet de l'Auto-Tune. Dès lors, comme on peut l'entendre par l'effet des grands mélismes filtrés, sur les mots « *woods* », « *mind* » « *slow* » et « *down* », le filtre semble brouiller les marqueurs temps, ce qui accentue davantage cette impression de temps indéterminé ou hasardeux. Analysons maintenant les entrées des voix.

²⁹² La panoramique désigne un réglage des appareils de mixage, qui consiste à placer un son au sein de l'espace stéréophonique tout en conservant son volume sonore.

Après l'énonciation de la première voix au centre de la panoramique du morceau, une deuxième voix plus aiguë vient soutenir en polyphonie la première. Celle-ci chante ces mêmes vers, qui sont eux-mêmes toujours séparés par les mêmes durées de silence. Néanmoins, si notre première voix lead est placée au centre de l'image stéréo, la deuxième voix elle s'écarte significativement vers la gauche, comme nous pouvons le voir sur notre illustration.



Figure 4. Panoramique de la première et deuxième voix. (0'25-0'51)

Ensuite, une troisième voix fait son entrée et s'harmonise avec la première et la deuxième, puis une quatrième, une cinquième etc. Ces entrées nous donnent à entendre à chaque itération strophique un nouveau timbre vocal filtré d'Auto-Tune qui se superpose à ceux déjà en place. Dès lors, à mesure que les strates s'additionnent et que les harmonies s'amplifient, celle de l'espace sonore aussi. En effet, comme on peut le voir dans l'illustration ci-dessous, la construction de l'espace sonore s'illustre progressivement par une ouverture exponentielle de la panoramique.



Figure 5. Ouverture exponentielle de la voix dans l'image stéréo

Dans une dimension davantage sémantique, notre voix lead du début du morceau située au centre de l'image stéréo peut illustrer l'idée d'une graine qui progressivement germe et se diffuse, en investissant l'espace sonore. Qui plus est, l'ajout de la *reverb* duplique le signal sonore en de multiples itérations, et accentue l'impression d'un étirement du temps, mais également de son ralentissement. En effet, ces voix qui répètent inlassablement la seule et unique strophe de «Woods», semblent progressivement conquérir l'espace par la diminution de la durée des silences entre chaque vers et strophe. À mesure que les strates vocales s'additionnent et que les voix se dispatchent dans l'espace, l'élaboration du chœur se met en place. Dans une sorte de cacophonie vocale profondément esthétique, le vibrato émis par Auto-Tune ainsi que la *reverb*, investissent de manière progressive toute la plage panoramique, en donnant presque l'impression que les notes sont instables, voire indéterminées. Une incertitude harmonique qui peut également s'apparenter à l'effet produit par la *blue note*. À la fin du morceau, les voix forment progressivement une masse sonore opaque qui nous transporte dans ce que l'on peut désigner comme une véritable *catharsis* performative, notamment par l'impression sublimée du sentiment de solitude. Également, la réverbération des voix nous donne l'impression d'être à distance de la voix lead.

Ainsi, les voix semblent avoir pénétré les profondeurs abyssales de l'âme de Bon Iver mais également celle de l'espace sonore. Comme en témoigne d'une autre manière l'analyse de Danielsen et Brøving-Hanssen sur ce même morceau :

« Because a new voice appears upon the commencement of each of the eleven rounds, the texture at the end of the song is rather dense: the sound box has been filled to its limits, or perhaps even a little beyond, causing a whisper of distortion during some of the loudest sounds²⁹³. »

En effet, l'illustration ci-dessous montre bien que la diffusion du chœur s'active progressivement dans l'image stéréo (à droite, à gauche, au centre). Également, l'effet de *cacophonie esthétique* peut s'illustrer dans cette image, puisque l'on ne distingue plus la superposition des différents timbres de voix, mais seulement un grand nuage sonore qui se diffuse dans toute l'image stéréo.

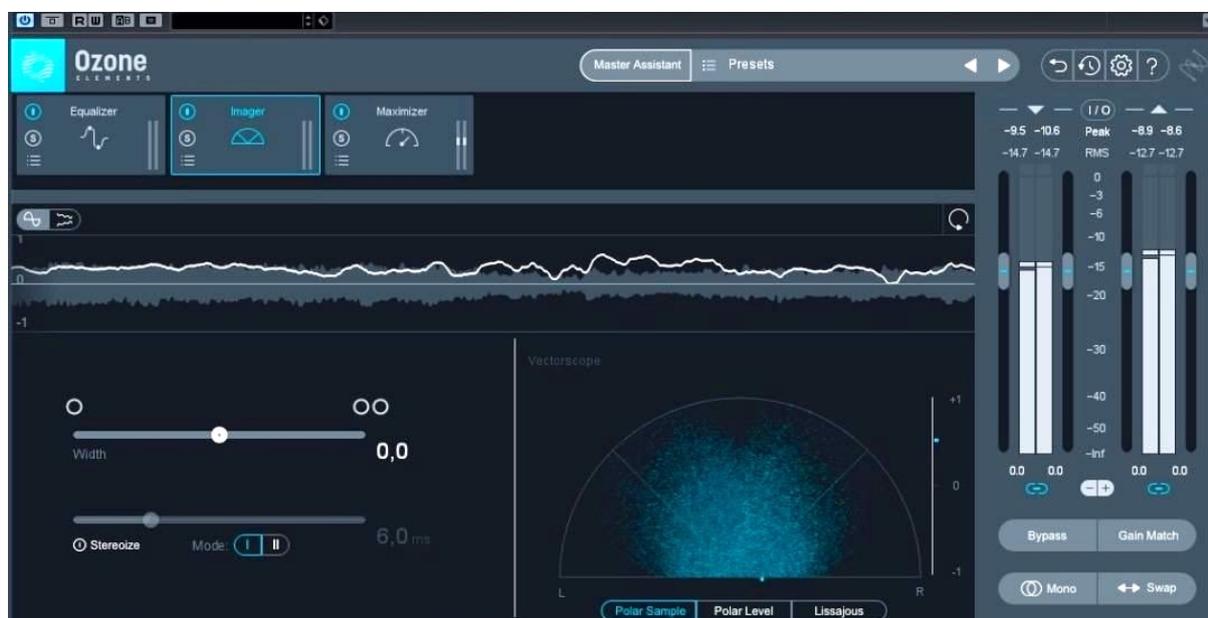


Figure 6. Image stéréo du chœur au complet (2'34-4'45)

Dès lors, chacune des nouvelles entrées de timbre semble avoir sublimé et pris place un peu plus chaque fois dans ce bois immense, qui semblait aux prémices de ce morceau, profondément désenchanté.

²⁹³ BRØVING-HANSSSEN Ragnhild & DANIELSEN Anne, *Digital Signatures : The Impact of Digitization on Popular Music Sound*, op.cit., p.170.

« Comme une nouvelle voix apparaît au début de chacun des onze tours, la texture à la fin du morceau est plutôt dense : la caisse de résonance a été remplie jusqu'à ses limites, voire un peu au-delà, ce qui provoque un murmure de distorsion pendant certains des sons les plus forts [Traduction Libre]. »

Comme en témoignent d'une autre manière Danielsen et Brøving-Hanssen :

« *The autotuned calmness of Vernon's multiplied voice also contributes to evoking this sense of nature as perfection—that is to say, we hear nature as culture, or nature as a means of getting in touch with one's authentic self. Toward the end, a last few improvised, at times almost hysterical-sounding vocal parts appear in the higher registers*²⁹⁴. »

Dans une dimension sémiotique, la superposition et la multiplication de la voix auto-tunée dans ce chœur numérique peuvent s'illustrer comme « *the protagonist's inner voices, multiplying and growing stronger as he grows more desperate*²⁹⁵. » et qui ainsi deviennent son propre soutien psychique.

Sous un autre angle, « Woods » peut également illustrer un mélange de traditions musicales antagoniques. En effet, l'écriture par superposition des lignes mélodiques et vocales peut faire penser autant à celle d'un contrepoint issu de la tradition classique qu'à celle des chants rituels issus de la tradition africaine. En outre, dans le morceau « Lost in the world²⁹⁶ », Kanye West ré-introduit le chant de « Woods » sous un tempo plus rapide, et en utilisant des instruments à percussion (tambours) qui donnent l'impression d'une version de « Woods » chantée par une troupe de gospel moderne. Comme l'indique également l'étude de Danielsen et Brøving-Hanssen,

« *Melismas traditionally characterize very expressive African American vocal traditions like soul and gospel and evoke strong, emotional vocal performances*²⁹⁷. »

Ainsi, dans cet exemple, nous avons vu qu'Auto-tune n'est plus seulement un outil mais l'art lui-même, ainsi que le symbolisme expressif et musical d'un accès à soi. Par ailleurs, rappelons que ce qui se joue au sein de ce « *digital choir*²⁹⁸ » est réalisé par un seul et même individu, une seule et même personnalité, celle de Bon Iver. Par le biais de cette stratification polyphonique,

²⁹⁴ BRØVING-HANSEN Ragnhild & DANIELSEN Anne, « Digital Signatures : The Impact of Digitization on Popular Music Sound », op.cit., p.174.

« Le calme autotuné de la voix multipliée de Vernon contribue également à évoquer ce sentiment de nature comme perfection - c'est-à-dire que nous entendons la nature comme culture, ou la nature comme moyen d'entrer en contact avec son moi authentique. Vers la fin, quelques dernières parties vocales improvisées, parfois presque hystériques, apparaissent dans les registres supérieurs [Traduction Libre]. »

²⁹⁵ *Ibid.*, op.cit., p.172.

« Les voix intérieures du protagoniste, qui se multiplient et se renforcent à mesure qu'il se désespère [Traduction Libre] »

²⁹⁶ KANYE WEST, « Lost in the world », *My Beautiful Dark Twisted Fantasy*, Roc-A-Fella, Def Jam. 2010.

²⁹⁷ BRØVING-HANSEN Ragnhild & DANIELSEN Anne, « Digital Signatures : The Impact of Digitization on Popular Music Sound », op.cit., p.175.

²⁹⁸ *Ibid.*, p.171.

l'artiste parvient à créer un environnement musical surréaliste par les outils technologiques et numériques au travers d'un « cathartic time of isolation²⁹⁹ ».

Si l'on peut admettre que le traitement Auto-Tune est utilisé de manière globale au sein des musiques pop et/ou musiques pop *mainstream*, des artistes comme Bon Iver semblent pouvoir accéder aux profondeurs abyssales de leur intériorité par le biais du filtre. En effet, par un processus de démultiplication de la voix du chanteur en différents timbres auto-tunées, Auto-Tune semble s'illustrer comme le remède à la douleur et au mal-être et qui plus est, magnifie des sentiments complexes. De plus, si la voix de Bon Iver peut s'illustrer comme dénuée de son humanité par l'artificialité qu'elle émane, cette dernière semble néanmoins dépeindre de manière significative, des émotions profondément humaines, à tel point que la facticité de cette dernière devient une source émotionnelle et «*empathetic*³⁰⁰».

Dans une tout autre approche, nous allons voir qu'Auto-Tune peut-être également utilisé pour exprimer des émotions plus vives, en accentuant et révélant par la voix des douleurs liées au psychique et au corps sous l'effet de la drogue, comme au sein du mouvement trap avec les rappeurs Future et Lil Wayne.

²⁹⁹ BRØVING-HANSEN Ragnhild & DANIELSEN Anne, « Digital Signatures : The Impact of Digitization on Popular Music Sound », *op.cit.*, p.174.

³⁰⁰ *Idem.*

3.1.3 Auto-Tune comme substance psychotrope dans la *trap*

« Depuis que le logiciel d'Andy a envahi le monde, la musique n'a jamais été aussi déprimée, là où les sanglots n'étaient jusqu'alors autorisés que chez les chanteuses pop ou les damnés de la culture rock, désormais, les gros durs et les vantards d'hier ont eux aussi appris à rompre l'armure. En offrant aux rappeurs la possibilité de chanter sans avoir à faire appel à des figurants R&B pour interpréter les refrains nécessaires à toutes conquêtes des Charts, Auto-Tune a fait du rap la nouvelle pop mondiale, mais aussi l'exutoire idéal d'une déprime qui ne savait comment s'exprimer. Ces dernières années, malgré les millions de dollars générés par des hits planétaires Désormais, à portée de main, les anciens rappeurs devenus "nouvelles pop stars" ne vont pas fort et n'ont plus peur de le dire³⁰¹ »

Pour Simon Reynolds, il est indéniable que le chant sous Auto-Tune correspond à la couleur de la musique du XXI^{ème} siècle et à la manière dont sonne le désir, le chagrin amoureux et la multitude d'émotions qui animent l'humain. Si au sein de notre étude nous avons pu nous apercevoir que les frontières musicales entre R&B, rap et pop sont parfois minces et potentiellement complexes à définir, nous pouvons néanmoins réunir certains contenus lyriques chantés sous Auto-Tune dans ce que l'on désigne comme le courant *trap*.

Issu du *Dirty South* (sous-genre du rap afro-américain), la *trap* a émergé au début des années 2000 au sud des États-Unis. Le courant se caractérise notamment par une utilisation massive de l'Auto-Tune, de la boîte à rythme Roland TR-808 (kick), ainsi que les grandes nappes de synthétiseurs. À cela s'ajoute très généralement des basses profondes que l'on appelle plus communément *Sub bass*, ainsi qu'un jeu de *hi-hat* (charleston) souvent réalisé à partir de formules rythmiques brèves, telles que les doubles-croches et les triolets.

Plusieurs sous-genres ont émergé depuis l'apparition du courant *trap*, la *drill* en est un exemple. Elle s'est popularisée localement au cours de l'année 2012 dans les quartiers populaires de Chicago et se caractérise de manière significative par un contenu lyrique plus violent et morbide que celui que l'on trouve initialement dans la *trap*. Des rappeurs tels que Chief Keef, Lil Durk et plus récemment Pop Smoke s'illustrent comme les emblèmes de ce sous genre. Par ailleurs et comme en témoigne l'étude de Simon Reynolds, la *trap* et la *drill* ainsi que d'autres sous genres du rap tels que le *rap emo* et le *cloud rap* représentent dans une très grande majorité des cas « Une forme de transcendance dépravée de la galère et la débauche artificiellement magnifiées par les perceptions prismatiques³⁰² », notamment par l'effet de la drogue.

³⁰¹ SOCIETY MAGAZINE, Onzième récit : Andy Hildebrand, le sismologue à l'origine d'Auto-tune, in *Au Long*, 6 mai 2020.

³⁰² REYNOLDS Simon , « Gloire à l'Auto-Tune », *art.cit.*, p.57.

À travers divers exemples, nous avons pu rendre compte dans ce mémoire qu'Auto-Tune permet la création de climats expressifs divers, mais aussi de corriger et parfaire la voix humaine. Néanmoins, nous allons voir avec l'exemple des rappers Lil Wayne et Future (inscrits dans le courant *trap*), que le médium de correction permet de manière paradoxale, d'accentuer l'imperfection des timbres vocaux de la voix humaine, causés dans ce cas précis par les ravages de la drogue.

En effet, au sein des morceaux du rappeur Lil Wayne, nombreuses sont les introductions musicales effectuées uniquement par des raclements de gorge, des briquets qui s'allument. («IANAHB»³⁰³, 2013), ou encore des toux chroniques («Line Em Up»³⁰⁴, 2020) qui résonnent comme le décrit Simon Reynolds comme « des croassements asthmatiques sortis d'un larynx tapissé de nodules fluorescents³⁰⁵. » Dès lors, la voix naturellement abîmée par une « polyconsommation de sédatifs, de sirop pour la toux à la codéine, d'herbe, de MDMA et d'alcool³⁰⁶» semble rendue d'autant plus audible par le biais de l'effet Auto-Tune. Plus précisément, le morceau « Codeine Crazy³⁰⁷ » (2014) du rappeur Future, se révèle comme la mise en musique d'une véritable expérience sensorielle sous substance. Selon Reynolds :

« Future a réinventé le blues pour l'adapter au XXI^{ème} siècle” et en a restauré non seulement la texture (rugueuse, brute) et le phrasé (mi-parlé, mi-chanté), mais aussi sa sensibilité, son regard existentiel sur le monde³⁰⁸. »

Par l'expression de mots parfois bafouillés et chantés par la voix rauque de Future, l'Auto-Tune accentue en effet la désinhibition de l'esprit sous l'effet de la drogue, telle une véritable mise en images de la vision trouble du rappeur en pleine montée de substance. Ce sirop violet que l'on appelle également *Lean* se retrouve fréquemment illustré dans le rap comme une sorte de *norme* esthétique chez les rappers américains tels que Schoolboy Q et A\$AP Rocky, et plus récemment en France avec Freeze Corleone et Bitsu. Comme en témoigne un article sur le sujet :

« *Rappers like A\$AP Rocky, Schoolboy Q, Future and others create musical odes to and demonstrations of the slowed pace of lean as it provides them a break from norms of physical and affective comportment. The drug*

303 Lil Wayne, « IANAHB » in *I Am Not a Human Being II*, Young Money Entertainment , 2013.

304 Lil Wayne, « Line Em Up » in *Funeral*, Young Money Entertainment, 2020.

305 REYNOLDS Simon , « Gloire à l'Auto-Tune », *art.cit.*, p.31.

306 REYNOLDS Simon , « Gloire à l'Auto-Tune », *art.cit.*, p. 57.

307 FUTURE, « Codeine Crazy » in *Monster*;Dundridge Entertainment, 2014.

308 REYNOLDS Simon, « Gloire à l'Auto-Tune », *art.cit.*, p.54.

incurs simultaneous sensory overload and the critical detachment from their bodies that allows them to experience (and potentially control) this overload at a slower pace³⁰⁹. »

Dans l'exemple du morceau « Codeine Crazy », le filtre Auto-Tune donne l'impression d'agir comme le déclencheur de l'état psychique du rappeur, comme si ce dernier devenait lui-même le psychotrope au travers duquel Future parvient à évacuer son *spleen*. Cette impression d'aliénation ainsi que cette dichotomie entre le corps et l'esprit s'investissent également à travers la production instrumentale. En effet, cette dernière est noyée dans un tempo au ralenti à la manière du « *chopped and screwed* » de Dj Screw dans les années 1990 (définit p.22), notamment par l'utilisation de nappes de synthés profondes et réverbérées et de grands mélismes vocaux sous Auto-Tune. À noter aussi que le clip du morceau approfondit davantage cette sensation visuelle vertigineuse.

« Le clip de "Codeine Crazy" est un portrait de l'artiste au repos, tout en ondulations, dans les tons mauves : on le voit d'abord piquer du nez dans un club, puis faire quelques pas hésitants après s'être allongé dans un champ soudain peuplé de chevaux mauves, pour finalement se faire réveiller sous un porche, à Atlanta, ses gobelets probablement plein de jean à la main ³¹⁰. »

Plus significativement lors du refrain, sous l'effet de l'Auto-Tune et du sirop violet, Future semble avoir perdu le contrôle de lui-même, par la répétition de « Codeine Crazy ». De fait, les notes vocales (quasi-fausses) sont pitchées vers le suraigu au travers d'Auto-Tune, ce qui accentue davantage l'attitude désinvolte voire hystérique du rappeur, mais aussi sa profonde détresse. Dès lors, le morceau « Codeine Crazy » illustre les déboires d'un homme sous-substance au corps et à l'esprit anesthésié, mais néanmoins profondément lucide de son état physique et psychique.

Ce constat nous invite donc à penser que les différents processus émotionnels expérimentés par le biais du filtre Auto-Tune chez Future semblent s'éloigner voire s'inverser de l'usage qu'en faisait quelques années plus tôt le rappeur T-Pain. En effet, dans le cas de Lil Wayne et Future (pour ne citer qu'eux) le but n'est plus de mettre au diapason un chant ou d'embellir et de parfaire un timbre vocal, mais au contraire d'accentuer les défauts d'une vocalité abimée par la drogue, en dépeignant le sentiment d'une souffrance et d'une tourmente psychique ressentis dans la vie *réelle*.

³⁰⁹ PETER Micah, « Dirty Spite: Future's 'Monster' Redefined His Career—and Defined an Era of Rap Music », *art.cit.*, paragraphe 12.

« Des rappeurs comme A\$AP Rocky, Schoolboy Q, Future et d'autres créent des odes musicales et des démonstrations du rythme ralenti du lean, car il leur permet de rompre avec les normes de comportement physique et affectif. La drogue provoque simultanément une surcharge sensorielle et un détachement critique de leur corps qui leur permet de vivre (et potentiellement de contrôler) cette surcharge à un rythme plus lent [Traduction libre] »

³¹⁰ KEMI ADEYEMI, « Sombrier droit : la vie des personnes noires à l'intersection du hip-hop et de l'industrie pharmaceutique » in *Trap: rap drogue argent survie*, Paris : Audimat, 2021, p. 18, paragraphe 2.

Dès lors, au travers de « Codeine Crazy », Auto-Tune semble être vraisemblablement la meilleure façon pour Future d'accroître et d'accentuer la singularité d'un timbre vocal naturellement abîmé par l'usage de drogues. Pour le rappeur, l'utilisation du filtre de manière opaque semble être également nourri par la volonté de plonger l'auditeur dans ses failles émotionnelles les plus profondes, comme il l'attestait au sein d'un interview « Ma musique, c'est la douleur. »

« Il [Future] fait ainsi tout un panorama des formes que prend la vie des personnes noires, de la gloire internationale à la tragédie banale, qui ne peut être comprise que sous l'emprise de la drogue et par sa consommation ³¹¹. »

Autrement dit, au travers d'une utilisation de la machine presque organique, Auto-Tune permet le développement de sentiments profondément humains. Nous pouvons aussi retrouver ces différents paramètres expressifs générés par la machine Auto-Tune chez le rappeur Kid Cudi. Addict aux antidépresseurs, Kid Cudi semble dans l'album *Man on the Moon : The End of the Day*³¹² (2009) user d'Auto-Tune pour chanter ses pulsions suicidaires, comme si, finalement, les appels à l'aide de ce dernier n'étaient possibles qu'à travers le biais de l'effet numérique. Dès lors, les rappeurs semblent disposer de la possibilité d'accentuer ou de révéler intimement leurs « âmes débauchées³¹³» au travers de leurs voix filtrées par la machine Auto-Tune.

Ainsi, au travers de ces quelques analyses, nous pouvons nous rendre compte que le rap est bien une forme d'art ouverte ; il est en effet non-prédéterminé au sein d'un seul type de registre expressif et émotionnel. De plus, il est possible de retracer son histoire dans une perspective à la fois esthétique et technologique sans qu'a priori l'un ne détermine l'autre. En croisant les spectres de Bon Iver et de Future, l'analyse des morceaux « Woods » et « Codeine Crazy » nous a en effet permis de mieux comprendre l'utilisation d'Auto-Tune au sein des musiques populaires. Qu'elle soit utilisée pour perfectionner la nature, ou encore exprimer la dépression et l'aliénation au travers des effets sensoriels d'un sirop violet, la médiation opaque d'Auto-Tune est, pour reprendre les termes de Brøving-Hanssen et Danielsen, « *better at evoking this spectrum of human feelings than*

³¹¹ KEMI ADEYEMI, « Sombrier droit : la vie des personnes noires à l'intersection du hip-hop et de l'industrie pharmaceutique », art.cit., p.19.

³¹² KID CUDI, *Man on the Moon : The End of the Day*, Universal Records, 2009.

³¹³ REYNOLDS Simon, « Gloire à l'Auto-Tune », art.cit., p.56.

*the human voice itself*³¹⁴». Ces analyses confirment donc le caractère virtuose de ces artistes qui utilisent l'artefact numérique de manière audible et opaque, comme l'exprimait aussi Jonathan Sterne à la fin de notre deuxième chapitre. Résumons-nous.

Jusqu'à maintenant, nous sommes parvenus à comprendre comment fonctionne la technologie de l'auto-correction, puis nous avons admis qu'Auto-Tune ne produit pas un seul type d'émotion, mais peut générer des climats émotionnels hétéroclites selon la volonté de l'artiste. En effet, comme on a pu le démontrer au travers de l'analyse de deux morceaux, on voit bien que Bon Iver utilise et expérimente le plug-in d'une autre manière que Future. À travers la multiplication de sa voix filtrée, Bon Iver dépeint la nature comme lieu surréaliste et perfectionné, au sein duquel l'artefact numérique devient un remède à l'aliénation et à la solitude. Dans une autre perspective, le rappeur Future utilise l'artefact numérique comme véritable prothèse vocale, pour exprimer davantage une désinhibition du corps et de l'esprit, imbibé dans son cas, par la substance analgésique du sirop violet.

Le traitement numérique Auto-Tune est donc bien un outil de création à part entière et permet de produire plusieurs formes d'expressivité. À travers une voix imprégnée par le son caractéristique de la machine, les artistes ont alors la possibilité d'extérioriser des sentiments profondément humains, que la voix naturelle ne permet pas toujours de faire ressentir de manière intense et précise.

Enfin, comme le présente également l'étude de Brøving-Hansse et Danielsen, nous pouvons alors imaginer que les controverses au sujet de l'utilisation d'un outil numérique tel qu'Auto-Tune sont également liées à des raccourcis essentialismes sur la voix :

*« When the voice is manipulated and takes on a mechanical or robotic sound, this link to the real "self" of the singer is broken. This might in turn explain why manipulating the timbre of the voice is so controversial and has such a radical effect*³¹⁵.»

³¹⁴ BRØVING-HANSEN Ragnhild & DANIELSEN Anne, « Digital Signatures : The Impact of Digitization on Popular Music Sound », *op.cit.*, p.174.

« [Auto-tune] est plus à même d'évoquer ce spectre de sentiments humains que la voix humaine elle-même [Traduction libre] »

³¹⁵ *Ibid.*, p.178.

« Lorsque la voix est manipulée et prend un son mécanique ou robotique, ce lien avec le véritable " moi " du chanteur est rompu. Cela pourrait à son tour expliquer pourquoi la manipulation du timbre de la voix est si controversée et a un effet si radical. [Traduction libre] »

Représentée comme l'organe de l'intime de soi, la voix est en effet unique à chaque individu par son timbre. La voix brute et naturelle exprime des sentiments, mais détient aussi un rôle essentiel dans le dévoilement de la personnalité et la culture d'une personne, et c'est en cela que les médiations technologiques comme Auto-Tune dérangent tant, puisqu'elles perturbent la reconnaissance du vrai moi et l'« authenticité » de l'expression intime. Afin de mieux cerner l'ambiguïté qui émane de l'utilisation de la médiation technologique d'Auto-Tune sur la voix humaine, nous partirons de la définition de la vocalité de Katerine Meizel, puis, nous tenterons d'en tirer des conclusions à partir des propos de Nina Eidsheim.

3.2 Définir la vocalité

Assimilée selon Heinrich Bernardoni à un instrument vocal « intime et individuel³¹⁶ », la voix a passionné bon nombre de chercheurs et scientifiques pour ses qualités et possibilités expressives. Cependant, si de nombreuses recherches témoignent d'un intérêt grandissant pour l'organe vocal, la volonté d'en approfondir son étude se voit complexifiée par la nécessité de convoquer un large champ disciplinaire. De fait, comme le souligne Katherine Meizel :

« Prendre en charge la multiplicité des facteurs linguistiques, acoustiques, cognitifs-perceptifs et culturels qui renseignent la manière dont nous produisons et entendons les voix humaines peut apparaître comme une tâche beaucoup trop lourde et intimidante³¹⁷.»

3.2.1 La vocalité comme expression de l'identité personnelle et culturelle de l'individu

Publié originellement en 2011, l'article de Katherine Meizel intitulé « Une voix puissante : enquête sur la vocalité et l'identité », revient sur l'histoire de la notion de vocalité et propose selon ses termes, d'aider les chercheur(e) « dans leur tentative d'exploiter le plein potentiel de la voix en contexte de représentation³¹⁸.». En effet, l'apparition du concept de vocalité a permis aux scientifiques de ne plus étudier la voix chantée dans son sens strictement phénoménologique (le timbre, et geste vocal³¹⁹) mais selon Meizel, dans « l'expérience tout entière du locuteur, du chanteur ou de l'auditeur³²⁰». Dès lors, pour reprendre ses termes, mobiliser la notion de vocalité, a permis de prendre en compte « toutes les dynamiques physiologiques, psychoacoustiques et socio-politiques qui impactent notre perception de nous-mêmes et des autres³²¹.»

Par ailleurs, si pour Meizel la voix porte en elle un « sens lexical et émotionnel³²²», elle insiste également sur le fait que la notion de vocalité convoque des informations essentielles sur

³¹⁶ HENRICH BERNARDONI Nathalie, « Vibrations et résonances en voix chantée » in *La voix chantée entre sciences et pratiques*, Paris : avril 2014.

³¹⁷ MEIZEL Katherine, « Une voix puissante : enquête sur la vocalité et l'identité », *Volume !* [En ligne], 16 : 2 / 17 : 1 | 2020, mis en ligne le 01 janvier 2024, consulté le 3 juillet 2020, p.184.

³¹⁸ *Ibid.*, p.184

³¹⁹ Selon Meizel « Ce concept va au-delà des caractéristiques comme le timbre ou le geste vocal, et nous invite à prendre en considération *tout* ce qui est vocalisé, c'est-à-dire produit et perçu comme vocal. »

³²⁰ MEIZEL Katherine, « Une voix puissante : enquête sur la vocalité et l'identité », *op.cit.*, p.184.

³²¹ *Ibid.*, p.184.

³²² MEIZEL Katherine, « Une voix puissante : enquête sur la vocalité et l'identité », *op.cit.*, p.184.

l'identité personnelle et culturelle d'une personne, et informe également sur les rapports de pouvoir de la communication humaine. Comme elle en témoigne, la vocalité est « tributaire de distinctions esthétiques, techniques et de classes sociales³²³ ». Distinctions sur lesquelles elle revient précisément au cours de cet article.

Ce qui nous intéresse tout particulièrement dans l'étude généraliste et anthropologique de Katerine Meizel, est qu'elle nous donne à voir la vocalité comme l'expression symbolique de l'identité d'une personne et de sa culture. Ce constat nous amène donc à penser que le traitement vocal (incarné principalement par Auto-Tune), se place à l'antithèse de la dimension musicale de la vocalité. Par son rôle de modificateur et correcteur du timbre vocal de la voix humaine, Auto-Tune semble en effet détruire l'identité symbolique de la vocalité, définit ainsi par Meizel. Cette destruction présumée est, comme nous l'avons déjà abordé, ce que nous invite à penser certaines critiques à l'égard de l'utilisation du plug-in, puisque comme le rapporte Simon Reynolds, Auto-Tune s'attaque à la voix en tant que « substance³²⁴ » et « signature³²⁵ » et par conséquent, à ce qui « nous rend sensibles ou non³²⁶ ».

Dès lors, envisager la vocalité comme le noyau symbolique de l'identité d'une personne, semble disqualifier toutes possibilités et formes d'expressivité vocale au travers d'Auto-Tune. Pourtant, nous sommes parvenus à démontrer à partir de l'analyse des morceaux de Bon Iver et Future les différentes possibilités émotionnelles et expressives au travers de l'utilisation du filtre Auto-Tune, ce qui représentait l'un des enjeux majeurs de ce mémoire. Par ailleurs, comme le remarque Simon Reynolds :

« on parvient toujours à reconnaître nos chanteurs et nos rappeurs préférés à travers le médium dépersonnalisant de la correction vocale – et à s'enthousiasmer pour de nouveaux artistes. On pourrait même dire qu'en devenant une norme au sein de l'industrie musicale, l'Auto-Tune souligne encore davantage les autres éléments qui contribuent à l'attrait d'une voix – le phrasé, la personnalité – ainsi que les aspects extra-musicaux tels que l'image et la biographie³²⁷. »

Ainsi, si l'auditeur a tendance à associer des sons à des identités artistiques, nous pouvons néanmoins souligner que chacun des artistes qui utilisent une médiation technologique telle

³²³ *Ibid.*, p.183.

³²⁴ REYNOLDS Simon, traduit par CARO Jean-Francois, « Gloire à l'Auto-Tune », *art.cit.*, p.40.

³²⁵ *Ibid.*

³²⁶ *Ibid.* p.40.

³²⁷ REYNOLDS Simon, « Gloire à l'Auto-Tune », *art.cit.*, p.40.

qu'Auto-Tune est en capacité de créer le climat émotionnel qu'il souhaite, puisque comme nous l'avons vu, l'outil de correction vocal n'est pas figé à l'expression d'une seule et unique émotion.

Si nous tentons d'aller plus loin, voyons ce que signifie le timbre vocal d'un chanteur ou d'une chanteuse sur son identité personnelle et culturelle. À travers la construction du timbre vocal Nina Sun Eidsheim nous donne à voir en effet une autre perspective de l'identité, mais aussi, elle nous éclaire sur la façon dont l'auditeur perçoit l'identité à travers la construction du timbre des artistes.

3.2.2 L'identité personnelle et culturelle d'une voix : la perception de l'auditeur

En partant de l'avènement des technologies et de l'enregistrement (c'est-à-dire depuis la séparation entre le son entendu et la source visuelle), Nina Eidsheim se propose d'étudier la manière dont la voix et le timbre vocal sont perçus et intellectualisés par l'auditeur, en prenant compte au sein de ce processus, du rôle et de l'impact des sociétés.

À partir de l'analyse du timbre vocal de trois chanteurs (Marian Anderson, Billie Holiday et Jimmy Scott), et en s'intéressant également au logiciel de synthèse vocale *Vocaloid*, Nina Eidsheim analyse les différentes perceptions racialisées et genrées de l'auditeur, à l'égard de la voix chantée. En effet, pour l'auteure, nous ne pouvons connaître l'identité (relative à l'essence) d'une voix (relative à la personne) seulement « *in their multidimensional, always unfolding processes and practices, indeed in their multiplicities*³²⁸. » Dès lors, Nina Eidsheim s'oppose à l'idée selon laquelle « *a timbre performed by one person is understood as essence*³²⁹. »

Dans ce même ouvrage, cette dernière pointe aussi du doigt divers phénomènes culturels et sociaux. Parmi eux, l'effet des techniques et formations sur la modulabilité du timbre vocal d'un(e) chanteur(euse) induirait significativement en erreur la perception de l'auditeur sur l'essence même de l'individu en tant que corps.

³²⁸ EIDSHEIM Nina, *The Race of Sound : Listening, Timbre, and Vocality in African American Music*, *op.cit.*

« dans leurs processus et pratiques multidimensionnelles et toujours en développement, c'est-à-dire dans leurs multiplicités. [Traduction libre] »

³²⁹ *Ibid.*

« un timbre exécuté par une personne est compris comme essence [Traduction libre] »

« *Vocal timbre is not an elementary sound of an essential body, but rather [...] both timbre and body are shaped by [...] training that are cultural artifacts of attitudes towards gender, class, race and sexuality*³³⁰. »

Dans une étude antérieure à celle-ci, elle affirmait également que la formation vocale reçue par le chanteur(euse) « *dramatically shapes the voice*³³¹» Autrement dit, pour Eidsheim, la formation, les techniques et l'entraînement vocal configurent et constituent significativement les caractéristiques du timbre vocal.

Par ailleurs, l'étude d'Eidsheim s'attelle également à déconstruire les croyances et présupposés selon lesquels la voix incarnerait de manière absolue, le symbole de l'intériorité et de l'identité d'une personne. Pour cette dernière, le timbre vocal modelé et façonné par des potentielles techniques et pratiques, n'atteste pas pour autant de l'identité personnelle et culturelle de l'individu auquel il appartient. Toujours selon cette dernière, c'est pour cette raison que les processus d'apprentissages et de techniques vocales engendreraient chez l'auditeur, une confusion entre le timbre de cette voix *entraînée* (modelée par la technique) et l'essence du chanteur.

« *When listeners connect a singer with à particular community, their listening is filtered through assumptions about that community and the music and vocal genres with which its people are most commonly associated*³³².»

Eidsheim analyse cette confusion sensorielle plus précisément, à partir de l'exemple la pratique de l'imitation. En effet, dans ce cas précis, il est particulièrement difficile pour l'auditeur de distinguer la voix originale de celle qui imite; de fait, l'identité de celui qui imite se retrouve confondue avec celle de l'individu imité. Dès lors, dans cette confusion, une relation *de cause à effet* amènerait l'auditeur à penser qu'un corps *noir* produirait de manière systématique une *voix noire*. De la même façon, Eidsheim, indique que la tessiture vocale aiguë du chanteur Jimmy Scott (1925-2014) ne détermine en rien son genre masculin, mais c'est plutôt par la particularité de son timbre vocal (concept du *vocal body*) que l'auditeur reconnaît le genre masculin du chanteur.

³³⁰ « Le timbre vocal n'est pas un son élémentaire d'un corps essentiel, mais plutôt [...] le timbre et le corps sont tous deux façonnés par [...] une formation qui est un artefact culturel des attitudes envers le sexe, la classe, la race et la sexualité. [Traduction libre] »

³³¹ EIDSHEIM Nina, *Voice as a Technology of Selfhood: Towards an Analysis of Racialized Timbre and Vocal Performance*, University Of California, San Diego : 2008.
« façonne radicalement la voix. [Traduction libre] »

³³² « Lorsque les auditeurs associent un chanteur à une communauté particulière, leur écoute est orientée par des présupposés à travers sur cette communauté et les genres musicaux et vocaux avec lesquels ses membres sont le plus souvent associés. [Traduction libre] »

Pour reprendre les grandes lignes de *The Race Of Sound*, la voix *n'est pas innée* mais se détermine par des présupposés culturels qui concernent la race et le genre. De plus, la voix n'est pas un phénomène statique mais se réalise par de potentiels changements ayant lieu au cours de la vie d'un individu. Nombreuses sont les voix des chanteur(euses) façonnées par un processus de «modelage vocal», comme celles issues des formations de technique vocale.

Si comparer Auto-Tune à une technique du corps paraît quelque peu problématique, toutefois, nous pouvons voir que toute voix est construite et que les conclusions d'Eidsheim sur le timbre vocal peuvent aussi s'appliquer à l'utilisation d'Auto-Tune. Nous pouvons en effet remarquer qu'entre la technique interne du corps et la technologie extérieure, la rupture n'est pas si évidente, puisque, quoi qu'il en soit, tous geste musical est une construction culturelle sur lequel s'applique le geste du musicien. En d'autres termes, le geste musicien s'applique sur les cordes vocales, de la même façon qu'il s'applique sur la technologie d'auto-correction telle qu'Auto-Tune.

Par ailleurs, si les présupposés sur le caractère déshumanisant et artificielle de la voix sous Auto-Tune sont prégnants, c'est aussi parce que l'usage de la technique du filtre Auto-Tune diminue « *the variation in sound at the microlevel [and] the nonharmonic content of the sound signal [...] in favor of its harmonic content 5 the periodic frequencies or pitched sounds* »³³³. Autrement dit, l'organe vocal est lissé, aseptisé et le timbre vocal est uniformisé, par l'absence d'éléments vocaux qui caractérisent de manière significative la voix humaine :

« *The neutralization of paralinguistic aspects, such as variation in timbre, intensity, and prosody, and the absence of expressive markers such as grunts, sighs, breathing*³³⁴. »

Également, la présence des aspérités de la voix humaine que l'on retrouve par exemple dans l'articulation des consonnes permet la transmission de « *a feeling of intimacy*³³⁵ » et donc celle des émotions.

³³³ BRØVING-HANSEN Ragnhild & DANIELSEN Anne, « Digital Signatures : The Impact of Digitization on Popular Music Sound », op.cit., p. 174.

« la variation du son au niveau microphone [et] le contenu non harmonique du signal sonore [...] au profit de son contenu harmonique (les fréquences périodiques ou les sons aigus) [Traduction libre] »

³³⁴ *Ibid.*, p.174.

« La neutralisation des aspects paralinguistiques, tels que la variation du timbre, de l'intensité et de la prosodie, et l'absence de marqueurs expressifs tels que les grognements, les soupirs, la respiration. [Traduction libre] »

³³⁵ *Ibid.*, p.175.

Néanmoins, si en présence du traitement Auto-Tune les consonnes se retrouvent amenuisées, le processus acoustique opéré par le filtre ne semble pas pour autant mettre à mal l'élocution et l'expression des sentiments intimes des rappeurs. Si nous avons brièvement abordé ce phénomène à la fin du deuxième chapitre chez les rappeurs JuL, MHD, nous allons analyser plus précisément maintenant, ce qui se passe chez le groupe PNL. Nous allons voir en effet que le groupe utilise de nombreuses consonnes dans leurs textes c'est pourquoi, la question que nous nous posons à présent est la suivante : dès lors que le son brut des consonnes est allégé et/ou diminué par la technique filtrée d'Auto-Tune, dans quel(s) intérêt(s) ou but(s) le groupe PNL, les utilisent-elles ?

Ainsi, afin de disposer d'un panorama plus large sur les paramètres expressifs et émotionnels chez PNL, j'ai souhaité réaliser de analyses brèves au travers de quelques morceaux de leurs deux derniers albums, *Dans la légende*, et *Deux frères*. Plus précisément, nous tenterons au travers de ces quelques morceaux de comprendre de quelles façons le groupe PNL prend le contre-pied de l'annihilation des aspects paralinguistiques générée par Auto-Tune, pour exprimer et créer à partir de cet aspect technique particulier. Ce que nous ferons au travers de plusieurs registres (sémantique, sémiologique, poétique et musicologique) avant d'entreprendre l'analyse davantage musicologique du morceau « Blanka ».

3.3 Le rôle de la médiation opaque d'Auto-Tune dans l'expression des émotions chez PNL

3.3.1 L'usage des consonnes comme pluralité expressive

Comme le stipulent ces trois exemples de vers ci-dessus (pour ne citer qu'eux), le groupe PNL insère fréquemment des phrases avec de nombreuses consonnes occlusives comme le [c] le [k] ou le [t].

1. « Un **je t'aime coupé à l'ammoniaque**³³⁶ » (1'05)
2. « **J'me cache, j'compte, j'cache, le cash dans la chambre**³³⁷ » (2'44)
3. « **Y'a juste que j'recompte un peu plus qu'avant**³³⁸ » (1'16)

Au travers de l'écoute phonographique de ces vers, il semblerait que l'usage des consonnes sous le filtre Auto-Tune permette d'approfondir la sémantique des mots, mais aussi d'accentuer la rythmique du flow de N.O.S et Ademo. Précisons.

Dans le premier exemple, l'usage du filtre accentue tant la sémantique du vers par une montée de hauteur de notes vers l'aiguë (sol la la la la la mi do), que la sonorité brute des consonnes (en gras), ce qui permet ainsi de conserver l'expressivité du phrasé musical. Poursuivons.

Au sein du deuxième exemple de vers, nous pouvons constater l'utilisation significative des consonnes. On en compte en effet vingt-quatre contre dix voyelles. Par son écoute, une polyrythmie intéressante s'élabore entre le rythme du vers et celui de la grosse caisse, ce que nous analyserons plus précisément lors de l'analyse du morceau « Blanka ». En effet, le son sec des consonnes occlusives [c] et fricatives [ch] permet pour Ademo de complexifier son flow rythmique en prenant appui sur ces dernières. Enfin, force est de constater en prononçant ce deuxième vers qu'il représente un véritable virelangue. Dans cet exemple, ainsi que dans le dernier vers (exemple 3), le traitement Auto-Tune semble avoir vraisemblablement pour effet de clarifier et maintenir la dynamique du phrasé rythmique et mélodique par l'effet de son vibrato, lors d'un éventuel bafouillage.

³³⁶ PNL, « A l'ammoniaque », *Deux frères*, QLF Records, 2019.

³³⁷ PNL, « Blanka », *Deux frères*, QLF Records, 2019.

³³⁸ PNL, « Onizuka », *Dans la légende*, QLF Records, 2016.

Par ailleurs, comme nous avons pu le distinguer à la fin de notre deuxième chapitre, les paroles et les mots choisis par le duo ont fréquemment une portée sémantique qui concerne des émotions négatives, telles que la tristesse, la culpabilité, la nostalgie ou encore la colère. Dès lors, si le traitement Auto-Tune permet dans ces trois exemples d'apporter aux vers, une rythmique supplémentaire par l'usage des consonnes et la conservation de l'aspect mélodique de la phrase musicale, par ailleurs, il semble également atténuer l'austérité sémantique de certains vers, mots et discours parfois grossiers et/ou dérangeants, comme nous allons le voir maintenant.

3.3.2 Enjoliver la sémantique lexicale par la médiation opaque d'Auto-Tune

Comme c'est le cas dans le couplet du morceau « A l'ammoniaque³³⁹ » sur la phrase en gras « Ou j'finis comme Manu Le Coq », Ademo nous laisse à penser que son destin sera aussi tragique que celui de Manu Le Coq, personnage du film *La Cité de Dieu* (2002) mort assassiné. En effet, la médiation opaque d'Auto-Tune semble amortir et alléger significativement la profondeur sémantique des mots, notamment par l'ajustement de la hauteur de la note (dans le grave ici), mais aussi d'enjoliver les phrasés mélodiques de la voix.

« À l'ammoniaque »
 «Ouais, ouais, ouais, ouais, ouais
 Ouais, c'est le désert dans la te-tê
 J'remplace centimes par sentiments
 Mon cœur se transforme en billets
 Ouais, ouais, ouais, ouais, ouais
 Inch'Allah, Inch'Allah, Inch'Allah
 Que Dieu nous pardonne pour nos crasses
 Pour notre manque de compréhension
 Envers l'Homme et sa putain de race
 Ouais, ouais, ouais, ouais, ouais
 WAllah, wAllah, wAllah
 Que j'aimerais leur tendre la main (mais)
 Mais, ces sauvages me la couperaient
 Mettraient ça sur le dos de la faim
 Ouais, ouais, ouais, ouais, ouais
 Une vision de paranoïa
 Le corbeau remplace le chant du coq
 Un "je t'aime" coupé à l'ammoniaque
Ou j'finis comme Manu Le Coq
 Ouais, ouais, ouais, ouais, ouais»

Si la déflagration réverbérée du coup de pistolet - qui intervient sur la phrase en gras ci-dessus - permet la mise en image de la mort par le son, elle domine également l'espace sonore en

³³⁹ PNL, « A l'ammoniaque », *Deux frères*, QLF Records, 2019.

couvrant (par la technique de la compression³⁴⁰) le timbre de la voix d'Ademo. Sur cette phrase musicale en particulier, Ademo l'énonce presque en effet d'une manière chuchotée. Dès lors, le coup de feu ainsi que l'usage d'Auto-Tune et de la technique de compression permettent dans cet exemple de minimiser le sens tragique du vers.

Par ailleurs, si la lecture du premier couplet d'Ademo semble révéler de profonds regrets et désillusions, c'est pourtant bien sous la forme d'une ballade musicale auto-tunée que le rappeur exprime ses doutes et ses craintes. La production instrumentale dans la tonalité de La mineur est en effet constituée principalement de quatre accords à la guitare acoustique (Am/G/F/E), qui tournent en boucle tout au long du morceau. Ces derniers se caractérisent par une *reverb* (réverbération) qui accentue l'émotion du phrasé mélodique de la voix sous Auto-Tune, en nous faisant presque oublier la profondeur sémantique des propos tenus dans le texte.

Ainsi, ces quelques analyses nous amènent à penser que le lissage des aspérités de la voix humaine sous l'effet Auto-Tune mais aussi certains autres éléments numériques permettent entre autres d'harmoniser l'aspect rigide du langage du duo, (comme celui de sa sémantique et de sa phonétique) et/ou au contraire dans d'autres morceaux, d'accentuer la rythmique de certains vers par l'usage des consonnes. Dès lors, si l'utilisation du plug-in Auto-Tune permet initialement de corriger les fausses notes, il semble également un moyen pour PNL de bouleverser et d'outrepasser les lois du politiquement correct, dans un tout homogène et esthétique.

³⁴⁰ La compression audio consiste à conserver le volume sonore en diminuant les sons les plus forts et en augmentant les plus faibles.

3.3.3 Le traitement Auto-Tune et la sémiotique de l'affect chez PNL

À la fin de notre premier chapitre et à travers le biais d'une analyse littérale, nous avons considéré que les deux premiers albums du groupe PNL s'illustraient comme le symbole d'une quête viscérale du bonheur et de l'argent, mais aussi d'un spleen très présent dans les textes. Dès lors, au travers d'analyses davantage musicologiques, nous allons voir au sein des deux albums suivants -*Dans la légende* (2016) / *Deux frères* (2019)- que le duo expérimente le logiciel Auto-Tune et les techniques d'enregistrement de façon à accentuer davantage l'expressivité et les émotions qui émanent de leurs morceaux.

***Dans la légende* / *Deux frères* : une mélancolie entremêlée à l'ennui**

«J'voulais le monde, aujourd'hui j'veux jongler avec
Demain j'lui pisse dessus et j'pars sur Namek
J'suis qu'un homme, j'quitte comme un extra-terrestre »

En 2016, le groupe PNL sort l'album *Dans la légende*, soit un an après leur deuxième projet. Il est certifié disque d'or une semaine après sa sortie, puis disque de diamant huit mois plus tard. Si pour le duo cet album signe l'avènement du succès commercial et la porte de sortie vers une vie meilleure, il n'est pas pour autant le synonyme de la paix intérieure, escomptée dans leurs premiers projets. En effet, l'état de quiétude imaginé par le duo comme symptomatique d'une richesse financière, semble bien loin d'être au rendez-vous au sein de l'écriture de *Dans la légende*. Au surplus, comme l'exprime Ademo « qu'est-ce-que c'était bon à l'ancienne³⁴¹ ». Dès lors, comme on peut le voir dans le champ lexical de ces quelques couplets ci-dessous (surligné en gras), mais aussi par la sémantique des vers, une profonde mélancolie de la vie avant les privilèges du succès semble transpirer au sein de cet album,

³⁴¹ PNL, « Bambina », *Dans la légende*, QLF Records, 2016.

« Cramés »

« J'fais le tour de ta vie, je m'**ennuie** j'retourne à la mienne
 On a pas la même vie mes cauchemars ne deviendront pas tes chaînes
 J'ai quitté ma chaise dans le hall pour monter chier sur le trône
 J'ai percé si vite ient-ient qu'en ai oublié tes chromes
 Milliers d'euros, plus de **peine de cœur**
 Cœur à zéro, j't'oublie sans **rancœur**
 Fonce-dé dans le noir pour **oublier** que ce monde est moche
 Non j'aime pas l'argent, j'aime mes proches, donc je remplis mes poches
 Haute couture, petit frère se sert dans l'armoire
 Un p'tit regard, j'caresse ton âme noire
 Tard la nuit je montre mes **blessures** à la Lune car j'ai mal à la Terre
 Ce monde sale m'aveugle, j'verrai pas l'auréole au-dessus de ta tête »

« Dans la légende »

J'voyage, j'filme, j'revis (aïe, aïe, aïe, aïe)
 J'rentre pas dans leur fête (nan, nan, nan, nan)
 Un charbon et j'm'enfuis (j'fly, j'fly, j'fly, j'fly)
 J'fume toute l'année j'**m'embête** (j'maille, j'maille, j'maille, j'maille)
 J'sors de la savane, de la jungle que du soleil
 Wallah wAllah j'ai plus sommeil
 Terrain j'te laisse, fini de vendre (ça y est, ça y est, ça y est, ça y est)
 Bientôt on rentre dans la légende (bye, bye, bye, bye)

Les deux frères semblent également inquiets face à l'avenir qui les attend, comme on peut s'en apercevoir avec le morceau « Mira ».

« Mira³⁴² »

« **WAllah, wAllah, wAllah**

Bizarre, bizarre, bizarre

J'redoute demain dis-moi pourquoi ?

Mira mira mira Tu sais la vie t'a mis des coups à long terme

J't'ai vu nager, trimer dans le haram ramper

J't'ai vu tout seul, connaître, le temps sa lenteur

Je sais que tu sais la haine éclaire ta lanterne

Mais wallah wallah wallah

J'sais pas, j'sais pas, j'sais pas

J'aimerais sourire des fois

Mira mira mira

Tu te rappelles pas quand t'étais heureux sans rien ?

Quand tous ces gens pensaient que t'étais qu'un vaurien

Ici l'amour te manque mais tu l'abandonnes

T'es dans l'attente dans l'ombre d'un parloir fantôme

WAllah wAllah wAllah C'est chelou tu sais Mira

J'regarde ce ciel tout noir

Mais j'espère que tu sais Mira

Gros t'as ta chance alors saisis la maintenant

Remémore toi toutes ces galères ces instants

Chaussures trouées en Nike, en fila fila
Mowgli tu verras, vida Mira Mira »

Si nous tentons d'aller plus loin, au sein du couplet ci-dessus, Ademo semble en effet vouloir trouver une réponse à ces tourments « J'redoute demain dis-moi pourquoi ? » que nul ne semble pouvoir lui apporter, hormis peut-être la parole de Dieu. En effet, la répétition de l'interjection «WAllah, wAllah, wAllah » nous laisse à penser une forme d'imploration de Dieu et de sa parole, à travers laquelle Ademo semble vouloir trouver refuge.

Cette hypothèse semble d'ailleurs se confirmer à l'écoute du morceau, puisqu'en effet, le filtre opéré par Auto-tune sur la voix du rappeur permet d'entendre l'élaboration d'un jeu de question-réponse et, qui plus est, un dialogue entre lui (vers en gras) et Dieu (vers en italique). Dans une sorte d'allégorie vocale effectuée par le biais de l'Auto-Tune, on peut en effet entendre deux voix distinctes de par leurs timbres et leurs intonations respectives. La voix qui est symbolisée par le timbre grave (en gras) incarne la voix d'Ademo et l'autre poussée dans l'aigu (italique) nous laisse imaginer celle incarnée par Dieu. Sous d'autres formes, nous pouvons retrouver le procédé d'incarnation et d'impressionnisme vocal par le biais du traitement sous Auto-Tune, notamment dans le morceau «Luz de Luna³⁴³ ». En effet, comme l'a analysé Gabriel Leca :

« Dans le morceau *Luz de Luna*, le groupe PNL réalise à cet égard un important travail de création d'images par la mise en débat des dynamiques sémantiques du morceau³⁴⁴. »

« Ça va comme tous les jours
J'ai l'démon faut l'tempérer
Hé Tarik, comment tu vas ?
Hé Tarik, comment tu vas ?
Ça va comme tous les jours, j'ai l'démon faut l'tempérer
J'vois qu't'es bien entouré
Ouais mais quand j'étais dans le trou, personne
J'm'en bats les reins
T'es sérieux ? J'suis sérieux, ouais je leur donnerai ma bite
T'es sérieux ? Ouais QLF pour eux j'donnerai ma vie
J'ai trimé chaque année, j'étais solo keutchi
Ouais je sais, j'm'en rappelle, bah bien sûr pas de ce-vi
Et donc là? Et donc rien, ça m'rend pas plus heureux
Et l'amour? J'en ai pas et j'ferai bien plus d'euros
Hein c'est triste, ouais, hé tranquille c'est la vie, vraiment triste
Hé, m'fais pas comme la psy

³⁴³ PNL, « Luz de Luna », *Dans la légende*, QLF Records, 2016.

³⁴⁴ LECA Gabriel, « Poétique de la voix sous Auto-Tune » in CARINOS Emanuelle & HAMMOU Karim, *Perspectives esthétiques sur les musiques Hip Hop*, Conçues pour durer, 2020, p.144.

T'as beaucoup d'haine tu sais ?
Sans ça j'serais mort
T'es fou toi, t'es fou toi !
Et c'est moi ou tu saignes ?
J'saigne pas, regarde j'rigole
T'es fou toi, t'es fou toi !
T'façon j'ai pas b'soin d'eux
Mais à bon t'as b'soin de qui ?
J'ai ma miff, ouais j'ai Dieu, non j'suis pas de ces harkis »

Dès lors, pour Gabriel Leca, « l'Auto-Tune amène un dialogue entre les strates signifiantes du morceau³⁴⁵ » entre la voix d'Ademo (en gras) et cette autre voix, incarnée essentiellement par des phrases à caractère interrogatif et que l'on peut imaginer comme la petite voix intérieure du rappeur. Nous comprenons alors que le texte seul (isolé de la musique) ne peut suffire à la pertinence de la dimension dialogique et introspective du morceau puisque celle-ci ne peut se réaliser qu'en présence d'Auto-Tune et, plus précisément, par l'utilisation de l'artefact comme médiation musicale et opaque. Comme le précise Leca :

« La mise en péril du texte sur lequel repose habituellement la voix, ce dernier n'étant pas suffisant pour dire. La tentative d'ekphrasis musicale et la déshumanisation de la voix qui évoque de lointaines lamentations disparaissant au loin révèlent ainsi de nouvelles images qui stimulent l'imaginaire, sans pour autant développer ces thèmes de manière explicite³⁴⁶. »

Ainsi, le groupe PNL semble exprimer par divers moyens ses craintes et ses doutes. Par le langage et les différents symbolismes effectués par la voix sous Auto-Tune, le groupe dépeint en effet des émotions hétéroclites puisque la modification de la voix chez PNL permet tant de jouer « le rôle de masque pour explorer son intériorité ou pour exprimer l'altérité³⁴⁷ » que « d'exprimer des réalités qui dépassent les mots communs³⁴⁸ ». Enfin en 2016, la route vers le bonheur s'annonce encore longue puisque comme nous le voyons, l'album *Dans la légende* semble encore hanté par le besoin d'un ailleurs et d'une mélancolie profonde. Néanmoins, si nous voyons bien que PNL s'inscrit dans un style profondément mélancolique et dépressif, nous pouvons nous demander si le changement d'écriture du groupe PNL à partir de l'album de *Dans la légende*, n'est pas une stratégie pour maintenir et faire perdurer ce climat émotionnel général malgré le succès.

³⁴⁵ LECA Gabriel, « Poétique de la voix sous Auto-Tune », p.144.

³⁴⁶ LECA Gabriel, « Poétique de la voix sous Auto-Tune », *perspectives esthétiques sur les musiques Hip Hop, art cit.*, p. 147.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 150.

³⁴⁸ *Ibid.*

Qui plus est, au travers de ces quelques exemples de morceaux figurant dans l'album *Dans la légende*, on peut s'apercevoir si l'on regarde exclusivement la sémantique des paroles, que Tarik et Nabil se dévoilent et se libèrent parfois très crûment au travers d'une forme d'écriture mélangeant la langue française, espagnole et arabe, que l'on pourrait presque qualifier d'écriture impudique, voire parfois même grossière. Pourtant, lorsque l'on écoute la musique du groupe PNL, les productions instrumentales sont planantes et l'usage d'Auto-Tune semble comme nous l'avons vu, lisser de manière significative certains mots phonétiquement abrupts et sémantiquement intimes voire grossiers.

Enfin, au sein de l'univers de PNL, le logiciel Auto-Tune semble parvenir à faire tolérer les faiblesses des deux frères telles que la crainte, le doute, la culpabilité et l'échec. Le filtre numérique semble alors agir comme une extension de la voix humaine, en s'illustrant telle une voix intérieure qui accumule des événements, mais qui parvient à les extérioriser avec émotion. Pour terminer, examinons maintenant plus précisément leur dernier album.

Selon Lola Levent, *Deux frères* montre à plusieurs niveaux « la volonté d'un retour à une forme de simplicité³⁴⁹. » Comme le précédent album, *Deux frères* est aussi certifié disque de diamant. Pour autant, nous allons voir que malgré la concrétisation au travers du succès et de la reconnaissance, Tarik et Nabil semblent toujours submergés par la mélancolie et l'ennui, dans un monde où ils ne semblent pas encore avoir trouvé leur place. Comme en témoigne Lola Levent :

« À défaut d'avoir la liberté, Ademo et N.O.S choisissent des prods qui font office d'échappatoires vers des ailleurs lointains. À défaut d'avoir déjà le million, ils coupent et recourent la langue française, font des bijoux avec les mots³⁵⁰. »

En effet, à travers l'écoute de l'album, on peut entendre que les sonorités sont toujours très *cloud*, très vaporeuses et accentuent ce sentiment de nostalgie intérieure, notamment dans le morceau «Coeurs³⁵¹». Les vers du refrain sont en effet explicites, N.O.S semble tourmenté par le manque de sa vie d'avant, celle avant le succès, mais aussi « hanté » par un sentiment de « vide » intérieur. La production instrumentale assez minimale, ainsi que les courtes phrases de ce refrain sont chacune mises en écho par le biais du *delay*, ce qui accentue davantage ce sentiment de solitude et de nostalgie.

³⁴⁹ LEVENT Lola, « PNL : Où va le monde », art.cit.

³⁵⁰ LEVENT Lola, « PNL : Où va le monde », art.cit.

³⁵¹ PNL, « Coeurs », *Deux frères*, QLF Records, 2019.

« Coeurs³⁵² »

« Ma vie m'manque
 On plie l'temps
 La vie d'avant
 Y'a plus d'grands
 La vie devant
 Ma miff me manque
 Et l'vide me hante
 Laisse-moi les tordre, laisse-moi le temps, laisse-moi les prendre »

Plus précisément au sein de ce dernier album, l'usage d'Auto-Tune montre à plusieurs égards son potentiel expressif, on peut d'ailleurs l'entendre singulièrement dans le morceau «Déconnecté³⁵³». Au sein du premier couplet ci dessous, Ademo nous laisse en effet comprendre clairement que la quête d'argent (qui émanait des deux premiers albums) est terminée (vers 3). Expliquons le sens et les mots de certaines de ces phrases.

Le vers 4 est une référence au manga *Dragon Ball Z*, le « Saiyan » est une race humanoïde dotée de pouvoirs surhumains. Le mot «Namek » au vers 5 est la planète d'origine des Dragon Ball Z. Vers 6, Ademo nous laisse à entendre que pour nourrir sa famille il se devait de sacrifier la santé d'inconnus au travers de la vente de « white », désignant la cocaïne.

Couplet d'Ademo

1. J'te donne la couronne mais avant j'chie sur le trône
2. J'pars comme un prince, j'te laisse juste l'odeur du cône
3. Milliers d'euros (mission accomplie no fail)
4. J'compte les zéros sur l'chèque j'me transforme en Saiyan
5. J'quitte Namek, con-continuez à parler sur oit
6. J'ai une mic à nourrir, pour ça que j'tai fait sniffer la white
7. Mettre à genoux, qui ? Moi ? Essaye pour voir si c'est possible
8. Et t'as une tout'p'tite voix quand ça parle de schlass ou d'uzi
9. La souffrance, on la connaît, tu la connais pas comme nous
10. La misère, tu la regardes, on la caresse pas comme vous
11. Tu t'amuses, nous, on a des ambitions herculéennes
12. Ta mitcho t'aime à des conditions Saoudiennes
13. Et j'dis " peace peace", mais avant j'disais plus "canon scié"
14. Sur le sun en L.V, toute ma haine s'est irradiée
15. Et la vie m'gêne
16. J'reviens d'l'enfer, j'fais partie d'ces aborigènes

³⁵² PNL, « Coeurs », *Deux frères*, QLF Records, 2019.

³⁵³ PNL, « Déconnecté », *Deux frères*, QLF Records, 2019.

Si nous nous concentrons maintenant sur l'usage de l'auto-correction dans ces six premiers vers, nous pouvons entendre que la voix d'Ademo est, en plus d'être filtré par Auto-Tune, significativement saturée. À l'écoute du morceau, le signal audio de la voix du rappeur semble en effet compressé, sans doute par l'ajout d'un effet numérique supplémentaire (sur celui d'Auto-Tune), qui peut s'apparenter à une technique de compression. Cet élément ajouté génère alors une forme de distorsion du son et modifie significativement le timbre vocal du rappeur. Comme on peut le remarquer précisément sur le vers 3 « mission accomplie no fail », la voix d'Ademo évoque en effet celle que l'on peut retrouver lorsqu'une partie se termine dans les jeux vidéo. Dès lors, sous l'effet d'une saturation vocale qui s'amplifie progressivement au fil des vers, Ademo semble de la même manière que l'est un Sayian (personnage fictif et humanoïde dont il fait référence), totalement déshumanisé voire monstrueux. Sur le vers 7, cet effet de dénaturation sur la voix est particulièrement significatif par la présence plus intense encore de l'effet de saturation vocale. La voix du rappeur en devient alors presque angoissante voire terrifiante, ce qui approfondie davantage le sens donné aux vers 7 et 8. Précisons.

En effet, d'un point vu sémantique, Ademo expose aux vers 8 une remise en question des paroles de certains rappeurs qu'il désigne comme ayant une « toute p'tite voix » lorsqu'ils parlent d'armes (« shlass » « uzi »). Dès lors, au vers 8, le rappeur contrebalance cette tendance (qu'il exprime comme telle chez les rappeurs) au travers de sa voix grave et profondément saturée. Plus précisément, on peut entendre au sein de son couplet que chacun des mots en fin de vers est mis en résonance par l'usage d'un *delay* et d'une augmentation de la distorsion vocale, ce qui accentue davantage cette impression dénaturante de la voix du rappeur.

Ainsi, dans le morceau « Déconnecté », les effets numériques tels que la distorsion, le *delay* où encore la *reverb* ajoutés à la médiation opaque d'Auto-Tune alimentent significativement la profondeur expressive d'un homme qui n'est plus. Au travers de l'altération de sa voix, nous pouvons en effet percevoir Ademo comme un animal ou un personnage de fiction doté de super-pouvoirs. Dans une autre perspective, cette illustration semble en cohérence avec les vers qui suivent. En effet, par le biais de sa voix autotunée et profondément saturée, le rappeur offre alors une dimension supplémentaire à ses mots, par une forme d'impressions vocales de l'image d'un homme intouchable aux «ambitions herculéennes». Sous une autre forme, le vers 14, « toute ma haine s'est irradiée », semble en effet nous laisser penser que sa haine s'est propagée en tout lieu, mais aussi au travers de sa voix et de la production instrumentale. En effet, sous l'effet d'une

distorsion qui fait écho à celle de la voix du rappeur, nous pouvons remarquer que la sonorité du kick (grosse caisse) à 0'53 est particulièrement percutant.

Si nous analysons maintenant dans ce même morceau, la sémantique de la fin du couplet de N.O.S (voir ci-dessous), deux mots en langue arabe sont utilisés ici par N.O.S. « 3ami³⁵⁴ » signifie « oncle » et « 7ami » signifie que la vie a rendu le rappeur trop « chaud », en d'autres mots, c'est une potentielle allusion au regret de certaines de ses actions passées. Chacun de ces vers sont chantés par le biais de longues vocalises sous Auto-Tune, au travers desquelles N.O.S exprime son isolement social « J'ai plus d'amis ». Malgré sa popularité et comme l'attestent les deux derniers vers de ce couplet, le rappeur semble en effet profondément déprimé.

Fin du couplet de N.O.S

Eh 3ami
 J'ai plus d'amis
 Parce que tu sais la vie
 M'a rendu trop 7ami
 Donc j'les vois, ils veulent être comme moi
 Mais tu sais le soir
 Et je broie du noir

Au sein du morceau « Déconnecté », nous pouvons voir alors précisément que l'entrecroisement des médiations numériques (c'est-à-dire Auto-Tune avec des éléments tels que l'effet de distorsion, de saturation mais aussi l'ajout d'une reverb et d'un delay) permet au duo de dépeindre leur sentiment, avec toujours plus d'expressivité. Nous pouvons également le vérifier avec la fin de ce même morceau lorsque N.O.S achève son couplet. À ce moment précis le rappeur élabore en effet un chant auto-tuné et réverbéré particulièrement expressif. Son phrasé mélodique ainsi que les mots employés par le rappeur apporte en effet un impact d'autant plus significatif dans l'expression de sa profonde mélancolie.

Enfin, ces brèves analyses de quelques morceaux de l'album *Deux frères* nous donnent à voir que ce dernier projet en date du groupe est de nouveau alimenté par la nostalgie, la tristesse et l'ennui du duo, en somme des émotions toujours portées sur des sentiments négatifs. Par une vision chronologique de la discographie du groupe et en convoquant différents registres analytiques, nous sommes parvenus à dessiner un panorama clair des climats émotionnels que nous donne à voir explicitement ou implicitement le groupe PNL.

³⁵⁴ Adaptation de la calligraphie arabe dans le langage des blogs et comme nous pouvons le retrouver également sur le site de Rap Genius avec les paroles du morceau « Déconnecté », disponible à l'adresse : <https://genius.com/Pnl-deconnecte-lyrics>.

Par ailleurs, comme je l'ai présenté lors de l'introduction de ce mémoire, rappelons également que le traitement de correction Auto-Tune n'est pas le seul élément numérique responsable de l'accomplissement de la puissance expressive des musiques populaires, et ici de l'intensité émotionnelle chez PNL. En effet, comme nous venons de le voir avec le morceau «Déconnecté», certains éléments et effets numériques détiennent également une place importante dans la réalisation de sa dynamique expressive. C'est pourquoi, afin d'analyser plus précisément la façon dont Auto-Tune est utilisé en association avec d'autres éléments musicaux dans le but de donner toujours plus d'ampleur à l'expression des émotions et des sentiments chez PNL, il nous faut entreprendre une analyse complète d'un morceau en particulier, ce que nous réaliserons avec le morceau «Blanka ».

Ainsi, cette analyse globale nous permettra de clôturer ce mémoire en élargissant notre point de vue à d'autres formes de médiations numériques, disponibles pour élaborer un sentiment et/ou une émotion précise chez PNL.

3.4 Analyser le morceau « Blanka »

Comme je l'ai présenté lors de l'introduction de ce mémoire, le choix d'analyser le morceau « Blanka », vient du fait qu'il figure dans le dernier album du groupe *Deux frères*, qui est pour moi le projet le plus abouti de PNL en ce qui concerne l'exploitation des médiations numériques, mais aussi la qualité générale et significative de son mixage audio. Rappelons également que ce choix d'analyser «Blanka» a été influencé par la réalisation d'une vidéo dans laquelle les producteurs du morceau (Yann Dakta et Rednose) expliquent de manière précise les différentes étapes de sa réalisation. Par ailleurs, lors de cet entretien vidéo, ils nous invitent également à penser que le morceau «Blanka » était à l'évidence destiné au groupe PNL.

« PNL [...] nous on a toujours kiffé, comme pour Blanka pour nous c'était une évidence que ce soit pour eux et au final ça s'est fait naturellement, on a fait des envois, on est passé par un ami à nous [...] et il l'a passé à PNL, et ils ont tué ça en fait³⁵⁵. »

Au cours de cette analyse, il nous faudra analyser précisément les rapports rythmiques entre la voix et le cadre métrique musical. C'est pourquoi, j'emploierai fréquemment le terme de «*flow*», pour désigner la prosodie musicale et « les aspects rythmiques et articulatoires du phrasé des rappeurs comme centraux³⁵⁶ » comme le définit Olivier Migliore, Nicolas Obin et Jean Bresson. Qui plus est, en l'absence d'un support formel sur les caractéristiques musicales des voix et afin de mieux situer mon propos tout au long de l'analyse, j'ai décidé de réaliser une partition solfégique du *flow* des deux rappeurs sur l'ensemble du morceau (voir annexe figure 18).

³⁵⁵ MOUV' « PNL - "Blanka" : comment Yann Dakta et Rednose ont composé le hit », cit.

³⁵⁶ *Ibid.*

1. Le récit et les personnages

Si « Blanka » est le nom du titre du morceau c'est également celui du personnage de la série de jeux vidéo *Street Fighter II* (1991). Ce jeu de combat est basé sur l'histoire de Jimmy. Suite à un crash d'avion dans la forêt amazonienne, le jeune garçon de cinq ans devient un homme profondément sauvage. Comme nous l'avons évoqué lors du premier chapitre de ce mémoire, le groupe PNL fait fréquemment référence à des personnages de fiction dans leurs textes, et a intitulé certains de leurs morceaux par leurs noms tels que le titre « Ryuk³⁵⁷ », « Simba³⁵⁸ » et ici « Blanka ». Sans pour autant analyser de manière explicite le clip vidéo de « Blanka », on peut noter que les tons verts colorent majoritairement les scènes de celui-ci, comme l'est également le personnage de Blanka, vert et robuste. Néanmoins, contrairement au personnage fictif qui vit ses aventures au Brésil, le clip de « Blanka » est tourné dans une jungle en Jamaïque.

Comme nous pouvons le voir avec les paroles de « Blanka » (ci-dessous), les deux frères expriment leurs états d'âmes, au travers d'une écriture au ton introspectif. Au sein de leurs couplets respectifs, les deux frères utilisent majoritairement des phrases déclaratives à la première personne du singulier, ce qui installe davantage ce cadre intimiste, entre eux-mêmes et l'auditeur. Comme à leurs habitudes, les deux frères font également preuve de clairvoyance face à la mélancolie qui semble particulièrement investir les paroles de « Blanka », comme nous pouvons le voir ci-dessous.

Couplet de N.O.S :

Igo m'demandent tous de l'aide
 Mais moi, j'suis rien sans cette oseille
 Je roule que la peuf me balaie
 Tordu, tordu par Corbeil
 J'ai peur un peu pour moi, beaucoup pour toi
 J'essaie de m'adoucir mais l'humain m'rend noir
 Il reste quelques gens biens, je garde espoir
 J'serais pas l'même sans les miens ou sans le noir
 J'fais l'tour d'la pièce, la nuit, j'fais le tour d'la ville
 Une gourde, j'fais l'shlag quand cette putain d'vie m'ennuie
 Et si cette vie n'est pas bonne, j'la baiserais pas
 J'veux pas être comme le roi, j'voux mieux que ça
 Nerveux comme équipe sans liquide

³⁵⁷ PNL, « Ryuk », *Deux frères*, QLF Records, 2019.

³⁵⁸ PNL, « Simba », *Que la famille*, Musicast, 2015.

Recherche du bonheur, j'm'enfonce dans le vide
 Le temps passe sur ton visage, le chrono' m'fait mal au bide
 J'vois l'monde un peu à l'envers
 J'attire les putes blanches aux sentiments noirs

Refrain (Ademo) :

J'ai les douilles, j'fais pas la catine
 (Lé-lé-lé)
 Bats les couilles si tu parles trop hmm, c'est la rue qui t'abîme
 Tu connais, faudra pas déconner, c'est AD qui taquine
 Coco joue pas l'kéké, humble comme Kaká
 Un peu survolté, un dos louche comme Blanka
 Sous jamaïca, sors un flow comme Sanka

Couplet de Ademo :

J'mets ma casquette, elle m'appellera toujours c'temps où j'tenais les murs
 J'adoucis l'flow, l'regard si dur
 J'me suis détruit, en construisant l'avenir des miens
 J'me remets en question avec des larmes dans mon vin
 J'disais "mon ombre, tu sais, tu devrais fuir"
 À croire qu'elle savait c'que j'deviendrai à l'av'nir
 J'ai que des tics, à l'odeur d'l'argent (j'comptais)
 J'me cache, j'compte, j'cache, le cash dans la chambre
 Comme avant, comme demain ou comme avant Dieu
 Rien ne change à part que j'suis encore plus vieux (putain d'sa mère)
 J'suis toujours gang, à la trentaine, j'dis toujours bang
 Elle s'appelle de mon coup d'rein sur du triple chain gang (gang, gang, gang, gang)
 J'fume et puis j'tractionne en pronation (en pronation)
 J'sors ma bite dans les prolongations (prolongations)
 J'suis serein dans ce corps en location
 J'suis à cent pour cent d'mes dix pour cent, époque œil pour œil et bouche sur gland
 Et j'passe au vert en billets d'cent, l'cœur pas si blanc et j'prie pourtant
 J'souris, j'ai l'parfum du doré
 Y a très peu d'anges pour m'épauler

Refrain (Ademo) :

J'ai les douilles, j'fais pas la catine
 (Lé-lé-lé)
 Bats les couilles si tu parles trop hmm, c'est la rue qui t'abîme
 Tu connais, faudra pas déconner, c'est AD qui taquine
 Coco joue pas l'kéké, humble comme Kaká
 Un peu survolté, un dos louche comme Blanka
 Sous jamaïca, sors un flow comme Sanka

2. Le schéma formel

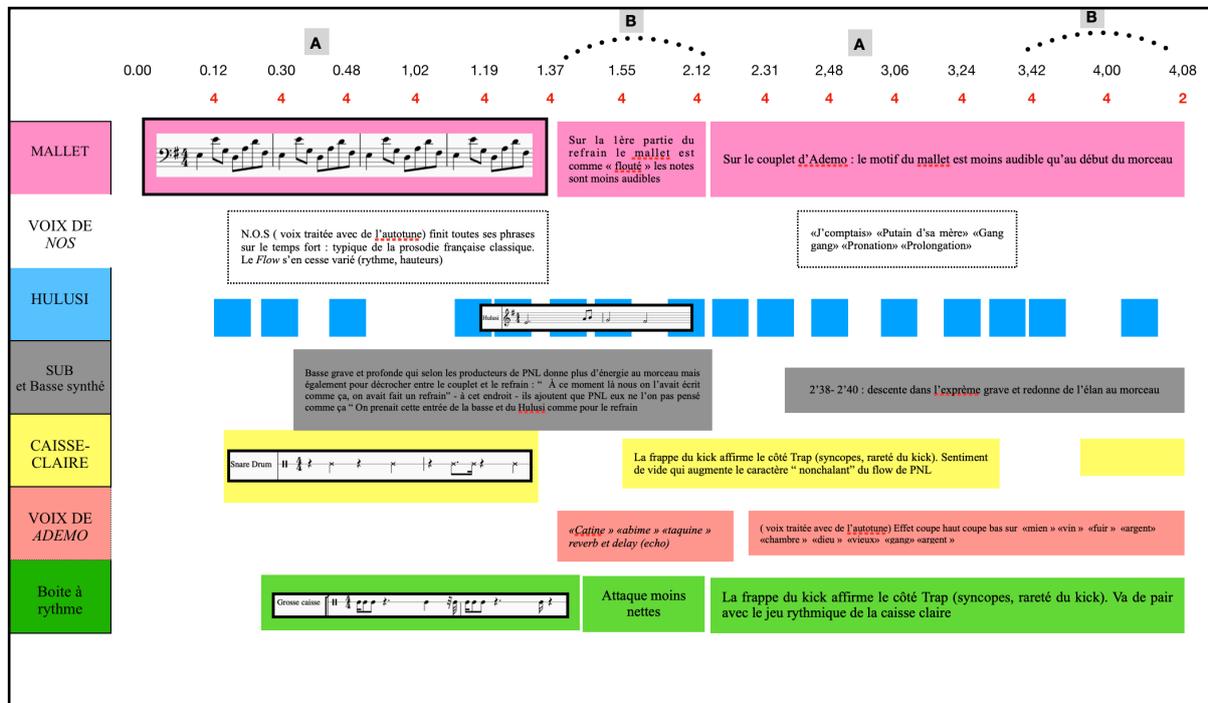


Figure 7. Schéma formel de « Blanka » (voir annexe).

Afin d'obtenir une vue d'ensemble de la structure générale de « Blanka », j'ai choisi de réaliser sa partition formelle en imitant l'interface des logiciels de MAO tels que *Logic Pro* ou *Ableton Live*. Celle-ci me permettra en effet de préciser mon propos tout au long de l'analyse et de distinguer plus nettement les différents éléments présents dans le morceau.

« Blanka » est un morceau à la structure musicale assez *classique* (ABAB) qui comporte : une introduction, un premier couplet (N.O.S), un refrain (Ademo), un deuxième couplet (Ademo) et enfin le retour du refrain (Ademo). Au sein de notre schéma formel, le refrain et sa reprise à la fin du morceau, est défini par les pointillés situés au-dessus du minutage. Je distingue également chacun des éléments instrumentaux et vocaux par des couleurs différentes, ce qui permet d'indiquer plus précisément les interventions de chacun, dans le temps et l'espace du morceau.

3.4.1 Le mallet ou l'instrument maître de «Blanka»

Le titre « Blanka » débute par une courte introduction de quatre mesures, dans le mode de mi (0'00 - 0'17, et s'inscrit dans un tempo relativement lent (108 bpm). Comme l'ont précisé les producteurs de «Blanka» Yann Dakta et Rednose :

« Le point de départ, c'est un instrument de chez Kontakt³⁵⁹, c'est un hulusi (...) on a fait ce qu'on appelle un *layer* avec une flûte sur Omnisphère³⁶⁰ et Dakta a fait la magie pour que tout colle³⁶¹ »

The image shows a musical score for the introduction of the song 'Blanka'. It consists of two staves: a treble clef staff labeled 'HULUSI' and a bass clef staff labeled 'MALLET'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The introduction spans four measures. In the first two measures, the Mallet part plays a rhythmic pattern of eighth notes while the Hulusi part is silent. In the last two measures, both instruments play together. The Mallet part continues with the same rhythmic pattern, while the Hulusi part plays a melodic line. The score is titled 'Introduction 0:00-0:17'.

Figure 8. Relevé solfégique de l'introduction de « Blanka »

Les deux producteurs ont pensé l'introduction de « Blanka » comme les prémices d'un rituel cérémonial, que l'on peut signifier en effet avec l'utilisation du hulusi³⁶². Afin de parfaire le son de ce dernier, les producteurs l'ont volontairement superposé à une autre flûte à l'aide de la technique du *layer*³⁶³. On peut également entendre sur le hulusi l'ajout d'un *delay* et d'une *reverb*, qui ont pour effet, selon les deux producteurs, d'apporter du « corps » et de la profondeur aux instruments numériques.

³⁵⁹ Kontakt Player est une application sur laquelle tous les instruments et simples de chez Native Instruments.

³⁶⁰ Omnisphère est un logiciel et un instrument virtuel de chez Spectrasonics.

³⁶¹ MOUV' « PNL - "Blanka" : comment Yann Dakta et Rednose ont composé le hit », cit.

³⁶² Le hulusi est instrument traditionnel chinois appartenant à la famille des vents et à la culture Dai.
Voir : <http://midorimusique.com/hulusiventechineflute.html>.

³⁶³ *Layer* : superposition d'échantillon ou/ et de couche sonore permettant une plus grande profondeur d'effets. Cette technique permet de créer une acoustique particulière par la superposition de sons qui appartiennent généralement à la même famille d'instrument.

Pour reprendre les termes de Dakta et Rednose

« Après derrière on a commencé à ajouter des choses, on a ajouté ce qui revient très souvent , et qui au final et la mélo principale du morceau, en fait, c'est un mallet (...) ce jour-là ça a été un long débat³⁶⁴. »

Comme on peut le voir au sein du relevé solfégique ci-dessus (figure 7), les deux premières mesures de l'introduction nous donnent en effet à entendre ce qui à l'écoute s'apparente à un son de cloche, qu'on appelle mallet³⁶⁵. Cet instrument numérique se caractérise par un motif court et régulier de sept notes, omniprésent tout au long du morceau et sur lequel viendront se greffer les différents éléments vocaux et musicaux tout au long de « Blanka ». Le mallet intervient dès les premières mesures du morceau. Ce n'est qu'à partir de la troisième répétition de son motif (troisième mesure) qu'intervient le hulusi. Le caractère mélodique de la flûte donne l'impression d'agir telle une médiation entre l'introduction et le premier couplet de N.O.S, en tranchant significativement avec la dynamique rythmique, caractéristique du mallet.

Par ailleurs, comme peut l'illustrer notre schéma formel ci-dessus, le motif du mallet semble par sa présence détenir un rôle fondamental dans la coordination et la cohérence spatio-temporelle de «Blanka». En effet, l'enchaînement et l'articulation de certains événements sonores comme le motif mélodique du hulusi, ou encore la rythmique de la caisse claire et de la basse un peu plus tard, semblent trouver leurs cohérences dans l'espace, seulement par la présence du mallet. De la même façon, nous verrons également que les *flow* du duo s'exécutent en fonction de la constance du motif du mallet. Comme l'ajoute également Dakta et Rednose, ce n'est que par l'ensemble des éléments instrumentaux et vocaux qu'un morceau dévoile son entièreté et sa cohérence. Dès lors, la position des éléments au sein du morceau, ainsi que l'ajout ou le retrait de l'un d'eux risqueraient de modifier le contenu musical de ce dernier de manière considérable.

« Sur les prods comme ça, on cherche à ne pas mettre beaucoup de choses, il faut que chaque élément soit à sa place en fait, donc il n'y a pas la place pour beaucoup de choses, il faut que tout soit efficace³⁶⁶»

Il me semble en effet chez « Blanka » que l'imbrication des éléments rythmiques et mélodiques, ne peut s'effectuer que par la présence « repère » de l'instrument du mallet, notamment parce qu'il apporte tout au long du morceau une métrique stable dans le cadre spatio-temporel du morceau. Dans une dimension sémiotique, l'accentuation de chacun des temps forts (le mi et le ré) par le pied sec du mallet peut s'apparenter au bruit des aiguilles d'une montre ou d'une horloge.

³⁶⁴ MOUV' « PNL - "Blanka" : comment Yann Dakta et Rednose ont composé le hit », cit.

³⁶⁵ Un mallet est un instrument virtuel qui réunit plusieurs instruments de percussions.

³⁶⁶ MOUV' « PNL - "Blanka" : comment Yann Dakta et Rednose ont composé le hit », cit.

Dès lors, il me semble que le continuum mesuré du *mallet* accentue significativement l'idée du temps qui passe.

Qui plus est, la mise en boucle du motif de ce dernier crée un sentiment d'attente. Il est difficile donc, lors d'une première écoute, d'appréhender l'entrée des voix. L'introduction se singularise également par une progression harmonique relativement simple (I-V-I-V-I-V) ce qui renforce l'élaboration d'une dynamique de tension et d'attente, avant que le premier couplet de N.O.S ne prenne place à la cinquième mesure.

Après une brève introduction du *mallet* et du *hulusi*, c'est lors de la cinquième reprise du motif du *mallet* qu'une basse significativement profonde fait son entrée, comme en témoigne Dakta et Rednose :

« C'est une basse synthé, je crois qu'on avait utilisé une basse de Moog³⁶⁷, pour le côté *cloud* et tout, on ne voulait pas spécialement que la basse soit agressive, on voulait vraiment la rondeur, le côté très synthétique, très Moog.³⁶⁸»

Puis, la caisse claire (*snare*) prend place³⁶⁹ (en jaune dans notre schéma formel) et «brouille» la chaîne temporelle régulière du motif en tapant sur le deuxième temps, ce qui donne l'impression que le tempo accélère. L'entrée de la basse ainsi que celle de la *snare* appelle l'arrivée du premier couplet de N.O.S après le deuxième temps de la cinquième mesure. Observons plus précisément l'entrée caractéristique du rappeur.

À partir du schéma situé ci-dessous, on peut voir sur les quatre premières mesures les entrées de chacune des phrases de N.O.S - par la ligne verte verticale - et leur fin par la ligne verte horizontale :

³⁶⁷ Le synthétiseur Moog est un synthétiseur modulaire.

³⁶⁸ MOUV' « PNL - "Blanka" : comment Yann Dakta et Rednose ont composé le hit », cit.

³⁶⁹ D'après les producteurs de *Blanka*, cette caisse claire est elle aussi *layer* avec une autre dans un but esthétique et ainsi dans le but d'apporter de l'intensité et profondeur au son.

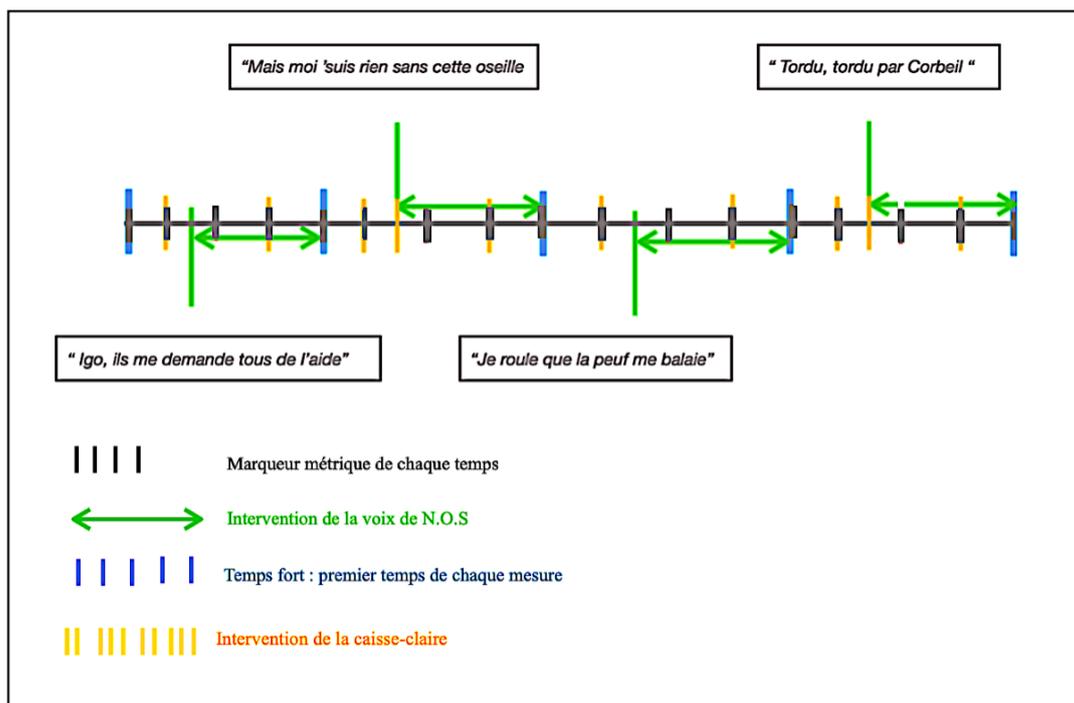


Figure 9. Schématisation des quatre premières mesures du couplet de N.O.S (0'17-0'35)

Nous pouvons observer par ce schéma que le rappeur débute ses phrases sur un temps faible (voir plus précisément annexe, figure 11) et cela jusqu'à la fin de son couplet. La présence de la caisse claire (en jaune) sur le deuxième temps semble rééquilibrer la rythmique de « Blanka » et, ce qui me semble, permettre au rappeur de retrouver une stabilité en fins de phrases. Qui plus est, par un vide significatif sur les deux premiers temps de chaque mesure, N.O.S va au fil de son couplet allonger ce dernier. Par conséquent, au sein de son couplet ses phrases se terminent à huit reprises sur le premier temps de la mesure qui suit. (voir annexe, figure 11)

Par ailleurs, l'arrivée imprévisible de la voix de N.O.S et le mouvement régulier du mallet nous donne à entendre une situation de *contramétricité*³⁷⁰, qui met en tension la dynamique du morceau. Nous pouvons également retrouver ces dualités rythmiques entre le flow des deux rappeurs et les éléments instrumentaux dans d'autres morceaux tels que « Cramés³⁷¹ » et « Obligé de

³⁷⁰ Situation de *contramétricité* : « lorsque le « mouvement » conféré au rythme correspond à une tension féconde entre la régularité métrique et les événements rythmiques (notamment par la modification des paramètres d'intensité et de timbre). »

³⁷¹ PNL, « Cramés », *Dans la légende*, QLF Records, 2016.

prendre³⁷²» (pour ne citer qu'eux). En effet, le duo est fréquemment en décalage avec l'instrumentation, comme s'il y avait de leur part une volonté d'exprimer un «rejet» ou de marquer une différence. Sous un autre angle, on peut également imaginer une volonté pour les deux frères de composer une musique non conforme à la norme dite « classique » du rap.

Une autre contradiction est également à repérer entre le phrasé vocal et la rythmique du mallet. En effet, le son sec et la rythmique saccadée du mallet, grosse caisse et caisse claire, s'opposent au caractère très *legato* de la voix -ce que l'usage d'Auto-Tune accentue davantage- et à la rondeur de la basse. Après ces quelques constats généraux, nous pouvons nous demander si la manière qu'à N.O.S de brouiller et complexifier le cadre métrique, n'est pas animée par la volonté d'accentuer davantage un sentiment et une émotion.

3.4.2 L'allégorie du temps

L'angoisse dans le temps et l'espace

Comme nous l'avons vu dans la première partie du morceau - comprenant l'introduction et le couplet de N.O.S - le temps de « Blanka » semble voué à s'écouler par la présence de l'ostinato rythmique et mélodique du mallet. Dès lors, cette mise en boucle de la formule rythmique, donne l'impression d'un cloisonnement du *flow* de N.O.S au sein de chacune des mesures qui passent. Qui plus est, la volonté du rappeur de débiter ses phrases entre le deuxième et le troisième temps nous donne l'impression que ce dernier est en retard sur le temps, que N.O.S semble vouloir rattraper tant bien que mal, à la moitié de chacune des mesures. Au sein de la représentation solfégique du *flow* de N.O.S ci-dessous, nous pouvons observer plus significativement cette impression de retard, par la durée des silences situés au début des deux premières mesures de N.O.S.

³⁷² PNL, « Obligé de prendre » *Que la famille*, Musicast, 2015.

The image shows a musical score for a track by N.O.S. The score is in 4/4 time and features several instruments: Mallet (Bass clef), Hulusi (Treble clef), N.O.S. (Vocal line, Treble clef), Kick (Drum), Snare Drum (Drum), Bass (Bass clef), and Cymbals (Drum). The N.O.S. vocal line is highlighted with a red box and includes the lyrics: "I go m'demandent tous de l'aide mais moi j'suis riensans cet o-seille". The score includes triplets and rests.

Figure 10. Représentation solfégique du *flow* de N.O.S et les autres pistes numériques (0'17-0'26)

Par ailleurs, nous pouvons également retrouver ce rapport au temps au sein de la versification. N.O.S semble en effet au sein de son couplet faire le point sur sa vie actuelle en se référant tant au temps passé, présent, que futur.

Le temps du passé :

« Tordu, tordu par Corbeil »
 « J'serais pas l'même sans les miens ou sans le noir »,

L'instant présent :

« Igo m'demandent tous de l'aide »
 « Je roule que la peuf me balaie »
 « J'fais l'tour d'la pièce, la nuit, j'fais le tour d'la ville »
 « Une gourde, j'fais l'shlag quand cette putain d'vie m'ennuie »
 « Il reste quelques gens biens, je garde espoir »
 « Le temps passe sur ton visage, le chrono m'fait mal au bide »

Le futur :

« Et si cette vie n'est pas bonne, j'la baiserais pas »

La difficulté du temps présent

Qui plus est, l'écoute du couplet de N.O.S nous donne à entendre par le biais de son intonation une profonde nonchalance et lassitude dans l'instant présent, ce qui pourrait être cohérent avec l'idée de «retard» métrique. De plus, l'anaphore de « Tordu » au vers quatre, ainsi que la répétition des deux consonnes occlusives « Tordu tordu par Corbeil », nous donne l'impression d'un « bug » du *flow*. De fait cela se précise à l'écoute, le flow de N.O.S semble discontinue voire *bancale* dans les six premiers vers de son couplet, comme s'il trébuchait à cause du passé, pour progressivement se relever à la fin du sixième vers (gras) sur une phrase plutôt négative, lors de l'arrivée de la *sub bass*. « Il reste quelques gens biens, je garde espoir »

Couplet de N.O.S :

Igo m'demandent tous de l'aide
 Mais moi, j'suis rien sans cette oseille
 Je roule que la peuf me balaie
Tordu, tordu par Corbeil
 J'ai peur un peu pour moi, beaucoup pour toi
 J'essaie de m'adoucir mais l'humain m'rend **noir**
Il reste quelques gens biens, je garde espoir
J'serais pas l'même sans les miens ou sans le noir
J'fais l'tour d'la pièce, la nuit, j'fais le tour d'la ville
Une gourde, j'fais l'shlag quand cette putain d'vie m'ennuie
 Et si cette vie n'est pas bonne, j'la baiserais pas
 J'veux pas être comme le roi, j'voux mieux que ça
 Nerveux comme équipe sans liquide
 Recherche du bonheur, j'm'enfonce dans le vide
 Le temps passe sur ton visage, le chrono' m'fait mal au bide
 J'vois l'monde un peu à l'envers
 J'attire les putes blanches aux sentiments noirs

Le vide temporel

Un vide temporel est aussi représenté par les caractéristiques rythmiques de « Blanka », significatives de la *trap music*. Comme nous pouvons l'observer au sein de la représentation solfégique ci-dessous, la *trap* se justifie par l'imbrication de trois éléments (ci-dessous), la *snare*, le *kick*, et la basse. Ce «vvide », représenté notamment par des silences (entourés en rouge), nous montre que les points d'impacts de ces trois matériaux sont parsemés en début et fin de mesure. Nous pouvons également observer que la présence «repère » du mallet semble compenser la rareté du *beat* par sa régularité rythmique (que j'ai explicité précédemment). Comme le précise Rednose et Dakta :

« La rythmique pour que ça fonctionne bien c'est tout un tas d'éléments tout seul, quand tu les écoutes tout seul tu te dis c'est nul mais tous ensemble ça tue³⁷³ »

The musical score is arranged in a standard staff format. From top to bottom, the staves are: Mallet (bass clef), Hulusi (treble clef), N.O.S. (vocal line, treble clef), Kick (drum notation), Snare Drum (drum notation), Bass (bass clef), and Cymbals (drum notation). The N.O.S. staff is enclosed in a red rectangular box. The lyrics are written below the N.O.S. staff. The tempo is 4/4. The N.O.S. part features a triplet of eighth notes in each measure, with a '3' above the notes. The lyrics are: 'I go m'de mandent tous de l'aide mais moi j'suis rien sans cet o-sei lle'. The drum parts show various patterns of notes and rests, with some rests highlighted in red.

Figure 11. Représentation solfégique de la dialectique du vide au sein de la *trap music* (0'17-0'35)

Le *flow* de N.O.S - comme je l'ai évoqué précédemment - est concentré uniquement lorsque la basse, la caisse claire et la grosse caisse ne jouent pas (voir les figures de silences entourés en rouge). Ses mots sont majoritairement placés lors de ce « vide sonore » et dans un court espace métrique, ce qui lui vaut également d'aller à l'essentiel et de synthétiser son propos.

3.4.3 La dualité dans le *flow* : symbolisme d'une tension/détente

Dans une autre perspective, ce placement significatif du *flow* de N.O.S s'illustre comme complémentaire avec celui de Ademo. En effet, ce dernier semble par ses placements au sein de la mesure (annexe, figure 18) vouloir rattraper le temps *perdu* par N.O.S au début du morceau. Afin d'illustrer ces éléments de façon plus précise, nous nous référerons à la partition solfégique par superposition des *flows de* chacun des couplets des rappeurs (annexe, figure 18)

À l'aide, de notre représentation ci-dessous, nous pouvons déjà nous apercevoir qu'Ademo débute son premier couplet dans une sorte d'anacrouse, par une floraison de double-croches.

The image shows a musical score with three staves. The top staff is labeled 'Mallet' and uses a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The middle staff is labeled 'Hulusi' and uses a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is labeled 'ADEMO' and uses a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The ADEMO staff shows a rhythmic pattern of eighth notes, with the first measure containing a rest followed by a series of eighth notes. A red box highlights the first measure of the ADEMO staff, which contains a rest followed by a series of eighth notes.

Figure 12. Représentation solfégique du *flow* de Ademo

Couplet de Ademo :

J'mets ma casquette, elle m'appellera toujours c'temps où j'tenais les murs
 J'adoucis l'flow, l'regard si dur
 J'me suis détruit, en construisant l'avenir des miens
 J'me remets en question avec des larmes dans mon vin
 J'disais "mon ombre, tu sais, tu devrais fuir"
 À croire qu'elle savait c'que j'deviendrai à l'av'nir
 J'ai que des tics, à l'odeur d'l'argent (j'comptais)
 J'me cache, j'compte, j'cache, le cash dans la chambre
 Comme avant, comme demain ou comme avant Dieu
 Rien ne change à part que j'suis encore plus vieux (putain d'sa mère)
 J'suis toujours gang, à la trentaine, j'dis toujours bang
 Elle s'appelle de mon coup d'rein sur du triple chain gang (gang, gang, gang, gang)
 J'fume et puis j'tractionne en pronation (en pronation)
 J'sors ma bite dans les prolongations (prolongations)
 J'suis serein dans ce corps en location
 J'suis à cent pour cent d'mes dix pour cent, époque œil pour œil et bouche sur gland
 Et j'passe au vert en billets d'cent, l'cœur pas si blanc et j'prie pourtant
 J'souris, j'ai l'parfum du doré
 Y a très peu d'anges pour m'épauler

Ce placement lui permet alors d'utiliser plus de syllabes dans la mesure qui suit, et donc davantage de mots. Dès lors, ce deuxième couplet d'Ademo débute par une longue phrase de seize syllabes, « J'mets ma casquette, elle m'appellera toujours c'temps où j'tenais les murs » contre sept pour la première phrase du couplet de N.O.S « Igo m'demandent tous de l'aide ». Qui plus est, l'entrée du couplet de Ademo est davantage saccadée, et tranche avec la fluidité de celle de N.O.S

À travers notre partition solfégique (Annexe, figure 17), nous pouvons également observer que chacune des phrases du duo est sans cesse variée rythmiquement. Cela montre la diversité du *flow* des deux rappers et leur volonté systématique de faire évoluer leurs phrasés rythmiques et mélodiques. L'une des caractéristiques principales du *flow* de N.O.S concerne sa rythmique et un ambitus rythmique de plus en plus large au fil de ces phrases. L'utilisation du triolet chez N.O.S atteste d'une certaine souplesse dans son phrasé rythmique contrairement au *flow* plus *clair* et saccadé d'Ademo.

À l'aide du spectrogramme ci-dessous, on peut observer plus précisément que les phrases mélismatiques de N.O.S - déterminées par les traits horizontaux bleus - sont contradictoires avec les coups vifs et secs de la casse claire et de la grosse caisse. De plus, l'usage de l'Auto-Tune et de la reverb sur le mot « balaie » accentuent cette idée d'un grand phrasé vocal.

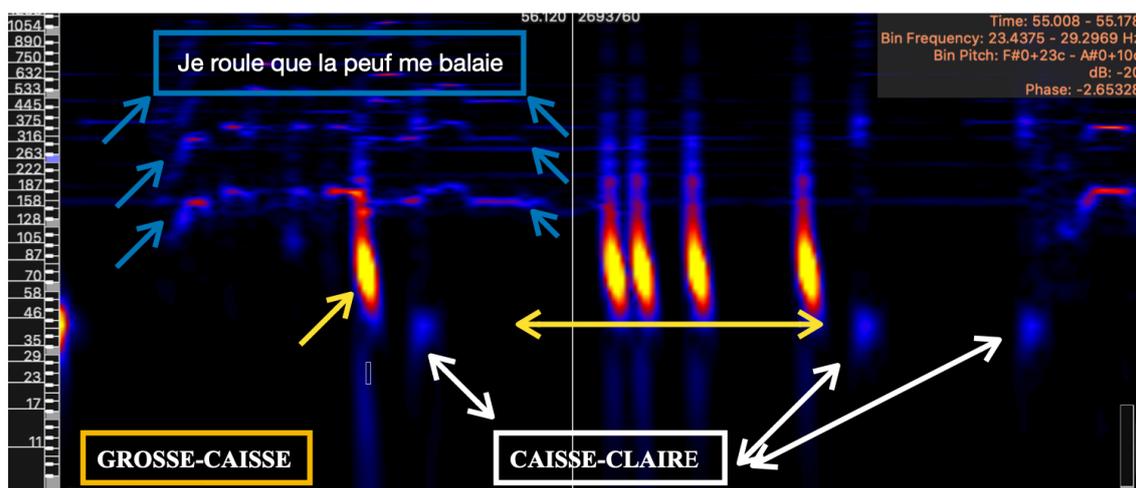


Figure 13. Spectrogramme impact de l'instrumentation / grande liaison vocale *Sonic Visualiser*.

Ainsi, ces différents constats sur le placement du *flow* de N.O.S et Ademo, nous montrent la diversité rythmique de chacun d'eux, dans une dynamique rythmique profondément différente, mais quelque peu complémentaire. Afin de préciser mon propos, il nous faut suivre le déroulé de ces dynamiques de tension/attente et détente dans le temps de « Blanka ». En effet, le *flow*, les éléments instrumentaux, ainsi que la panoramisation du morceau participent significativement au ressenti de ces différentes dynamiques expressives.

Comme nous l'avons observé, le morceau débute par l'arrivée N.O.S en proie au doute par la sémantique des paroles, mais également dans la relation qu'entretient son *flow* avec la métrique générale du morceau. Dès lors, par les caractéristiques de son *flow*, notamment les grands phrasés mélodiques de sa voix sous Auto-Tune, instaure une certaine tension générale.

Nous allons voir que la première partie du refrain (après le couplet de N.O.S) va perpétuer cette tension et immerger « Blanka » dans un horizon d'attente (1'38, voir schéma formel, figure 6). En effet, sur cette première partie, entre 1'38 et 1'55, un filtre *passé bas*³⁷⁴ vient flouter et, significativement, assombrir les éléments instrumentaux en accentuant la dynamique de tension. De plus, au sein de cet espace temps, le mallet, la caisse claire, ainsi que la charleston disparaissent au profit d'un kick et d'une basse qui vont couvrir avec la voix d'Ademo tout l'espace stéréo.

Comme on peut le voir également avec les paroles du refrain, rien n'est rassurant de ce côté là non plus. Ademo nous donne, en effet, à penser qu'il dispose d'une arme à feu « J'ai les douilles ». Quant au terme « catine », désignant quelqu'un qui se dégonfle, nous donne à entendre que le rappeur n'hésitera pas à se servir de ses « douilles » si jamais « tu parles trop ».

Refrain (Ademo) :

« J'ai les douilles, j'ai pas la catine

(Lé-lé-lé)

Bats les couilles si tu parles trop hmm, c'est la rue qui t'abîme

Tu connais, faudra pas déconner, c'est AD qui taquine

Coco joue pas l'kéké, humble comme Kaká

Un peu survolté, un dos louche comme Blanka

Sous jamaïca, sors un flow comme Sanka

³⁷⁴ Le filtre passe-bas ou coupe haut permet de couper toutes les fréquences sonores médiums et aiguës et ainsi de laisser passer uniquement les basses fréquences.

Qui plus est, l'effet de panoramisation du *delay ping-pong* (qui passe de droite à gauche au casque) fait résonner la voix d'Ademo dans l'espace, ce qui augmente davantage la tension, mais également l'attente de retrouver plus tard, les éléments sonores qui ont disparus.

Toujours dans le refrain, ce n'est qu'à partir de 1'55 sur la phrase « Tu connais, faudra pas déconner, c'est AD qui taquine » que la fréquence de coupure remonte progressivement dans les aigus, sous l'effet d'une sorte de vague transitoire. Ce n'est que sur la phrase « Coco joue pas l'kéké, humble comme Kaká » que l'on retrouve toutes les fréquences audibles du spectre, ainsi que le mallet, le charley, et la charleston. La deuxième partie du refrain brise donc significativement le chaînon de tension, présent depuis le début du morceau. En effet, dans cette deuxième partie du refrain, et comme on peut le voir sur notre partition solfégique (annexe, figure 18), la voix d'Ademo monte significativement vers les aigus à l'aide du traitement Auto-Tune. Cette montée vers les aigus semble alors libérer la voix vers des horizons plus positifs. Comme l'attestaient les paroles de N.O.S en proie au doute et à la nostalgie au début de morceau, le refrain semble en revanche beaucoup plus confiant dans sa sémantique. En effet, Ademo dépeint davantage sa force de caractère, et corporelle comme on peut l'entendre avec cette phrase : « un dos louche comme Blanka ».

Refrain (Ademo) :

« Coco joue pas l'kéké, humble comme Kaká
Un peu survolté, un dos louche comme Blanka
Sous jamaïca, sors un flow comme Sanka »

Par ailleurs, si le couplet de N.O.S s'illustre comme vaporeux, hésitant, voire instable métriquement - si l'on tente de battre la pulsation - en revanche le *flow* de Ademo apporte davantage de stabilité et de clarté métrique lors de ses interventions. En effet, si l'on superpose le mallet au *flow* de la première mesure d'Ademo, nous pouvons constater que les double-croches du rappeur, ainsi que chacun de ses temps forts, s'appuient sur ceux du mallet (voir la clé de fa ci-dessous)

2'12 2'35

S'quette elle m'ra-ppelle - ra tou - jours s'temps où j'te - nais les murs

1 2 3 4

Figure 14. Analyse prosodique du *flow* de Ademo (2'12 - 2'35)

Tous les temps forts (en rouge gras et souligné) correspondent aussi à l'attaque davantage marquée des syllabes d'Ademo. Par ailleurs, si on regarde la phrase qui arrive un peu plus tard dans le morceau, on peut très bien imaginer les impacts rythmiques d'un instrument à percussion à la place de la voix d'Ademo sur chacune des notes accentuées. L'abandon de la charleston (*hi-hat*) qui était présent lors du couplet de N.O.S peut l'attester également. Ademo semble en effet remplacer la rythmique du charleston, par le caractère saccadé et vif de son *flow*

Comme on peut le voir ci-dessous, le rappeur se sert en effet précisément de la phonétique du mot « cache » [k] mais également de la disparition du mallet pour marquer davantage chacun de ses mots, et ainsi par le biais de son *flow* remplacer la rythmique instrumentale.

2'44 2'48

J'me cache *i'compte* i'cache *Le* cash dans la chambre

1 2 **Coup de feu** 3 4

Figure 15. Analyse prosodique du *flow* de Ademo (2'44 - 2'48)

Ainsi cette partie nous a permis d’observer au travers de plusieurs éléments (rythmiques vocales/instrumentales, spatiales mais aussi par la sémantique du langage), que la tension opérée au sein du premier couplet du morceau jusqu’au climax de la première partie du refrain s’est progressivement dissipée à partir de la deuxième partie du refrain. Par la suite, le couplet d’Ademo a en effet amenuisé cette tension générale, par le caractère plus *stable* de son *flow* dans le temps et l’espace.

3.4.4 L’usage des médiations numériques pour exprimer davantage

John Austin, philosophe du langage et de la perception, définissait l’essence du langage et de la signification par le fait de mettre l’accent sur tout ce qui au sein du langage ne *dit* pas seulement, mais *fait*. On peut, grâce à certains logiciels comme *Sonic Visualiser*, observer plus précisément les effets effectués sur les voix par le déplacement des intensités de fréquence d’un son. *Sonic Visualiser* est un programme qui - à partir de différents processus - « dissèque » les paramètres d’un son, le décompose, et permet de mieux l’analyser. À l’aide de cet outil nous pouvons, à partir du spectrogramme des pistes vocales - obtenu ci-dessous -, observer les différents paramètres d’automation.

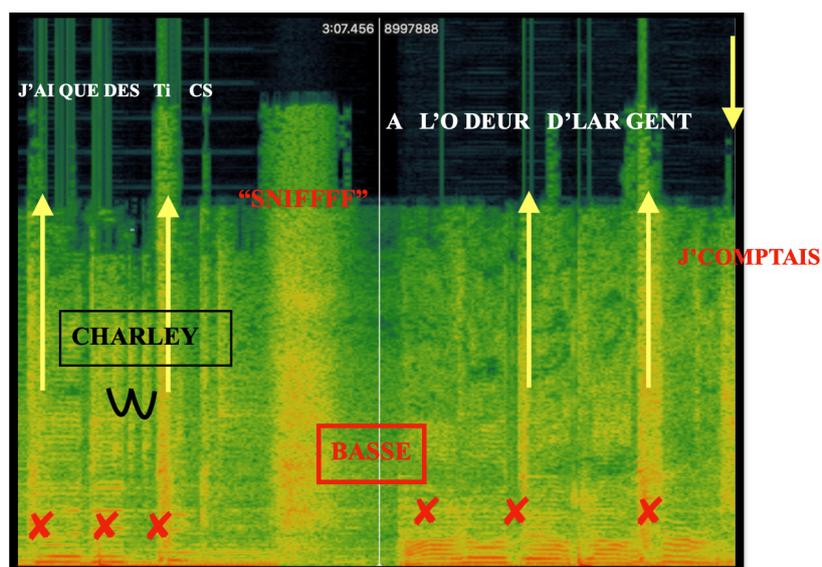


Figure 16: Spectrogramme du deuxième couplet d’Ademo

En effet, on peut observer l'ajout d'une *reverb* sur chaque mot qui amène avec elle cet effet de prolongement de la note vocale et, ainsi, insiste sur le caractère du texte mélismatique sous Auto-Tune. Sur la cinquième phrase du couplet de N.O.S - que l'on peut observer ci-dessus - sa voix est *pitchée*, d'où la modification du ton de sa voix qui va vers les aigus pour redescendre sur la sixième phrase vers le grave, par la grosse basse qui arrive également au même moment. On peut y voir très clairement ci-dessous, au travers de ce spectrogramme, que la voix « lissée » se place en contradiction avec la pulsation sèche du *charley* et de la basse.

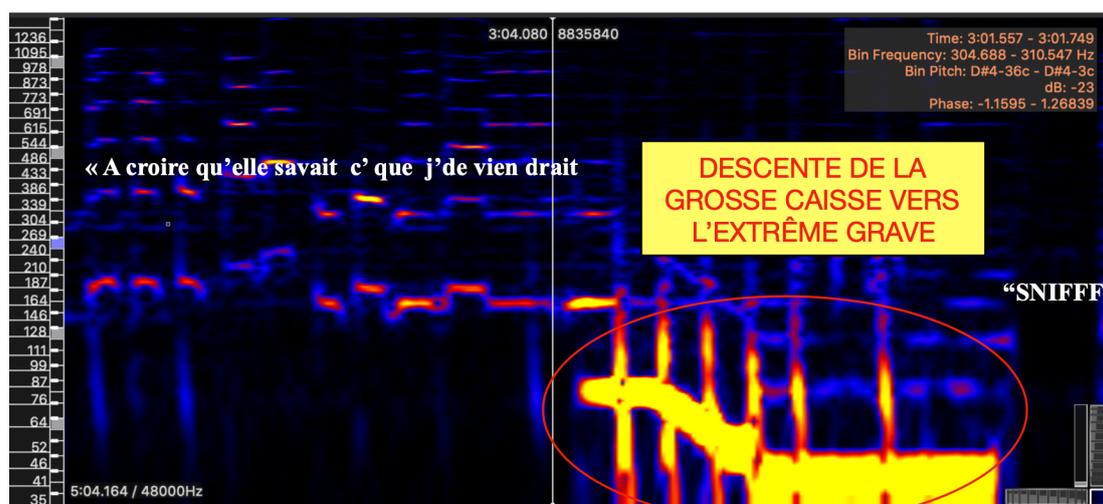


Figure 17: Spectrogramme du deuxième couplet d'Ademo

Ce spectrogramme illustre visuellement, l'intensité de la grosse caisse par des pics d'énergies qui «chutent» sèchement vers l'extrême grave (2'35-2'40) pour ensuite se taire et laisser la place à un silence de toute l'instrumentation, sur le « reniflement » très animal d'Ademo (que l'on peut observer par l'onomatopée : « Sniff »). Si l'on revient à notre schéma formel (figure 1), concernant le deuxième couplet d'Ademo, on peut observer que chacun des mots mis entre guillemets font l'objet d'un réel travail des effets technologiques sur la voix. Cette texture de l'organe dans le suraigu est notamment rendue possible par l'application d'un filtre qu'on appelle *coupe-bas*³⁷⁵, qui élimine les fréquences trop graves ou les informations gênantes dans l'aigu. Pour sublimer encore davantage la voix, des EQ³⁷⁶ sont dans la majorité des musiques *pop* utilisés également pour parfaire la dynamique du timbre vocal.

³⁷⁵ Un coupe bas est un filtre qui supprime les fréquences inférieures à un seuil donné et qui laisse passer les fréquences supérieures à ce seuil. En anglais, on parle de *Low Cut Filter* ou de *High Pass Filter*.

³⁷⁶ Un égaliseur ou correcteur de timbre permet de filtrer ou d'amplifier différentes bandes de fréquences composant un signal audio.

On peut également remarquer la présence « d'air » dans les voix des deux rappers. Il est possible de l'obtenir naturellement, mais étant donné les effets appliqués à leurs voix il me semble que cet effet « d'aération » soit ajouté lui aussi par un filtre qui accentue le caractère très *legato* et « continu » de la voix.

Ainsi, il me semble que ces effets « d'extrêmes aigus » sur chacun des mots évoqués précédemment revient encore une fois à l'idée du temps. En effet, dans son premier couplet N.O.S s'inquiète, craint le temps qui passe et parle majoritairement au présent. Tandis qu'Ademo dans son deuxième couplet parle de son passé. Les sept premières phrases de son couplet -celles où sont placés les mots avec cet effet « sur-aigu »- semblent illustrer la voix d'Ademo plus jeune. Pour exemple sur le vers « J'disais "mon ombre, tu sais, tu devrais fuir" », l'effet de réverbération sur le mot « fuir » fuit également avec l'effet du *delay*. Ademo finira d'ailleurs par rapper au temps présent, après la descente de la basse quelques mesures plus loin.

Enfin, il me semble qu'à travers son analyse globale, le morceau « Blanka » soit une illustration davantage perceptible de la puissance expressive du groupe. Nous avons pu observer, au travers d'éléments significatifs divers, que l'expression de la mélancolie s'illustre en effet dans le lien entre la production instrumentale et les voix du duo. Comme nous l'avons analysé, la mélancolie du temps qui passe s'investit dans « Blanka » au travers du *flow* complémentaire des deux frères. En effet, par le repère temporel de la métrique stable de l'instrument du mallet, N.O.S et Ademo adoptent des placements rythmiques atypiques pour laisser passer le temps, le contrer, ou encore le rattraper. Ainsi, nous avons pu nous rendre compte que les effets numériques d'Auto-Tune et effets de spatialisation du son, tels que la *reverb* ou le *delay*, semblent ajouter une dimension supplémentaire à l'expression des maux du groupe PNL, par l'élaboration d'un tout musicale, homogène et expressif.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Ce mémoire musicologique se proposait d'étudier l'expression des émotions dans le rap français de la dernière décennie, au travers du groupe PNL et de l'utilisation d'Auto-Tune.

À travers une brève histoire du rap français, nous avons vu dans un premier temps que l'expression des émotions n'a jamais été figée dans la chronologie du genre. En effet, par le biais de différents facteurs et événements (sociologiques, politiques, ou encore économiques et musicaux), le rap s'est illustré comme genre musical protéiforme, puisqu'il peut autant exprimer une colère extime au nom de toute une banlieue, que s'investir chez les rappers dans un cadre expressif introspectif et intime. S'il a été pendant longtemps cloisonné à des stéréotypes raciaux et genrés, mais aussi immergé dans la posture d'un genre significativement masculin, du jeune issu des banlieues, le rap a progressivement élargi son horizon à d'autres acteurs, ce qui lui a permis de toucher un public plus large, et ainsi de s'investir durablement dans le paysage musical populaire. L'expression des émotions a donc également évolué de manière progressive au même titre que la pratique du rap, en s'alliant avec le chant du R&B d'abord, puis plus tard avec l'outil technologique d'Auto-Tune. L'outil numérique a en effet changé radicalement l'expression des émotions dans le rap, comme nous avons pu le voir avec notre corpus PNL.

Concernant la problématique générale de notre étude, nous pouvons commencer par dire qu'il semble complexe de cloisonner le filtre Auto-Tune à un effet en particulier, puisque comme nous l'avons vu tout au long de ce mémoire, le résultat final dépend de l'usage que les artistes et producteurs en font, mais aussi de la perception qu'ils en ont, concernant son utilisation en tant que médiation opaque ou transparente. Néanmoins, comme nous l'avons vu avec l'analyse du morceau de Bon Iver et de Future, la façon qu'Auto-Tune a de gommer les aspérités qui font l'identité de la voix humaine leur offrent la possibilité de jouer précisément sur la sonorité caractéristique du filtre, pour exprimer l'aliénation, la solitude ou encore le désespoir, de manière profondément intime.

De plus, si le caractère artificiel des voix sous Auto-Tune est encore aujourd'hui un sujet de controverse délicat, nous avons pu voir à partir de l'exemple de PNL, que le traitement numérique permet d'accentuer une émotion ou un sentiment, qui ne se trouve plus dans l'essence même du langage, mais dans tout ce qui se passe au travers de la voix filtrée. Chez PNL, la voix a donc un pouvoir symbolique dans l'expression des émotions dans la façon qu'elle a de faire entendre un sentiment, non pas uniquement par le sens donné par les paroles, mais dans la manière qu'elle a

d'incarner, et de faire sonner les mots. Au travers de plusieurs exemples, nous avons en effet pu observer que les deux frères explorent tous les possibles au travers de leurs voix, en les mélangeant aux éléments de productions instrumentales, pour dire davantage ou dépeindre plus intensément une émotion. Le groupe PNL constitue un véritable répertoire d'attitudes et d'émotions. Qui plus est, comme nous l'avons vu avec le morceau « Blanka », les liens que le duo opère avec la production instrumentale lui valent de créer des espaces supplémentaires divers et expressifs. D'abord dans des lettres rédigées lorsqu'ils étaient adolescents, puis plus tard dans la création de leur musique, l'émotion qui se dégage significativement chez les deux frères semble être vraisemblablement la mélancolie. Malgré leur succès significatif, Tarik et Nabil semblent en effet profondément isolés dans un monde où ils semblent ne jamais avoir trouvé leur place, alors ils ont imaginé et confectionner leur Monde, pour pouvoir exprimer celui dans lequel ils vivent.

Ainsi, si le rap est un genre musical qui « reconfigure la langue³⁷⁷ » et rythme les mots depuis son origine, il semblerait depuis quelques années que les nouvelles technologies du numérique aient élargi les possibilités pour dire, et pour exprimer davantage au travers d'une nouvelle vocalité, celle sous Auto-Tune. La voix n'est alors plus uniquement déterminée comme source de la vibration des cordes vocales, mais est désormais contrôlée, modifiée en données numérique, et modelée par le geste musicien au sein du studio d'enregistrement. Le *flow* des rappeurs a alors fusionné avec la technologie pour créer un univers sonore plus dense et plus compact, où les voix, les mots, et la musique, semblent désormais par leur fusion, s'appartenir au sein d'un espace temps.

Enfin, le traitement Auto-Tune est un matériau esthétique modifiable, aux ressources sonores démesurées, et dont la charge sémantique se trouve étendue par la machine. L'organe phonatoire ne sert plus uniquement à communiquer verbalement, mais révèle, pour reprendre les termes de Gabriel Leca « certaines structures de la parole (...) dans ce qu'elles ont d'incommunicable par l'acte de langage lui-même³⁷⁸. » Comme si finalement, Auto-Tune avait résolu le problème de la limite du lexique, en permettant d'exhaler un son, un souffle, une intériorité de soi, auparavant inhibée par la voix humaine.

³⁷⁷ Leca Gabriel, « Poétique de la voix sous Auto-Tune » in CARINOS Emanuelle & HAMMOU Karim, *Perspectives esthétiques sur les musiques Hip Hop*, Conçues pour durer, 2020, p.142.

³⁷⁸ *Ibid.*, p.144.

BIBLIOGRAPHIE

• • Ouvrages scientifiques :

- ADORNO Theodor W., *Le caractère fétiche dans la musique*, Paris : Ed. Allia, 2001.
- ADORNO Theodor W., *Le caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute* [1937], trad. C. David, Paris, Allia, 2001, p. 65-66.
- BAUER Lydia & REINKE Kristin, *Colère-force destructrice et potentiel créatif : l'émotivité dans la littérature et le langage*, Frank & Timme, Berlin : 2012.
Disponible à l'adresse : <https://cutt.ly/7l6wEOU>.
- BENJAMIN Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (première version) », in *Œuvres III*, Paris : Gallimard, 2000.
- BÉTHUNE Christian, *Le Jazz et l'Occident*, Klincksieck, 2008.
- BÉTHUNE Christian, *Pour une esthétique du rap*, Paris : Klincksieck, 2004.
- BRØVING-HANSSEN Ragnhild & DANIELSEN Anne, *Digital Signatures : The Impact of Digitization on Popular Music Sound*, Cambridge, Massachusetts : The MIT Press, 2016.
- CHRISTEN Micheline, et al. *Vivre sans violences? Dans les couples, les institutions, les écoles*, ERES, 2005
- DARSEL Sandrine, *De la musique aux émotions. Une exploration philosophique*, Rennes, PUR, coll. « Aesthetica », 2010, p. 22-23.
- DEMICHEL-BASNIER Sarah, *Sociologie des voix artificielles*. Presses universitaires de Grenoble, 2019.
- EISHEIM Nina, *The Race of Sound. Listening, Timbre, and Vocality in African American Music*, Durham, Duke University Press, 2019.

- EIDSHEIM Nina Sun, *Voice as a Technology of Selfhood : Towards an Analysis of Racialized Timbre and Vocal Performance*, PhD, UC San Diego, 2008.
- FAYOLLE Vincent & MASSON-FLOCH Adeline, « Rap et politique », in *Mots. Les langages du politique*, [En ligne], 70 | 2002, mis en ligne le 07 mai 2008, consulté le 08 novembre 2020.
- FRITH Simon, *Taking Popular Music Seriously : Selected Essays*, Routledge, coll. «Ashgate Contemporary on Critical Musicology Series », 2007, p.258
- GAYRAUD Agnès, *Dialectique de la pop*, Éditions de la découverte/Philharmonie de Paris, collection « La rue musicale », 2018.
- HAMMOU Karim, *Une histoire du rap en France*, Paris : La Découverte, 2012.
- HENRICH BERNARDONI Nathalie, « Vibrations et résonances en voix chantée » in *La voix chantée entre sciences et Jatiques* , Paris : avril 2014.
- HEINRICH Marie-Noëlle, « Création musicale et nouvelles technologies : quelles rencontres possibles ? » In *Le Risque : les choix tecnopolitiques*, *Quaderni* n°48, automne 2002, p.41;
- JOUVENET Morgan, « Emportés par le mix. Les DJ et le travail de l'émotion », in *Terrain, revue d'ethnologie de l'Europe*, O. Roueff (dir.), « Musique et émotion », n° 37, 2001, p. 45-60.
- LECA Gabriel, « Poétique de la voix sous Auto-Tune » in CARINOS Emanuelle & HAMMOU Karim, *Perspectives esthétiques sur les musiques Hip Hop*, Conçues pour durer, 2020, p.141.
- PARENT Emmanuel, « La question des émotions dans les musiques populaires », in FRANGNE Pierre-Henry, LACOMBE Hervé, MASSIN Marianne, PICARD Timothée, *La valeur de l'émotion musicale*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2017, p. 225.
- PIRENNE Christophe, *Une histoire musicale du rock*, Fayard, novembre 2011.
- PRIOR Nick, « Musiques populaires en régime numérique » *Musique et technologies numériques*, Réseaux, La Découverte, 2012, p.86. Disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-reseaux-2012-2-page-66.htm>.
- PROVENZANO Catherine, *Making Voices. The Gendering of Pitch Correction and The Auto-Tune Effect in Contemporary Pop Music*, vol. 31, n°2, 2019.

- SHUSTERMAN Richard, *L'art à l'état vif, la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, traduction de l'anglais de Christine Noille, Paris : Minuit, 1991
 - TAGG Philip, « Analysing Popular Music : Theory, method and practice » in *Popular Music*, n°2, 1982, p.37-65.
 - WETH Karim & PARNCUTT Richard, Book Review: Patrik Juslin & John Sloboda, *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Application*, Centre for Systematic Musicology, University of Graz, Austria, 2013.
- • *Articles et revues scientifiques :*
- BIGAND Emmanuel, « Les émotions musicales » in *Pour la science*, n°373, Paris : Novembre 2008.
 - BOISSON Pierre & MALKIN Raphaël, « L'enfance de l'art » in *Society*, Paris : So Press, octobre 2016, disponible à l'adresse : <<https://cutt.ly/KkfRca1> >
 - CHRISTEN Micheline et al. « 1. L'impératif de définitions précises », in *Vivre sans violences ? Dans les couples, les institutions, les écoles*, sous la direction de Christen Micheline, et al. Érès, 2005, p.26.
 - CHANEY Damien, « L'industrie du disque à l'heure du numérique », in *Volume !*, 7:2, 2010.
 - DECAULT Clément, « Le gangsta rap : entre résistance et marchandisation », *Dire, Fiscum*, vol.26 n°1, 2017.
 - DELFINI Corrado, « Le jazz, Adorno et Benjamin » in *La revue Contre-temps*, publié le 25 novembre 2020, consulté le 27 novembre 2020.
 - DENORA Tia, « Quand la musique de fond entre en action », *Terrain, revue d'ethnologie de l'Europe*, O. Roueff (dir.), « Musique et émotion », n° 37, 2001, p.75.
 - FAYOLLE Vincent & MASSON-FLOCH Adeline, « Rap et politique », in *Mots. Les langages du politique*, [En ligne], 70 | 2002, mis en ligne le 07 mai 2008, p.81. Disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/mots/9533>.
 - FERNANDEZ-MEARDI Hernán « Walter Benjamin et le fantôme de l'Aura », in *Post-Scriptum. ORG*, no 6, automne 2006.

- GAUDIN Antoine, « Le clip comme forme d'expression musico-visuelle : pour une esthétique de la relation musique-images », in *Volume !* [En ligne], 14 : 2 | 2018, p.97, mis en ligne le 01 janvier 2021 [Consulté le 22 juillet 2020]. URL : <https://cutt.ly/mkfAhuX>
- HAMMOU Karim & CARINOS Emmanuelle, « Approches du rap en français comme forme poétique » in Stéphane HIRSCHI, Corinne LEGOY, Serge LINARES, Alexandre SAEMMER, Alain VAILLANT (dir.), *La poésie délivrée*, Nanterre, Presses universitaires de Nanterre, p.2.
- KEMI ADEYEMI, « Sombrier droit : la vie des personnes noires à l'intersection du hip-hop et de l'industrie pharmaceutique » in *Trap: rap drogue argent survie*, Paris : Audimat, 2021.
- KLERVIA, « ANTARES AUTOTUNE », *Dream it yourself musician*, février 2021, paragraphe 4. Disponible à l'adresse : <https://urlr.me/YzkSv>.
- LARUE Jean-René , « Nina Sun EIDSHEIM, *The Race of Sound: Listening, Timbre and Vocality in African American Music* » in *Volume !*, 16 : 2 / 17 : 1 | 2020.
- LE GUERN Philippe. « Irréversible ? Musique et technologies en régime numérique », in *Réseaux*, vol. 172, no. 2, 2012, disponible à l'adresse : <https://cutt.ly/xzOQCCp>.
- MAISONNEUVE Sophie, « De la « machine parlante » à l'auditeur », *Terrain* [En ligne], 37 | septembre 2001, mis en ligne le 19 août 2014, consulté le 17 octobre 2020, disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/terrain/1289>.
- MEIZEL Katherine, « Une voix puissante : enquête sur la vocalité et l'identité », *Volume !*, 16 : 2 / 17 : 1 | 2020.
- MERCIER-BELLEVUE Thomas, « Interpréter la pop mainstream ? Critique musicale et légitimation », *Belphégor* [En ligne], 17, 1 | 2019, mis en ligne le 18 avril 2019, consulté le 19 août 2020, disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/belphegor/1617>
- MUCHIELLI Laurent, « Le rap et l'image de la société française chez les jeunes des cités », in *question pénales*, s.l., 1999. Disponible à l'adresse : <https://cutt.ly/VxY9Bez>.
- OLIVIER Julien, « “ Musiques populaires “ : de l'exception culturelle à l'anglicisme » in *Musurgia*, vol. volume xvii, no. 1, 2010, pp. 49-62, disponible à l'adresse : <https://cutt.ly/ullDArM>.

- PARENT Emmanuel, « Ontologie de l'œuvre provisoire. Walter Benjamin, le jazz et l'EDM ». Epistrophy, 2019. Disponible à l'adresse : <https://www.epistrophy.fr/ontologie-de-l-oeuvre-provisoire.html>.
- PRINTZ Antoine. « L'art de masse pour transformer la société ? : Apports adorniens à la thèse de Walter Benjamin. » *Proteus-Cahiers des théories de l'art*, Revue indépendante, Financement et valeurs de l'art, 2018, pp.87-94.
- RAMDANI Karima, « Bitch et Beurette, quand féminité rime avec liberté », in *Volume !* [En ligne], 8 : 2 | 2011, disponible à l'adresse <http://journals.openedition.org/volume/2651>.
- REYNOLDS Simon, « Gloire à l'Auto-Tune » in *Audimat*, vol. 11, no. 1, p.17. Disponible à l'adresse : <https://cutt.ly/F16TMvs>.
- RUDENT Catherine, « Oublier « *The grain of the voice* » : étudier la voix dans les chansons » in *Volume !*, 16 : 2 / 17 : 1 | 2020.
- SALADIN Matthieu, « Précipités de lenteur », *Audimat*, 2019, p.154.
- STEGNER-PETITJEAN Isabelle, « “The Voice in the Mirror” : Michael Jackson : d'une identité vocale à sa mise en image sonore », *Volume !*, 8 : 2 | 2011, mis en ligne le 15 décembre 2013. Disponible à l'adresse : <https://journals.openedition.org/volume/2760>.
-
- STERNE Jonathan, SKLOWER Jedediah et HEUGUET Guillaume, 2017, « Du charivari au big data, les musiques populaires au prisme des sound studies », *Volume !*, 2017/2 14:1, p.175-192.
- ● Thèses et mémoires :
- GUILLERMIC DARSEL SANDRINE, *Musique, propriétés expressives et émotions*, thèse en philosophie, sous la direction de Roger Pouivet, Université de Nancy, 2007, p.118.
- KALLEL Skander, *Le rap se prête-t-il à l'élaboration d'un solfège ? Analyse poétique et musicale des choppers*, Mémoire de Master en Ingénierie Musicale, 2015/2016, p.78.

• • Articles journalistiques :

- ABRAHAMIAN Atossa, « PNL's World Or Nothing : A French duo ushers in a new era of rap that speaks to the whole globe. » in *The Fader*, New York : juillet 2016, disponible à l'adresse : < <https://cutt.ly/7kfRmbH> >
- ANAND Aashna, « The evolution of phonk : The Evolution of Souncloud's Popular New Genre : Phonk » in *Lucid Monday*, publié le 13 avril 2020, consulté le 19 janvier 2021, disponible à l'adresse : < <https://cutt.ly/blqpG8k>>.
- BADR KIDISS, « Comment 0.9 de Booba a bouleversé le rap français », in *Konbini*, publié le 25 novembre 2019 (consulté le 20 octobre 2020).
- BERTHELOT Théau, « Les albums 2019 : PNL, roi du rap avec "Deux frères" » in *Purebreak charts* [En ligne], mise en ligne 19/12/2019, disponible à l'adresse : < <http://www.chartsinfrance.net/PNL/news-112291.html> >.
- CACHIN Olivier, « PNL, le phénomène rap : cru, hypnotique et émouvant... Ils réinventent leur art » in *L'OBS*, Paris : Le Nouvel Observateur du Monde, mis en ligne le 30 août 2015, modifié le 31 août 2015. [Consulté le 20 mai 2020]. URL : <https://cutt.ly/CkjQnmf>.
- CARAVANI Marc, « Netflix : Le concert de PNL affole les réseaux sociaux » in *gqmagazine*, Paris : Condé Nast Publications, 6 juillet 2020, [Consulté le 06/07/2020], disponible à l'adresse : <https://cutt.ly/ikfIaom>.
- CHICHA JiiKson, « PNL ANNONCE EN LIVE UN NOUVEAU CLIP », Live *YouTube*, mis en ligne le 22/03/2019, disponible à l'adresse : <<https://youtu.be/Jp3vRYjKDI4>>.
- CRETON Caroline & BELLANGER Julien, « Pas de pétrole, mais de l'Auto-Tune ! », *Multitudes*, vol. 82, no.1, 2021.
Disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2021-1-page-84.htm>.
- DELAFOI Florian, « PNL met la communication sur orbite » , in *Le Temps*, publié le 27 mars 2019, modifié le 28 mars 2019.
- HANS, « Le paradoxe PNL » in *Le Melting potes*, mis en ligne le 18 septembre 2016, [consulté le 23 août], disponible à l'adresse : <https://cutt.ly/FknMxS2>.
- LEVENT Lola, « PNL : Où va le monde », in *Yard* [en ligne], Paris : 2019, [Consulté le

25/12/2019], disponible à l'adresse :

< <https://yard.media/pnl-review-album-deux-freres-yard/>>.

- MOUV', « Les vraies raisons de l'annulation de PNL à Coachella », in *Mouv'*, Paris: avril 2017, [Consulté le 07/07/2020], disponible à l'adresse : <https://cutt.ly/lkfIP2K>.
- NOTO Justin « Lomepal : “ On retrouve dans PNL les mêmes émotions que dans la chanson française “», in *Interlude*, Paris : publié le 22 mars 2018. [consulté le 23 août], disponible à l'adresse : < <https://intrld.com/lomepal-pnl/> >.
- NOTO Justin, « PNL dispose de mystérieuses sculptures dans les rues de France », in *Interlude*, Paris : 29/11/2019, [Consulté le 6/07/2020], disponible à l'adresse : < <https://cutt.ly/4kfUyRq> >.
- NOTO Justin « Lomepal : “ On retrouve dans PNL les mêmes émotions que dans la chanson française “», in *Interlude*, Paris : publié le 22 mars 2018. [consulté le 23 août], disponible à l'adresse : <https://intrld.com/lomepal-pnl/>.
- PETER Micah, « Dirty Spite: Future's 'Monster' Redefined His Career—and Defined an Era of Rap Music», *The Ringer*, 2019. Disponible à l'adresse : <https://urlr.me/8PzjD>.
- WILGOS Galaad, « Vaporwave, la musique d'un futur qui n'a jamais existé », in *Slate*, publié le 13 mai 2017, consulté le 18 janvier 2021, disponible à l'adresse: <https://cutt.ly/Plqi5iB>.

MÉDIAGRAPHIE ET WEBOGRAPHIE

• • Interviews, émissions télé et podcast :

- ABCDR DU SON, « Le rap français des années 2010 (Le Podcast #18) », *Youtube*, mis en ligne en janvier 2020. Disponible à l'adresse : <https://youtu.be/OIJLCMujM-4>.
- ABCDR DU SON, « PNL, décryptage du phénomène (L'émission #37 - Table ronde n°4) », *Youtube*, mis en ligne en novembre 2018. Disponible à l'adresse : <https://youtu.be/0eGJkxXKHIE>.
- ARTE, « IAM, Youssoupha, Kery James... histoire du rap conscient | Saveur Bitume (intégrale) » in *Youtube*, août 2019. [consulté le 2 août 2020]. Disponible à l'adresse : <https://youtu.be/oMjyL8l0b58>.
- COMMEAUX Lucile, « Du Rhythm and Blues au R'n'B, petites histoires d'un genre populaire: Cendrillon du Ghetto », in *France Culture*, le 2 novembre 2015, en ligne : < <https://cutt.ly/mlzlQG1> >.
- GAYRAUD Agnès « Dialectique de la pop in *Diagonale Sonore* » in *Hors-série*, interview réalisé par TCHAMITCHIAN Raphaëlle, émission en ligne publiée le 25 janvier 2020, disponible à l'adresse : < <https://cutt.ly/jlzlGZ8> >.
- HONG-KYUNG Kang, « Comment JuL a bouleversé la pop culture », *Konbini*, mis en ligne en janvier 2021, consulté en février 2021. Disponible à l'adresse : <https://cutt.ly/6bkZiwo>.
- KONBINI, « Joey Starr : "NTM on peut nous reprocher notre maladresse, pas notre sincérité" Interview Carrière » in *Youtube*, 8 novembre 2020, consulté le 10 novembre 2020. Disponible à l'adresse : <https://youtu.be/XNZvmoVaVgU>.
- MACÉ Lucas « Laylow ft. Alpha Wann - VAMONOS (Live Olympia 06 03 20) » in *Youtube*, mise en ligne le 06/03/20, disponible à l'adresse : <https://youtu.be/7V_DBQetkaU>.
- SOCIETY MAGAZINE, « Onzième récit : Andy Hildebrand, le sismologue à l'origine d'Auto-tune », in *AU LONG*, 6 mai 2020.

- THE QLF INFO, « PNL - REPORTAGE FRANCE 5 AVEC JULIEN DORE » in *YouTube*, 28 octobre 2016, [Consulté le 20/04/2020], disponible à l'adresse : < https://youtu.be/9s40kr_VeL4 >.
 - YARD, Casey : «Qu'on s'aime ou non n'est pas important, on vit déjà ensemble» in *Youtube*, 5 mai 2017, disponible à l'adresse : <https://youtu.be/d8z5xZHLncc>.
 - ZWANG Gérard, « Ciel, mon mardi ! » , in *TF1*, 5 février 1991.
- ● Les vidéos-clips de PNL :
 - PNL « Oh Lala [Clip Officiel]», in *Youtube*, mise en ligne le 23 octobre 2015, disponible à l'adresse : <https://youtu.be/SWEYLpG70AI>.
 - PNL, « PNL : On enverra Mowgli chercher médailles », in *Youtube*, mise en ligne 30 mai 2017, en ligne :<<https://youtu.be/vnfFXxLlO6c> >.
 - PNL, « PNL - Au DD [Clip Officiel] » in *YouTube*, mise en ligne le 22/03/2019, disponible à l'adresse : < <https://youtu.be/BtyHYIpykN0> >.
 - PNL, « PNL - La vie est belle [Clip Officiel] (Réal. Mess) » in *Youtube*, mise en ligne le 11 mars 2016, disponible à l'adresse : <https://youtu.be/Btg12Fuz7t0>.
 - PNL, « PNL - Le monde ou rien [Clip Officiel] », in *Youtube*, 12 juin 2015, disponible à l'adresse : <https://cutt.ly/bkfTkYa>.
 - ● Vidéographie à propos de PNL :
 - CHICHA Jiikson, « PNL ANNONCE EN LIVE UN NOUVEAU CLIP », Live *YouTube*, mise en ligne le 22/04/2019, disponible à l'adresse : <<https://youtu.be/Jp3vRYjKDI4>>.
 - MOUV' « PNL - “Blanka” : comment Yann Dakta et Rednose ont composé le hit », *Youtube*,

- RedifWTF - FoxMan Chaîne secondaire, « Pnl en panne d'autotune en plein concert !! OMG», in *Youtube*, vidéo publiée le 21 août 2017, disponible à l'adresse : <<https://youtu.be/aXqwtgE-dsM>>.
- SCALSQUALE, « Que Pensent Les RAPPEURS de PNL ?! - BEST OF », in *Youtube*, décembre 2018, [Consulté le 26 /04/2020], disponible à l'adresse : <https://youtu.be/2x_LIY-lqKI>.

DISCOGRAPHIE

- • Albums et singles de PNL:
- PNL, « Bambina », *Dans la légende*, QLF Records, 2016.
- PNL, « Bang », *Deux frères*, QLF Records, 2019.
- PNL, « Blanka », *Deux frères*, QLF Records, 2019.
- PNL, « Coeurs », *Deux frères*, QLF Records, 2019.
- PNL, « Déconnecté », *Deux frères*, QLF Records, 2019.
- PNL, « J'vends », *Le Monde Chico*, QLF Records, 2015.
- PNL, « J'comprends pas », *Que La Famille*, QLF Records, 2015.
- PNL, « J'vends », *Le Monde Chico*, QLF Records, 2015.
- PNL, « La vie est belle », *Dans la légende*, QLF Records, 2016.
- PNL, « La petite voix », *Que La Famille*, Musicast, 2015.
- PNL, « Le M », *Le Monde Chico*, QLF Records, 2015.
- PNL, « Le monde ou rien », *Le Monde Chico*, QLF Records, 2015.
- PNL, « Loin des hommes », *Le Monde Chico*, QLF Records, 2015.
- PNL, « Luz de Luna », *Dans la légende*, QLF Records, 2016.
- PNL, « Mira », *Dans la légende*, QLF Records, 2016.
- PNL, « Mowgli », QLF Records, décembre 2014.
- PNL, « Naha », *Dans la légende*, QLF Records, 2016.
- PNL, « Oh lala », *Le Monde Chico*, QLF Records, 2015.

- PNL, « Onizuka », *Dans la légende*, QLF Records, 2016.
- PNL, « Plus Tony Que Sosa », *Le Monde Chico*, QLF Records, 2015.
- PNL, *Que La Famille*, QLF Records, 2015.
- PNL, « Ryuk », *Deux frères*, QLF Records, 2019.
- PNL, « Simba », *Que La Famille*, Musicast, 2015.
- ● Albums et singles divers :
 - 1995, *La Source*, L'or Noir, 2011.
 - AYA NAKAMURA, « Djadja », Rec. 118 / Parlophone, Warner Music, 2018.
 - BON IVER, « Woods », *Blood Bank*, Jagjaguwar, 2009.
 - BOOBA, *0.9*, Universal Music Distribution Deal, 2008.
 - BOOBA, « Abracadabra », *Lunatic*, Because music, 2010.
 - BOOBA, « Comme une étoile », *Lunatic*, Columbia France, 2010.
 - BOOBA, « Game Over », *0.9*, Universal Music Distribution Deal, 2008.
 - BOOBA, « Illegal », *0.9*, Universal Music Distribution Deal, 2008.
 - BOOBA, « La faucheuse », *Panthéon*, Tallac records, 2004.
 - BOOBA, *Lunatic*, Because Music, 2010.
 - BOOBA, *Ouest Side*, Universal Music Distribution Deal, 2006.
 - BOOBA, *Panthéon*, Tallac Records, 2004.
 - BOOBA, *Temps mort*, 45 Scientific, 2002.
 - FUTURE, « Codeine Crazy », *Monster*, Dundridge Entertainment, 2014.
 - GUIZMO, *Normal*, Y&W, 2011.
 - GUIZMO, *GPG 2*, Y&W, 2019.

- IAM, « Petit frère », *L'École du micro d'argent*, EMI, Delabel, Virgin, 1997.
- Jay-Z, « Death of Auto-tune », *The Blueprint 3*, Roc Nation Atlantic, 2009.
- JuL, « Dans ma paranoïa », *Dans ma paranoïa*, Liga One Industry, 2014.
- JuL, « Mon bijou », *Émotions*, D'or et de platine, 2016.
- KANYE WEST, *808s and Heartbreak*, Roc-A-FellaRecords, 2008.
- KANYE WEST, « Lost in the world », *My Beautiful Dark Twisted Fantasy*, Roc-A-Fella, Def Jam, 2010.
- KANYE WEST, « Love lockdown », *808s and Heartbreak*, Roc-A-FellaRecords, 2008.
- KAYNA SAMET, « Celui que j'voulais », *Entre deux je*, Barclay France/Universal, 2005.
- KID CUDI, *Man on the Moon : The End of the Day*, Kid Cudi, Universal Records, 2009.
- LAYLOW ft. ALPHA WANN, « Vamonos », *Trinity*, Digital Mundo, 2020.
- LIL WAYNE, « IANAHB », *I Am Not a Human Being II*, Young Money Entertainment, 2013.
- LIL WAYNE, « Line Em Up », *Funeral*, Young Money Entertainment, 2020.
- MC Solaar, *Qui sème le vent récolte le tempo*, Metronome / Polydor / Polygram, 1991.
- MC Solaar, « Solaar pleure », *Cinquième as*, Sentinelle ouest, 2001.
- MHD, « Maman j'ai mal », *MHD*, Capitol Music France, 2016.
- NEKFEU, « Risibles amours », *Feu*, Universal Music Division Polydor, 2015.
- NTM, « L'argent pourrit les gens », *Authentik*, Epic Records, 1991.
- RIHANNA, « Man down » in *Loud*, Def Jam Universal Music, 2011.
- ROHFF ft. KAYLIAH, « Qui est l'exemple », *La vie avant la mort*, Hostile Records, 2001.
- ROHFF, *Le Code de l'horreur*, Parlophone Music France, 2008.

- SEVDALIZA, « Humain Nature », *The Calling*, Twisted Elegance, 2018.
- T-PAIN, « I'm Sprung », *Rappa Ternt Sanga*, Konvict Muzik, Jive Records, Zomba Label Group, 2005.
- WALLEN, « Donna », *Avoir la vie devant soi*, Atmosphériques, 2004.
- WEJDENE, « Anissa » in *16*, Universal Music France, 2020.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

- Figure 1.** Dimension statistique et vue d'ensemble de l'univers de PNL
- Figure 2.** Interface d'Auto-Tune Pro produit par la société Antares Audio Technologies
- Figure 3.** Positionnement au centre de la voix lead (0'00-0'25)
- Figure 4.** Panoramique de la première et deuxième voix (0'25-0'51)
- Figure 5.** Ouverture exponentielle de la voix dans l'image stéréo
- Figure 6.** Image stéréo du chœur au complet
- Figure 7.** Schéma formel de « Blanka »
- Figure 8.** Relevé solfégique de l'introduction de « Blanka »
- Figure 9.** Schématisation des quatre premières mesures du couplet de N.O.S (0'17-0'35)
- Figure 10.** Représentation solfégique du *flow* de N.O.S et les autres pistes numériques (0'17-0'35)
- Figure 11.** Représentation solfégique de la dialectique du vide au sein de la *trap music* (0'17-0'35)
- Figure 12.** Représentation solfégique du *flow* de Ademo
- Figure 13.** Spectrogramme impact de l'instrumentation / grande liaison vocale *Sonic Visualiser*.
- Figure 14.** Analyse prosodique du *flow* de Ademo (2'12 - 2'35)
- Figure 15.** Analyse prosodique du *flow* de Ademo (2'44 - 2'48)
- Figure 16.** Spectrogramme du deuxième couplet d'Ademo
- Figure 17.** Spectrogramme du deuxième couplet d'Ademo
- Figure 18.** Représentation solfégique des couplets respectifs de N.O.S et Ademo et du refrain

ANNEXES

Figure 1. Dimension statistique et vue d'ensemble de l'univers de PNL

PNL, *Deux frères*, QLF Records, 2019.

ALBUM: <i>Deux frères</i> (2019)	BPM	Clips : Univers visuels thématiques	Univers sonores et styles instrumentales
1. Au DD	120	Tourné en haut de la tour Eiffel.	Simple ligne de guitare espagnole: «Amber in Bloom » de Luke Gartner Brereton, compositeur et guitariste de folk Australien. Ligne mélodique rendu plus électronique que le sample original et qu'ils font varier par de nombreux filtres numériques.
2. Autre Monde	135	X	Atmosphère très vaporeuse et aérienne sur la mélodie. Ajout de <i>reverb</i> et filtres très présents sur les voix ce qui leur donnent un effet de <i>voix téléphone</i> (ajoutés en plus de l'effet auto-tune déjà présent)
3. Chang	94	X	Crescendo constant de la mélodie : par l'ajout au fil du morceau des éléments de production (notamment les percussions)
4. Blanka	108	Jungle jamaïcaine.	Atmosphère planante Mallet omniprésent. Imagerie du temps au sein de la production.
5. 91's	103	X	Atmosphère festive : traitement des percussions percussions à l'effet <i>brut</i> . Ambiance <i>funk</i>
6. A l'ammoniaque	128	Les deux frères sont seuls dans un désert de sable ainsi que sur un radeau en pleine mer.	Ligne mélodique à la guitare sèche très simpliste avec <i>reverb</i> Sentiment d'attente, importance au silence
7. Celsius	115	X	Grandes nappes d'instruments virtuels.

ALBUM: <i>Deux frères (2019)</i>	BPM	Clips : Univers visuels thématiques	Univers sonores et styles instrumentales
8. Deux frères	112	Tourné à la cité Gagarine d'Ivry-sur-seine ou ils ont vécu dans leur enfance avant de s'installer à la cité des Tarterêtes à Corbeil-Essonnes.	Production instrumentale qui évolue, mélodie aux sonorités très virtuelles (effet jeu vidéo) L'ajout des éléments percussifs au fil du morceau amène une certaine profondeur aux voix.
9. Hasta la Vista	100	X	Ambiance festive et planante : sonorités latines et reggaeton. Morceau dansant
10. Coeurs	105	X	Morceau lent et planant, grandes nappes d'instruments virtuels. Morceau sombre dans l'atmosphère et les paroles
11. Shenmue	126	X	Morceau rythmé par des sortes de <i>bells</i> saccadées auxquelles vient s'ajouter peu à peu des éléments percussifs, soutenu de temps à autre par des notes synthé virtuel.
12. Kuta ubud	101	X	Mélodie bouclée au son d'un piano filtré. Ambiance triste
13. Menace	146	X	Morceau très rapide et rythmé, beaucoup d'éléments percussifs, voix autotunées et suraiguës pour NOS
14. Zoulou tchaing	85	X	Morceau lent, lignes mélodiques effectuées par un piano et une guitare électrique.
15. Déconnecté	105	X	Ambiance très particulière. Mélodie de guitare électrique traitées et filtrées et nappes de synthés
16. La misère est si belle	96	X	Ligne de mélodie à la guitare (son acoustique) qui évolue au fil du morceau
17. Ryuk	122	X	Nappes de synthés, voix particulièrement filtrée et auto-tunée dans l'introduction. Fx de jeux vidéos.
18. Comme pas deux	119	X	Mélodie au piano, filtrée et nappes de synthés. Paroles nostalgiques

ALBUM: <i>Deux frères</i> (2019)	BPM	Clips : Univers visuels thématiques	Univers sonores et styles instrumentales
19. Sibérie	99	X	Nappes de synthés discret, rythmique des <i>drums</i> mis en avant.
20. Bang	115	X	Nappes de synthés.
21. Capuche	117	X	Nappes de synthés.
22. Frontières	118	X	Nappes de synthés et mélodie au piano.

PNL, *Le Monde Chico*, QLF Records, 2015.

ALBUM: <i>Le Monde Chico</i> (2015)	BPM	Clips : Univers visuels thématiques	Univers sonores et styles instrumentales
1. Le monde ou rien	103	Quartier de la Scampia en Italie : une référence à l'intrigue de la série Gomorra	Guitare numérique, synthé et oscillateur.
2. Sur Paname	130	X	Accords de piano numérique mise en boucle, <i>reverb</i> , <i>delay</i> et écho vocal et musical.
3. Oh lala	125	Pleine nature en Islande, carcasse d'un avion en plein désert de sable noir, oiseaux, chevaux	Grandes nappes de synthé, et sample de cloches. Instrospection, sur la routine .
4. J'vends	118	X	Synthé très filtré en arrière plan.
5. Abonné	110	X	Mélodie au piano, filtrée, effet Lofi.
6. J'suis PNL	106	Le groupe s'illustre en Espagne : esprit de vacances, villa, playstation, chicha, couché de soleil.	Mélodie filtrée.
7. Mexico	113	X	Mélodie à la guitare, effet Lo-fi.
8. Porte de Mesrine	119	X	Mélodie au saxophone, grande <i>reverb</i> .
9. Dans ta rue	117	X	Mélodie au tempo rapide au synthé numérique.
10. Laisse	124	X	Arpèges effectuées au synthé de manière rapide.
11. Loin des hommes	112	X	Nappes de synthés

ALBUM: <i>Le Monde Chico</i> (2015)	BPM	Clips : Univers visuels thématiques	Univers sonores et styles instrumentales
12. Le M	103	X	
13. Rebenga	107	X	Notes détachés au synthé numérique. <i>Flow</i> saccadé.
14. Plus Tony que Sosa	120	Cité des tarteret : deal, violence	Grandes nappes de synthé, filtrées.
15. Que la mif	140	X	Mélodie à la guitare.
16. Tempête	130	Ambiance sombre, forte évocation de la routine des banlieues.	Accords au piano, filtrés.
17. Dans la soucoupe	90	X	Mélodie échantillonnée en <i>reverse</i> .

Figure 2. Interface d'Auto-Tune Pro produit par la société Antares Audio Technologies



Figure 3. « Woods» illustration de l'entrée de la première voix lead.

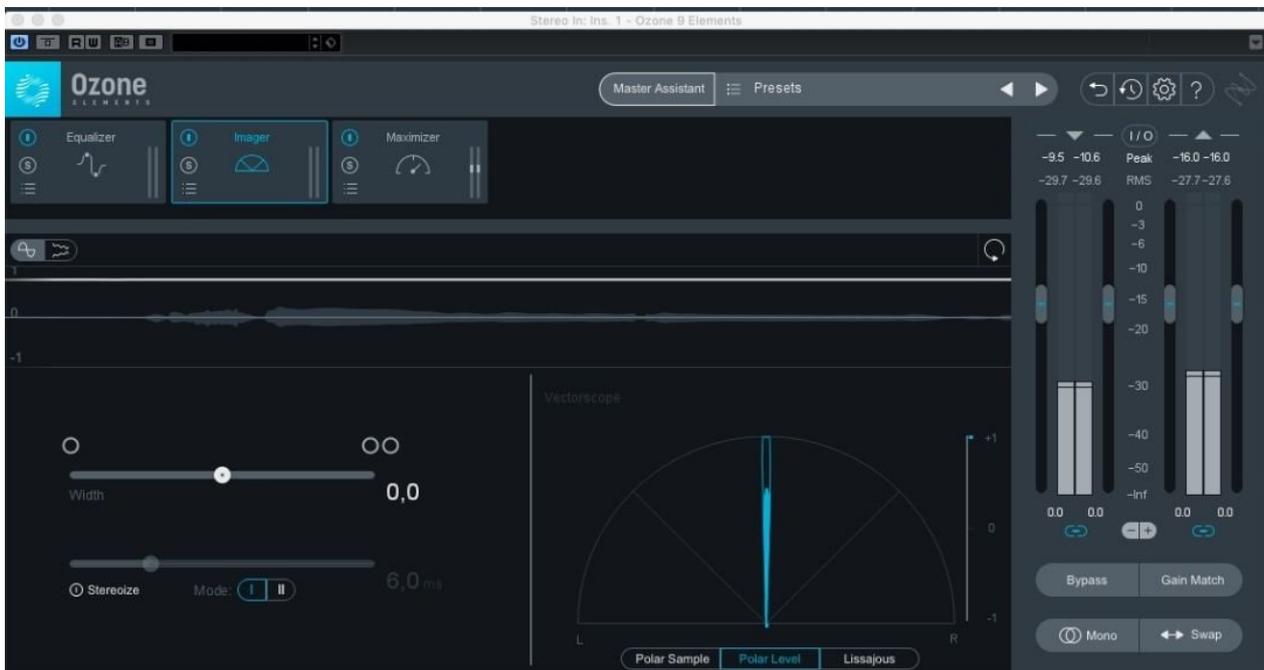


Figure 4. Panoramique de la première et deuxième voix



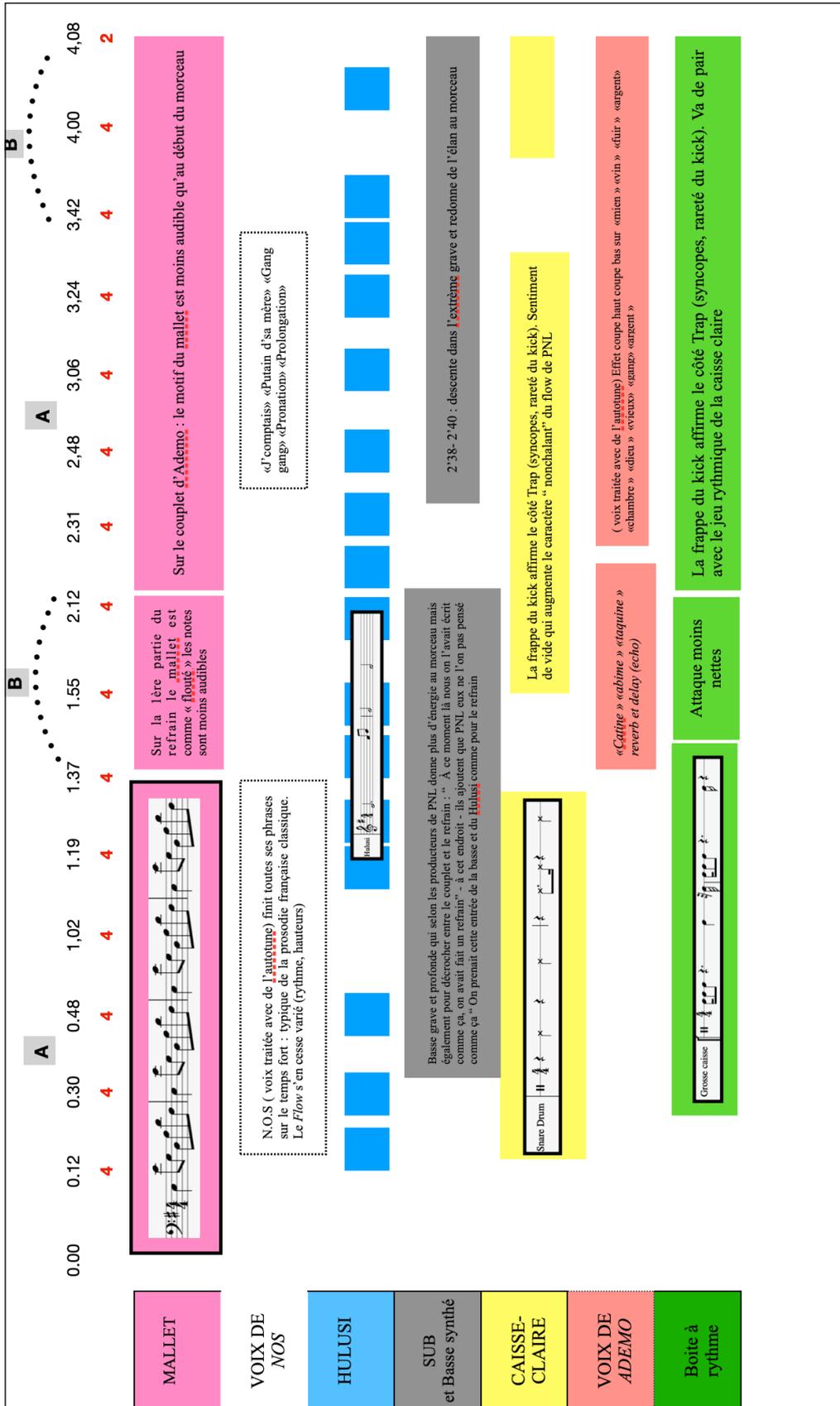
Figure 5. Ouverture exponentielle de la voix dans l'image stéréo



Figure 6. Image stéréo du chœur au complet



Figure 7. Schéma formel de « Blanka »



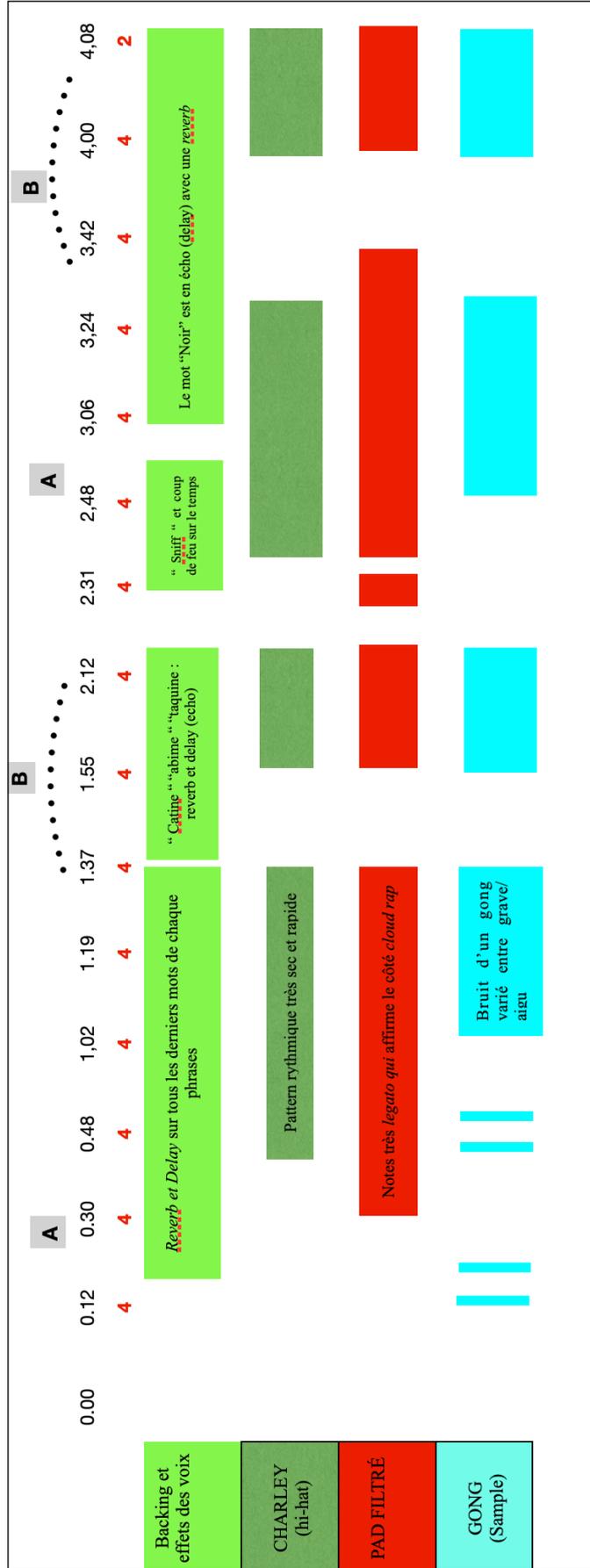


Figure 8. Relevé solfégique de l'introduction de « Blanka »

The image shows a musical score for the introduction of the song 'Blanka'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The treble staff is mostly empty, with a few notes in the third measure. The bass staff contains a rhythmic pattern of eighth notes. The word 'HULUSI' is written above the treble staff. The word 'MALLET' is written below the bass staff. The text 'Introduction 0:00-0:17' is written at the bottom right of the score.

Figure 9. Schématisation des quatre premières mesures du couplet de N.O.S (0'17-0'35)

The image is a schematic diagram of the first four measures of the chorus of the song 'N.O.S'. It shows a horizontal timeline with various markers and text boxes. The text boxes contain the lyrics: "Mais moi 'suis rien sans cette oseille", "Tordu, tordu par Corbeil", "Igo, ils me demande tous de l'aide", and "Je roule que la peuf me balaie". The diagram uses vertical lines to mark the start of each measure (blue for strong beats, orange for weak beats) and the intervention of the voice (green arrows) and the snare drum (orange vertical lines). A legend at the bottom explains the symbols: vertical lines for metric markers, green arrows for voice intervention, blue vertical lines for strong beats, and orange vertical lines for snare drum intervention.

"Mais moi 'suis rien sans cette oseille" "Tordu, tordu par Corbeil"
 "Igo, ils me demande tous de l'aide" "Je roule que la peuf me balaie"
 ||||| Marqueur métrique de chaque temps
 ←→ Intervention de la voix de N.O.S
 ||||| Temps fort : premier temps de chaque mesure
 ||||| Intervention de la caisse-claire

Figure 10. Représentation solfégique du *flow* de N.O.S et les autres pistes numériques (0'17-0'35)

Mallet

Hulusi

N.O.S

Kick

Snare Drum

Bass

Cymbals

I go m'demandent tous de l'aide

mais moi j'suis riensans cet oseille

Mallet

Hl.

N.O.S

Kick

Sn. Dr.

Bass

Cym.

Je roule que lapeuf me balai-e

Tordu tordu par Corbeil

Figure 11. Représentation solfégique de la dialectique du vide au sein de la *trap music* (0'17-0'35)

Mallet

Hulusi

N.O.S.

I go m'demandent tous del'aide mais moi j'suis riensans cet o-seille

Kick

Snare Drum

Bass

Cymbals

Detailed description: This musical score is for a 4/4 trap music piece. It features seven staves. The Mallet part is in the bass clef with a key signature of one sharp (F#). The Hulusi part is in the treble clef with the same key signature. The N.O.S. part is in the treble clef with a key signature of one sharp and a 9/8 time signature, and is highlighted with a red box. It contains two phrases of music, each starting with a rest followed by a triplet of eighth notes. The lyrics are 'I go m'demandent tous del'aide' and 'mais moi j'suis riensans cet o-seille'. The Kick, Snare Drum, Bass, and Cymbals parts are in 4/4 time. The Kick part has a simple pattern of quarter notes. The Snare Drum part has a pattern of eighth notes and quarter notes. The Bass part has a pattern of eighth notes and quarter notes. The Cymbals part has a pattern of quarter notes and half notes.

Mallet

HI.

N.O.S.

Je roule que lapeuf me balai-e Tordu tordupar Corbeil

Kick

Sn. Dr.

Bass

Cym.

Detailed description: This musical score is for a 4/4 trap music piece. It features seven staves. The Mallet part is in the bass clef with a key signature of one sharp (F#). The HI. part is in the treble clef with the same key signature. The N.O.S. part is in the treble clef with a key signature of one sharp and a 9/8 time signature, and is highlighted with a red box. It contains two phrases of music, each starting with a rest followed by a triplet of eighth notes. The lyrics are 'Je roule que lapeuf me balai-e' and 'Tordu tordupar Corbeil'. The Kick, Sn. Dr., Bass, and Cym. parts are in 4/4 time. The Kick part has a pattern of quarter notes and eighth notes. The Sn. Dr. part has a pattern of eighth notes and quarter notes. The Bass part has a pattern of eighth notes and quarter notes. The Cym. part has a pattern of quarter notes and half notes.

Figure 13. Spectrogramme impact de l'instrumentation / grande liaison vocale *Sonic Visualiser*.

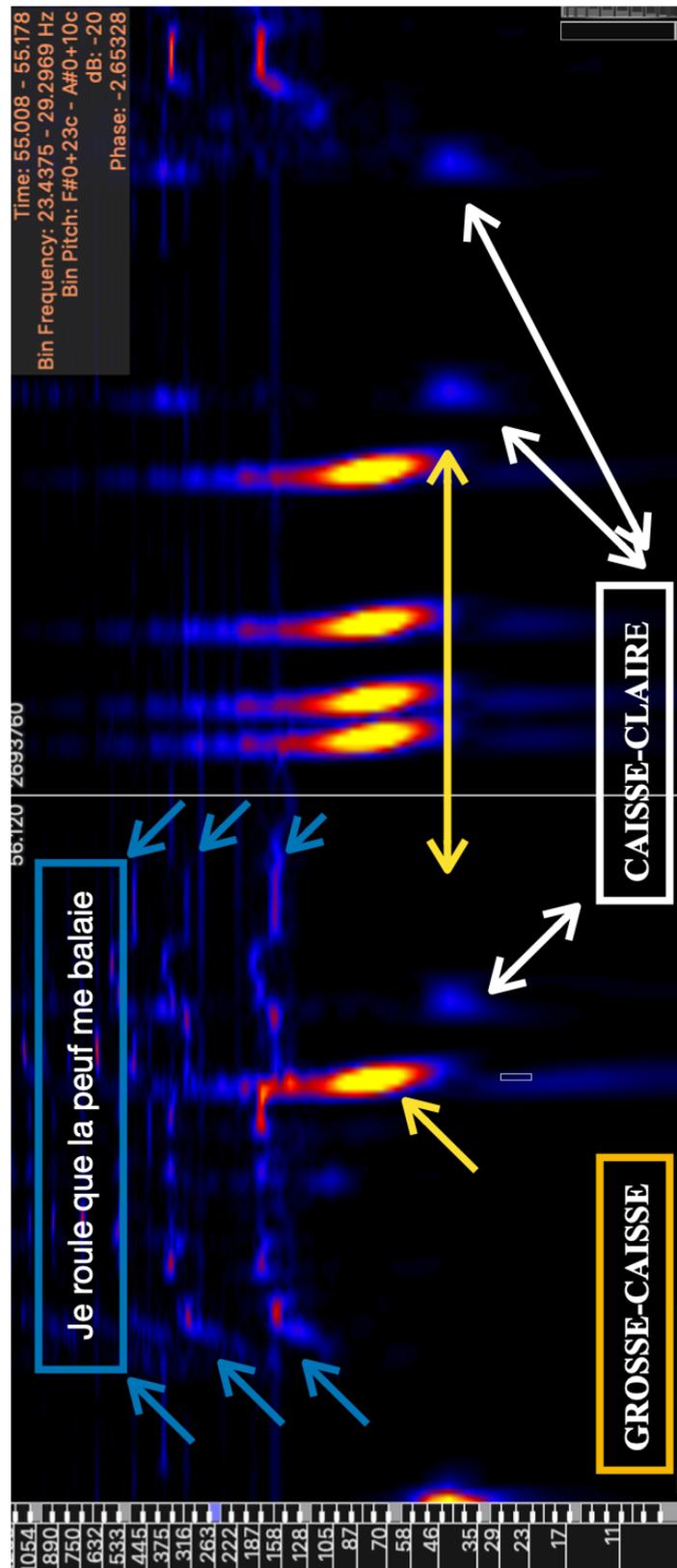


Figure 14. Analyse prosodique du *flow* de Ademo (2'12 - 2'35)

2'12 2'35

S'quette elle m'ra-ppelle - ra tou - jours s'temps où j'te - nais les murs

1 2 3 4

Figure 15. Analyse prosodique du *flow* de Ademo (2'44 - 2'48)

2'44 2'48

J'me cache i'compte i'cache Le cash dans la chambre

1 2 3 4

Coup de feu

Figure 16: Spectrogramme du deuxième couplet d'Ademo

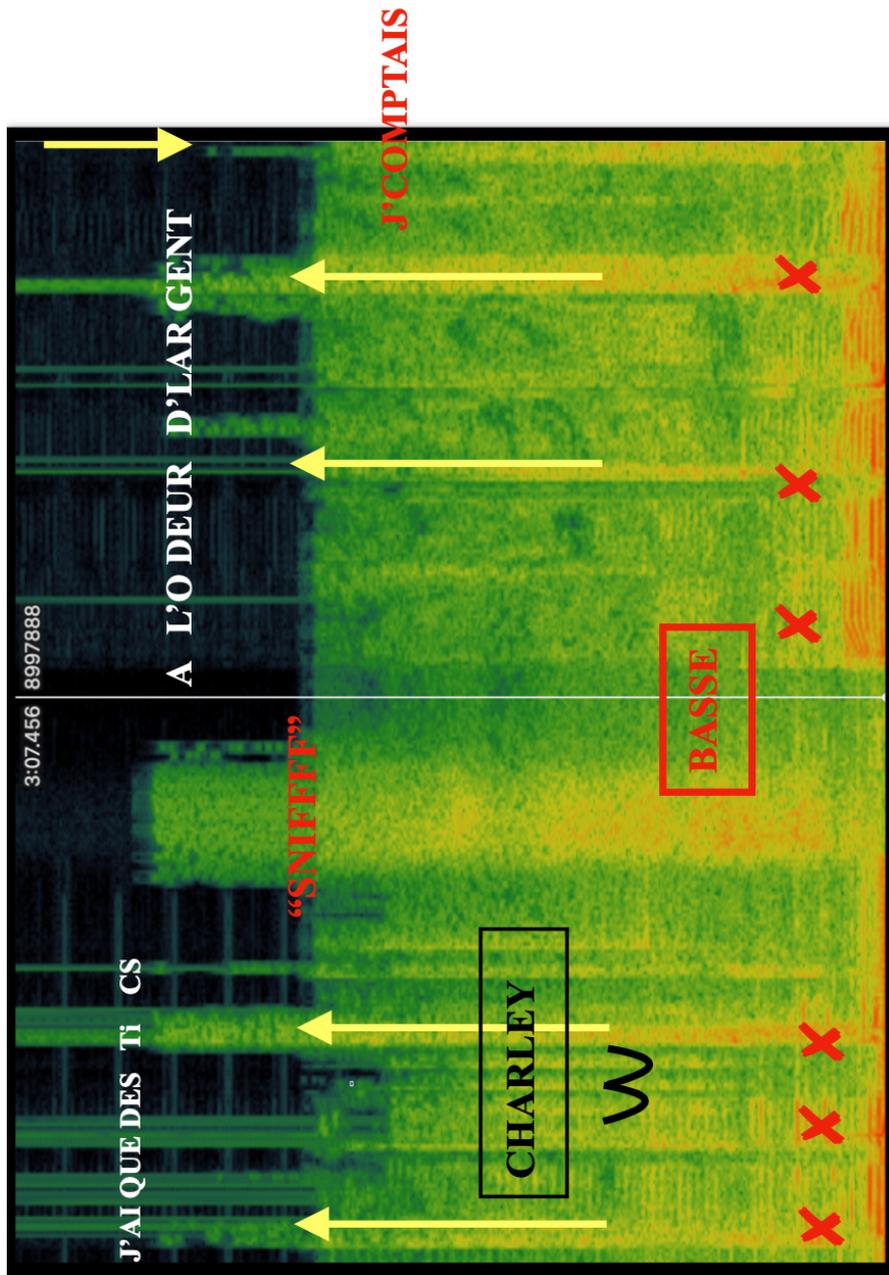


Figure 17. Spectrogramme du deuxième couplet d'Ademo

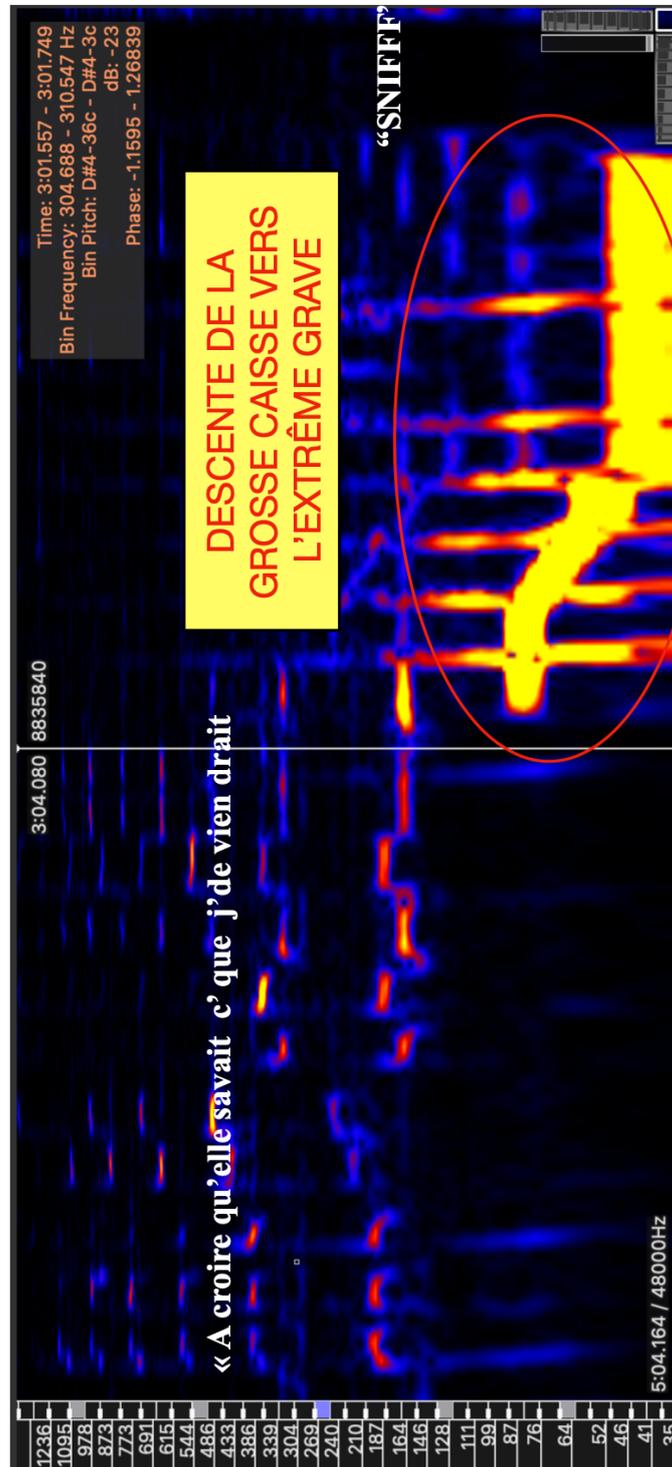


Figure 18. Représentation solfégique des couplets respectifs de N.O.S et Ademo et du refrain

4

Mallet

N.O.S

Ademo

Tor - du tor - du par Cor - beil

J'me r'mets en ques - tion a - vec des larmes dans mon vin

5

Mallet

N.O.S

Ademo

J'ai peur un peu pour moi beau - coup pour

J'di - sais "mon ombre tu sais tu de - vrais fuir"

6

M

N

A

toi

J'ess - aie de m'a - dou - cir mais l'hu main m'rend

A croire qu'elle sa - vait c'que j'de vien - drai à l'av - ni - r

7

M

N

A

noir

Il reste quel-ques gens bien Je garde es -

J'ai que des tics à l'o - deur d'lar - gent

8

M

N

A

poir J'se - rai pas l'même sans les miens ou sans le

J'me cache j'compte j'cache le cash dans la chambre

9

M

N

A

noir J'fais l'tour d'la pièce la nuit j'fais l'tour d'la

comme a - vant comme de - main ou comme a - vant Dieu

10

M

N

A

ville Une gourde j'fais l'shlags quand cette putain d'vie m'en -

Rien ne change à part que j'suis en - core plus vieux

11

M

N

A

nuie Et si cette vie n'est pas bonne j'la bais - rais

J'suis tou - jours gang A la trentaine j'dis tou - jours bang

12

M

N

A

pas J'veux pas être com-me le roi J'vaux mieux que

Elle s'rappelle de mon coup d'rein sur du tri - ple chain gang

13

M

N

A

ça Nerveux comme équipe sans li - qui - de

J'fume et puis j'tractionne en pro-na-tion J'sors ma bite dans les pro-lon-gations

14

M

N

A

Recherche du boh-neur j'men - fonce dans le vide

J'suis serein dans ce corps en lo - ca-tion

15

M

N

A

Le temps passe sur ton vi - sage l'chronom'fait mal au bide

J'suis a cent pour cent d'mes dix pour cent époque oeil pour oeil et bouche sur gland

16

M
N
A

Et j'passe au vert en billet de cent L'coeur pas si blanc et j'prie pour-tant

17

M
N
A

J'vois l'monde un peu à l'en - vers
J'sou - ris j'ai l'par - fum du do -

18

M
N
A

J'a - tire les meufs blanches au sen - ti - ments noi - r - es
ré Y'a très peu d'anges pour m'é - pau -

REFRAIN:

19

M
N
A

ler J'ai les douilles j'fais pas la ca tine eh - eh

21

M

A

eh Bats les couilles si tu parles trop c'est la rue qui t'a

22

M

A

bîme Tu connais faudra pas décro - nner c'est A - D qui ta -

23

M

A

- quine Co co joue pas l'ké ké humble comme Ka

24

M

A

Kà Un peu sur - vol - té un dos louche comme Blan -

25

M

A

ka Sous Ja - ma - i ca sors un flow comme San - ka

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	p.3
INTRODUCTION.....	p.5

CHAPITRE I : EXPOSITION DU PROBLÈME

1.1 Éclairage sur l'univers de PNL

- 1.1.1 Informations biographiques : un mystère savamment entretenu.
- 1.1.2 La création audiovisuelle d'un *Monde* hermétique.
- 1.1.3 Un monde artistique créé par des voix auto-tunées.

1.2 Définir les musiques populaires

- 1.2.1 Musique populaire et pop mainstream.
- 1.2.2 L'approche de Philip Tagg.

1.3 L'enregistrement comme vecteur des musiques pop

- 1.3.1 Ontologie de l'oeuvre de PNL.
- 1.3.2 Le studio d'enregistrement dans le rôle du fixateur des émotions.
- 1.3.3 Auto-Tune : artificialisation et anti-vocalité.

1.4 Le plan

CHAPITRE II :

RAP ET ÉMOTION : LA COMPLEXITE D'UNE ASSOCIATION CONTRADICTOIRE

2. MUSIQUES POPULAIRES ET ÉMOTIONS

2.1 L'émergence du rap en France par la colère

2.1.1 Le rap est-il violent ?

2.1.2 Une masculinité stéréotypée dans la pratique du rap.

2.1.3 Les rappers de la deuxième génération : les prémices d'une diversification de l'expression rapée par l'indépendance économique.

2.1.4 La scission entre deux générations de rappers : les prémices de nouvelles esthétiques musicales

2.2 Le R&B ou le royaume de l'expressions des émotions féminines

2.2.1 Le R&B : l'expression intimes et culturelle des femmes noires américaines

2.2.2 L'arrivée du R&B en France : des émotions intimes et stigmatisées.

2.2.3 Les prémices d'une appropriation de la dimension émotionnelle du R&B par les hommes.

2.3 L'arrivée de l'Auto-Tune : le recours à la mélodie par l'appropriation des rappers

2.3.1 L'inscription de l'Auto-Tune dans le rap.

2.3.2 L'arrivée de l'Auto-Tune dans le rap français.

2.3.3 Les prémices de nouvelles formes d'interprétation

2.4 Le tournant du milieu de la décennie

2.4.1 Des nouvelles dénominations au sein du rap

2.4.2 Des émotions à l'ère digitalisée

2.4.3 L'arrivée de PNL en 2015

CHAPITRE III : VOCALITÉ ET AUTO-TUNE

3. TRAITEMENT ET MANIPULATION DE LA VOIX HUMAINE

3.1 La voix sous Auto-Tune : exploration d'esthétiques émotionnelles diverses

3.1.1 La technique du filtre Auto-Tune

3.1.2 Aliénation et hyperréalisme dans «Woods»

3.1.3 Auto-Tune comme substance psychotrope dans la *trap*

3.2 Définir la vocalité

3.2.1 La vocalité comme expression de l'identité personnelle et culturelle de l'individu

3.2.2 L'identité personnelle et culturelle d'une voix : la perception de l'auditeur

3.3 Le rôle de la médiation opaque d'Auto-Tune dans l'expression des émotions chez PNL

3.3.1 L'usage des consonnes comme pluralité expressive

3.3.2 Enjoliver la sémantique lexicale par la médiation opaque d'Auto-Tune

3.3.3 Le traitement Auto-Tune et la sémiotique de l'affect chez PNL

3.4 Analyser le morceau « Blanka »

3.4.1 Le mallet ou l'instrument maître de «Blanka »

3.4.2 L'allégorie du temps

3.4.3 La dualité dans le *flow* : symbolisme d'une tension/détente

3.4.4 L'usage des médiations numériques pour exprimer davantage

CONCLUSION GÉNÉRALE.....p.157

BIBLIOGRAPHIE..... p.162

TABLE DES ILLUSTRATIONS.....p.176

ANNEXES..... p.177