



Dire et Chanter Les Passions
DCLP



REVUE

INTERNATIONALE



DIRE ET



CHANTER



LES PASSIONS



05 *Vocalité et identité*

septembre 2026

Directeurs de la revue :

Marc JEANNIN et David POULIQUEN

Directeur de publication :

Jean-François BIANCO

Revue à comité de lecture

Directeurs de la revue

Marc JEANNIN	Université d'Angers
David POULIQUEN	Université de Rennes 2

Directeur de publication

Jean-François BIANCO	Université d'Angers
----------------------	---------------------

Direction scientifique

Matteo CASARI	Alma Mater Studiorum, Università di Bologna
Adrian GRAFE	Université d'Artois
Danièle PISTONE	Sorbonne Université

Comité scientifique

Angela ALBANESE	Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia
Carlo ALTINI	Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia
Patrick BARBAN	Université du Havre
Marina BONDI	Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia
Philippe BLAUDEAU	Université d'Angers
Jean-Noël CASTORIO	Université du Havre
Fabio CEPPELLI	Teatro Comunale Modena Pavarotti-Freni
Carole CHRISTEN	Université du Havre
Golda COHEN	Université d'Angers
Norbert COL	Université de Bretagne Sud
Carl GOMBRICH	The London Interdisciplinary School
Simon LEADER	The Leys School
Marie NGO NKANA	Université de Strasbourg
Jean-Yves LE JUGE	Festival de musique baroque de Quélven
Nicola PASQUALICCHIO	Università di Verona
Paul PHILLIPS	Stanford University
Geoffrey RATOUIS	Université d'Angers
Sophie ROCH-VEIRAS	Université Catholique de l'Ouest
Clair ROWDEN	Cardiff University School of Music

Équipe éditoriale

Marine VASLIN
Lisa FISCHER
Marjorie GRANDIS

**Revue internationale Dire et Chanter Les Passions,
Numéro 5, Vocalité et identité**

Direction d'ouvrage

Pierre FARGETON

Direction du numéro

Marc JEANNIN

Webmaster

Dominique RIBALET

Revue en libre accès disponible sur : www.dclp.eu/revue-dclp

Langues de publication : français, italien, anglais

Contact : contact-revue-dclp@dclp.eu

© Dire et Chanter Les Passions, 2026. Tous droits réservés.

Cette publication est mise à disposition sous licence

Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 International.



ISSN : 2804-0074

La *Revue internationale Dire et Chanter Les Passions* (revue DCLP) est une revue à comité de lecture qui publie des articles rattachés à la thématique principale de l'expression des passions, des émotions, des voix, des talents, des savoir-faire, et des formes artistiques. Ancrée dans le champ des sciences humaines et sociales, elle accueille des travaux interdisciplinaires fondés sur une pluralité d'approches théoriques et méthodologiques. La revue DCLP publie dans le domaine des sciences humaines et sociales, en format numérique et/ou papier, des articles émanant de chercheurs, d'experts, de spécialistes, d'artistes et de personnalités rayonnant dans une sphère nationale et/ou internationale. À travers des numéros thématiques, des hors-séries et une rubrique varia, la revue DCLP affirme sa volonté de favoriser le dialogue entre les disciplines, le décroisement des savoirs et la diffusion des connaissances.

VOCALITÉ ET IDENTITÉ DANS LE RAGGA FRANCOPHONE

Olivier Migliore

Docteur en musicologie, professeur d'éducation musicale,
membre associé du RIRRA 21, Université Paul-Valéry

Le présent numéro de revue est l'occasion de confronter des approches variées du phénomène vocal en musique et de le situer au regard de la question de l'identité. Pour ce qui nous concerne, nous avons d'abord tenu à définir les termes en dialogue, à commencer par le terme vocalité. Nous sommes partis du principe qu'il définissait le fait vocal dans son ensemble mais que, conscient qu'une approche totale semble vaine, nous nous intéresserions aux contenus, structures et métriques des textes, aux traits phonatoires et au placement vocal sur l'accompagnement instrumental, aspects que nous avons pris l'habitude d'analyser en raison de leur forte portée significative et pour lesquels nous avons développé des instruments et des méthodes d'analyse¹.

Nous partons du principe qu'étudier les éléments précités de la vocalité, c'est mettre en lumière des informations historiques, géographiques, sociolinguistiques et culturelles portées par la voix. C'est aussi révéler notre rapport à l'autre, la manière avec laquelle notre corps résonne avec celui du locuteur. Nous sommes le fruit d'un espace géographique, d'une langue, d'une culture orale, linguistique, musicale ; ainsi, lorsque nous écoutons une voix, nous observons de notre place, et entendons en fonction de cette place. Analyser ce qui relève de l'identité dans la vocalité, c'est donc, à ce stade, aborder une identité vue sous le prisme de notre héritage social et culturel.

¹ Voir par exemple Olivier Migliore, « Analyser l'interprétation vocale des musiques populaires avec le logiciel Audiosculpt », *Musurgia*, vol. XXIX, 2022, p. 7 à 25 ou Olivier Migliore, Nicolas Obin et Jean Bresson, « Outils et méthodes de transcription pour l'analyse de l'interprétation vocale dans le rap : l'exemple de *LAM Concept* », *Musimédiane* [en ligne], n° 11, 2019.

L'identité corrobore cette idée de résonance des corps puisqu'elle se définit comme « ce qui est le même² ». Qu'est-ce qui résonne en moi dans ce que cette voix émet ? Son timbre ? Ses mots ? Son rythme ? Son placement ? Son débit ? Son articulation ? À quoi je m'identifie dans cette voix, quels sont les aspects qui m'interpellent et viennent résonner en moi ? Si ceci est vrai dans le cadre de la parole spontanée (toute voix produite hors contexte musical), qu'en est-il lorsque la voix interagit avec de la musique ? Quand il s'agit d'une voix musicalisée, elle quitte en partie l'intonation, la métrique et la rythmique de la parole spontanée pour s'accorder au système qu'elle intègre : la voix subit une transformation esthétique. Dans le cadre des musiques populaires enregistrées, l'enregistrement de l'œuvre de musique vocale présente à l'auditeur l'interprétation vocale considérée comme la meilleure par son interprète en fonction des moyens et des conditions qui sont les siens³. En effet, l'enregistrement piste par piste favorise la réinterprétation autant que « nécessaire » d'une piste vocale, permettant d'imaginer que celle retenue a correspondu au mieux à la version idéale de l'interprète. De plus, les voix sont aujourd'hui redessinées à l'aide d'effets sonores (vocodeur, autotune, etc.) qui donnent à la voix de nouvelles matérialités. Enfin, l'identité que l'on peut déduire d'une voix dans ce cadre-là est celle d'un personnage qui diffère de la réelle identité de son auteur. C'est une identité fictive, parmi d'autres, proposée par l'interprète dans cet enregistrement précis. Qu'en est-il de la vie de cette œuvre lorsqu'elle sera interprétée à nouveau en concert ; et de la diversité des corps culturels qui la reçoivent et l'analysent ? Ces identités sont nécessairement mouvantes, multiples, et pour cette raison, nous tenterons de les déduire d'un corpus composé d'œuvres fixées sur un support audio lors de leur premier enregistrement studio. Une seule version sera donc observée pour chaque titre de cette étude.

² CNRTL, section Étymologie, du latin *identitas*, qualité de ce qui est le même : <https://www.cnrtl.fr/etymologie/identit%C3%A9>, consulté le 15 septembre 2025.

³ Ces conditions d'enregistrement varient en fonction des studios et du financement alloué à la session.

Dans ce cadre, nous proposons d'interpréter, par l'analyse musicale et des méthodes semi-computationnelles⁴, les identités qui surgissent des voix au sein d'un style de musique vocale populaire très peu abordé : le ragga, aussi nommé *rub a dub* par ses acteurs. Apparu en Jamaïque au milieu des années 1980, ce style correspond à la période de numérisation des productions reggae et donne lieu à une nouvelle pratique vocale fondée tant sur l'art du *toasting*⁵ que sur les traditions musicales du reggae⁶. Dérivé du reggae *dancehall* en Jamaïque, le terme ragga apparaît rapidement comme une abréviation du terme *raggamuffin*⁷ qui se démarque par ses productions numériques et son usage de nombreux *samples*. Ces particularités, qui le rapprochent en France de la scène rap naissante, ont conduit à insérer naturellement les premières productions de ragga en langue française au sein de *Rapattitude*, la première compilation de « musiques urbaines⁸ » de France. L'appropriation en France de cette pratique par une diaspora principalement antillaise et africaine⁹ vient bousculer les habits prosodiques de la chanson et de la variété française, au même titre que le rap et le punk¹⁰, soulevant *de facto* des interrogations quant aux techniques de placement vocal utilisées et aux identités que ces vocalités émergentes construisent.

Notre étude se fondera sur l'enregistrement de cinq morceaux de ragga francophone parus au début des années 1990 :

⁴ Les méthodes d'extraction et de représentation des données ne seront pas présentées dans cet article puisqu'elles ont fait l'objet d'autres contributions auxquelles le lecteur peut se référer au besoin (voir note de bas de page n° 1).

⁵ Art de prononcer des paroles improvisées sur le rythme de la musique diffusée par un DJ.

⁶ Carolyn Cooper, « Du reggae au ragga : que reste-t-il de la contestation ? », dans *Musique et politique. Les répertoires de l'identité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. Res publica, 1996, p. 281-288.

⁷ Littéralement un va-nu-pieds, un galopin.

⁸ Terme utilisé par Maître Madj lors de son interview à l'Ircam le 16 décembre 2014, responsable officieux de la sélection des artistes pour cette compilation.

⁹ Marc Kaiser, « Le raggamuffin : une musique à travers les frontières du reggae », *Colloque international*, European Popular Musics Research Group, Paris, Université Sorbonne Nouvelle, juillet 2023.

¹⁰ Olivier Migliore, *Analyser la prosodie musicale du punk, du rap et du ragga français (1977-1992) à l'aide de l'outil informatique*, thèse de doctorat, université Paul-Valéry Montpellier 3, 2016.

*Bergers et moutons*¹¹ de Puppa Leslie, *Rouleurs à l'heure*¹² de Saï Saï, *Rock en zonzon*¹³ de Daddy Yod, *Reggae fadoli*¹⁴ de Massilia Sound System et *Peuples du monde*¹⁵ de Tonton David. Ces cinq titres offrent la particularité de proposer pour la première fois dans le paysage francophone une adaptation de la langue française à ce style au départ conçu pour l'anglais et constituant un panel hétéroclite du ragga lors de son apparition en France.

Nous aborderons dans un premier temps les contenus, les structures et les métriques des paroles, puis, dans un second temps, nous analyserons les aspects phonatoires des voix qui les portent. Enfin, nous observerons le placement de la voix sur la pulsation musicale et déduirons les identités que nos analyses auront mises en lumière.

STRUCTURES, MÉTRIQUES ET PARTICULARITÉS VOCALES

Tout d'abord, nous remarquons que les cinq titres présentent une structure couplet-refrain. Les couplets sont conçus en vers rimés mais ceux-ci sont hétérométriques¹⁶. La métrique des vers ne correspond pas nécessairement à celle des groupes de souffle¹⁷. La taille des vers varie autour de douze syllabes à plus ou moins quatre syllabes près. Cette régularité dans l'écriture des paroles correspond, nous le verrons, à une régularité de placement du texte sur la pulsation musicale. Voici quelques exemples de cette régularité. Les numéros en début de vers correspondent à

¹¹ Gom Jabbar et Puppa Leslie, « Bergers et moutons », *Prédominant*, Musidisc (106617), 1991.

¹² Saï Saï, « Rouleurs à l'heure », *Rapattitude*, Labelle Noir (30767), 1990.

¹³ Daddy Yod, « Rock en zonzon », *Rapattitude*, Labelle Noir (30767), 1990.

¹⁴ Massilia Sound System, « Reggae fadoli », *Parla patois*, Roker Promocion (RP6), 1992.

¹⁵ Tonton David, « Peuples du monde », *Rapattitude*, Labelle Noir (30767), 1990.

¹⁶ Voir les paroles des cinq morceaux intégralement transcrites en Annexes.

¹⁷ Un groupe de souffle (GdS) correspond à un groupe de mots dit en une seule respiration, le flux s'interrompant soit parce que le locuteur n'a plus d'air, soit parce qu'il décide de réaliser une pause. Les GdS sont forcément séparés par un silence. Leur relevé par l'écoute montre comment le locuteur organise sa prononciation. La métrique d'un groupe de souffle peut correspondre à celle d'un vers ou à plusieurs, en fonction des choix du locuteur.

leur ordre d'apparition dans le morceau (voir Annexes) et le nombre entre parenthèses correspond au nombre de syllabes effectivement prononcées :

Reggae Fadoli :

8. Ola man arrête-moi à l'arrêt microphone (13)
9. Car nouveaux lyrics je sens vite il faut que je donne (13)
10. J'entends déjà dans ma tête les mots qui cognent (13)

Bergers et moutons :

15. Mon nom c'est Puppa Leslie je suis sur la version (13)
16. Et je viens dans la danse donner une éducation (13)
17. Car tous les jeunes d'aujourd'hui oui demain ils grandiront (14)

Figure 1 – Exemples de vers caractéristiques dans Reggae Fadoli et Bergers et moutons

Chez Massilia Sound System (premier exemple), la treizième syllabe prononcée est chaque fois un « e » censé être caduc évoquant un usage sociolinguistique propre au sud de la France dont sont issus les *raggamuffins* de ce groupe. Seulement un procédé similaire se retrouve chez Daddy Yod dès le premier groupe de souffle du premier couplet : « *Ils enfermaient les soi-disant mauvais garçons an* ». La prononciation de l'onomatopée « an » rajoute une syllabe à l'alexandrin, lui en conférant treize, comme dans *Reggae Fadoli*, à ceci près qu'elle n'évoque aucun usage linguistique particulier. Il y a là un effet de relance que nous observerons dans la section suivante.

Ces ajouts syllabiques à l'aide d'onomatopées sont fréquents dans le corpus, soit en fin de groupes de souffle comme nous venons de le voir, soit en cours de groupe de souffle, comme nous l'observons ci-après dans *Rock en zonzon* ou « *les matons* » est prononcé [leamato~] alors que « *joué dans des conditions* » est dit [Zuea~da~]. Massilia Sound System peut également ajouter des « e » n'existant pas graphiquement à la fin des mots, surjouant l'accent du sud. Ainsi, « *Reggae* » est prononcé [Rege@] alors que « *français* » est dit [fRa~se@]. Chez Saï Saï, l'ajout de nombreux connecteurs logiques tels que « *car* », « *et* », « *alors* », « *parce que* » fait office d'ajouts syllabiques. Enfin, la présence de nombreuses interjections fait à la fois référence à la culture jamaïcaine anglophone dans laquelle cet usage est répandu tout en permettant des ajouts syllabiques :

Peuples du monde :

« *Yeah man* » (GdS n°4), « *Hé hey* » (GdS n°6), « *Come down* » (GdS n°8)

Bergers et moutons :

« *Oh hey* » (GdS n°1 et 2), « *La* » (GdS n°13, 27, 49, 60 et 70), « *Hey* » (GdS n°38 et 43)

Rouleurs à l'heure :

« *Hé* » (GdS n°2), « *Ha* » (GdS n°5), « *Kuf ku ku kuf* » (GdS n°178) et autres bruits qu'on ne peut pas transcrire phonétiquement situés entre les GdS n°174 et 175, 175 et 176, 176 et 177 ;

Rock en zonzon :

« *Djwe* » (GdS n°34), « *Hey* » (GdS n°52) ;

Reggae fadoli :

« *Hé* » (GdS n°5), « *Ola man* » (GdS n°6), « *Fa* » (GdS n°63 et 64), « *Oh fada* » (GdS n°65), « *Hé fada* » (GdS n°66).

Figure 2 – Onomatopées et interjections ajoutées aux groupes de souffle

Ces ajouts ne sont pas anodins et semblent se justifier pour des raisons métriques. Cela permet aux chanteurs d'avancer ou de reculer la prononciation de leurs groupes de souffle pour, nous le verrons, les positionner sur la pulsation d'une manière particulière qui correspond aux normes de positionnement caractéristiques du style ragga qu'ils empruntent.

Nous remarquons aussi une dualité dans les timbres vocaux. Qu'il s'agisse d'un chanteur solo ou d'un duo (Saï Saï), les timbres sont clairs ou éraillés, suscitant des imaginaires différents.

Enfin, les cinq artistes étudiés usent tous d'un ton psalmodique puisqu'ils chantent leurs couplets et refrains sur de petits intervalles : seconde majeure pour *Bergers et moutons* et *Rock en zonzon* ; tierce majeure pour *Reggae fadoli* et *Peuples du monde* ; seul *Rouleurs à l'heure* dévoile un ambitus plus large (duo vocal).

QUELQUES PERSONNAGES LEXICAUX ET VOCAUX

Les paroles des titres du corpus présentent des similitudes notamment dans l'usage d'un champ lexical de la pratique musicale du ragga. Il s'agit d'employer un vocabulaire spécifique au style pour le promouvoir, l'expliquer et le rendre accessible à tout un chacun. Ainsi apparaissent les mots *riddim*, *bushmaster*, *version*, *posse*, *master* ou encore DJ, *digital*, *sélecteur* ou *opérateur*, vocables qui sont issus de la pratique jamaïcaine anglophone des musiques populaires et qui sont quelquefois francisés (*sélecteur* pour *selector*, *opérateur* pour *operator*). Le tableau de la page suivante présente les

mots recensés et les groupes de souffle au sein desquels ils sont utilisés (voir Fig. 3).

Termes	Reggae fadoli	Rouleurs à l'heure	Peuples du monde	Rock en zone	Bergers et montons
lyrics	GdS n°7		GdS n°5 et 44		
rub a dub	GdS n°9, 31 et 32				
riddim	GdS n°13	GdS n°159	GdS n°15		
raggamuffin ou ragga	GdS n°15	GdS n°137	GdS n°42		
DJ	GdS n°21	GdS n°125, 149, 169, 180 et 182	GdS n°13 et 33		
speed	GdS n°56				
digital					
toaster		GdS n°9 et 11			
sélecteur		GdS n°129	GdS n°38		
opérateur		GdS n°131	GdS n°38		
mixeur		GdS n°133			
dancehall		GdS n°141	GdS n°13		
tchatcher	GdS n°22, 26 et 31	GdS n°157	GdS n°16 et 44		
MC		GdS n°181	GdS n°20		
dub		GdS n°183			
version		GdS n°183		GdS n°24	GdS n°15 et 36
sound boy			GdS n°14		
posse			GdS n°17		GdS n°21
bushmaster			GdS n°38		

Figure 3 – Groupes de souffle (GdS) au sein desquels est employé un vocabulaire spécifique au ragga

L'usage d'un tel vocabulaire n'est pas anodin et témoigne d'une volonté de montrer une appartenance et une appropriation culturelles communes autant qu'une intention de la transmettre avec pédagogie dans une démarche prédicatrice. L'exposé de cette connaissance jusqu'alors inédite en France donne aux auditeurs un vocabulaire nouveau leur permettant à leur tour de se l'approprier et d'entrer, ou pas, en résonance avec une culture autre¹⁸. Ce faisant, les DJ français exposent les fondations d'une nouvelle pratique orale et musicale, construisant des facettes d'identités voulues pédagogiques et prédicatrices.

Une autre facette de cette identité transparait dans les paroles. Par exemple, les évocations de la cause africaniste sont omniprésentes chez les artistes antillais ou caribéens de notre corpus. Chez Tonton David, la traduction française des préceptes de Marcus Garvey, prophète de la religion rastafarienne, forme un refrain : « *Issus d'un peuple qui a beaucoup souffert, nous sommes issus d'un peuple qui ne veut plus souffrir* ». Aussi, quelques groupes de souffle, tels que « *Le rouge pour le sang que l'opresseur a fait couler, le vert pour l'Afrique man et ses forêts, jaune pour tout l'or, qu'ils nous ont volé noir parce qu'on n'est pas blanc on est tous un peu plus foncé symbole d'unité africaine de solidarité* », témoignent d'une volonté de prêcher la cause africaniste et anticolonialiste propre au mouvement rastafari. De plus, les couleurs verte, jaune et rouge évoquent le drapeau jamaïcain (rouge, vert et or), permettant à l'auditeur d'intégrer l'appartenance culturelle dont il est ici question par l'exposé clair, quoique caché, de l'aire culturelle dont provient sa pensée. Ainsi, les identités se

¹⁸ Il est intéressant de constater qu'on remarque ce phénomène dans le rap de France où les premiers artistes à rapper en français expliquent ce qu'ils font tout en montrant qu'ils savent solliciter les techniques qu'ils décrivent. Nous pensons par exemple aux titres *Je rap* de NTM, ou encore à *La Formule secrète* d'Assassin et *Qui sème le vent récolte le tempo* de MC Solaar dans lesquels on ressent jusque dans le choix du titre une volonté de s'affirmer par la pratique. Le titre d'Assassin nous livre par exemple LA formule secrète leur permettant de parvenir à rapper en français alors que MC Solaar revisite d'une manière peut-être plus poétique une expression française commune pour comparer les mots rappés à un flux de vent qui, une fois lancés dans leur course folle, ne peuvent aboutir qu'à un placement sur le tempo, autrement dit, à un certain groove. Là encore, un lien singulier se manifeste entre les deux pratiques musico-littéraires.

mêlent et s'additionnent, permettant aussi bien à l'auditeur de situer la pratique culturelle proposée que de se laisser prêcher les préceptes qui y sont associés.

Les références à la culture jamaïcaine et à l'oppression des Noirs sont nombreuses, notamment, et peut-être de manière moins explicite dans *Rock en zonzon* de Daddy Yod où l'usage du vocable rock dans le titre et les nombreux refrains semblent, au premier abord, éloignés de la culture jamaïcaine. Et pourtant, l'histoire des musiques populaires jamaïcaines ressurgit au sein de ce morceau. Le rock est un style que les opérateurs jamaïcains ont sciemment boudés lors de son apparition, lui préférant le *rhythm and blues* afro-américain. Les années 1940 mettent les DJ jamaïcains en difficulté pour faire vivre leurs sound systems¹⁹, donnant lieu à la production d'un *rhythm and blues* strictement jamaïcain qui donnera lui-même naissance au *shuffle* puis, à la fin des années 1950, au ska (la mise en exergue du contretemps ou des temps deux et quatre de la mesure proviendrait à la fois du mento et du calypso mais aussi des productions de *rhythm and blues* américaines de la deuxième moitié des années 1940). Aussi la notion de rock en prison fait-elle directement référence à la scène finale du film *The Blues Brothers*, film dans lequel jouent de nombreux artistes majeurs de la musique afro-américaine (Ray Charles, James Brown, John Lee Hooker, Aretha Franklin, etc.) et durant lequel le groupe se produit en prison suite à son incarcération. Le rock en prison devient ainsi un hommage aux artistes de *rhythm and blues* de ce film autant qu'une parabole de l'oppression des Noirs aux États-Unis – ils sont obligés de jouer du rock, ce qui les enferme dans une forme de prison – et, par extension, dans le monde. Les groupes de souffle « *On a du jouer dans des conditions, ne pas trop faire monter la tension, les matons avaient peur d'une rébellion, on leur a quand même donné du bon son* » expriment avec humour cette oppression tout en montrant que la musique qu'ils proposent a finalement été jouée

¹⁹ Nous rappelons que les *sound system* sont des dispositifs de diffusion du son logés sur des camionnettes, constituant de véritables discothèques mobiles destinées à promouvoir les musiques afro-américaines et afro-caribéennes dans les quartiers des grandes villes jamaïcaines. Le succès d'un sound system tient à l'originalité de sa sélection discographique : titres dansants, rares, nouveaux.

tout en étant de qualité, et ainsi, convaincante car réalisée avec application.

La prédication ne se limite pas à la promotion de la cause africaniste, elle peut aussi concerner les vertus du ragga ou encore l'opinion personnelle du DJ sur le monde. Les titres de Massilia Sound System et de Puppa Leslie constituent de bons exemples. Les premiers prêchent les vertus du ragga. Ainsi pouvons-nous observer des phrases telles que « *Le rub a dub est scientifiquement étudié pour créer automatiquement un mouvement de tes pieds/Si malgré tout tu voulais résister très vite parti tu te retrouverais* » ou encore le refrain « *Fada dans la danse on est fada du reggae/Si tu restes là tu seras contaminé/Fada dans la danse on est fada du reggae/Quand la musique arrive on ne peut plus se contrôler* ». Il s'agit de promouvoir ici l'aspect dansant du ragga qui mènerait inéluctablement les gens à se mouvoir contre leur volonté. Le ton y est humoristique et joyeux, présentant le ragga comme une musique festive. Nous remarquons que Massilia Sound System est le seul groupe du corpus qui n'est pas issu de la diaspora caribéenne ou africaine, prêchant des thématiques quelque peu différentes des autres artistes étudiés. L'humour et la fête prennent le pas sur la cause africaniste et le caractère social de la musique ragga, peut-être car ils se sentent moins concernés par ces combats.

Puppa Leslie prêche davantage comme un éducateur et un médiateur entre les communautés, comme le montrent les groupes de souffle « *Dans une conversation j'exprime ma propre opinion* », « *Je viens dans la danse donner une éducation* », « *Dans la vie on ne peut pas tout le temps avoir raison* » ou « *Entre tous les posses j'entretiens la communication* ». Il transparaît tout au long du morceau une volonté de montrer la discipline qu'il s'applique et qu'il souhaite voir appliquée à sa communauté. Le groupe de souffle « *je ne veux pas de beaux parleurs pour freiner l'évolution* » ou ceux exposés plus haut confirment cette volonté.

Enfin, nous remarquons que les cinq DJ du corpus sont joueurs : ils utilisent les sonorités de la langue pour jouer rythmiquement avec. Cela se repère dans *Bergers et Moutons* où Puppa Leslie utilise très fréquemment les syllabes « *bi* », « *na* », « *ma* » et « *nam* » en guise de ponctuation de ses paroles, accélérant considérablement le débit vocal durant ces jeux, mais aussi dans

Rouleurs à l'heure où le refrain est un lieu de jeu sonore et rythmique virtuose : « *Les rouleurs à l'heure sont durs à cuire, les rouleurs à l'heure sont durs à cuire, les rouleurs à l'heure rouleurs à l'heure rouleurs à l'heure* [...] ». Il suffit de prononcer cette phrase pour constater la difficulté d'élocution qu'elle comporte. Et pourtant c'est à la double croche ou triple croche que Ricky et Ramsès prononcent ces passages. Une sorte de mise en transe apparaît alors, soutenue par l'accompagnement digital qui met en avant ces jeux sonores avec la langue. Apparaît ici une identité joueuse à vocation presque spirituelle puisque permettant d'accéder à une forme de transe par l'élocution. Le refrain de *Rock en zonzon* apparaît aussi, par son aspect répétitif, sa déformation progressive des sons vocaliques et consonantiques (« *Wok en zonzon* », au lieu de « *Rock en zonzon* » et ajout d'onomatopées telles que « *ah* » ou « *anh* » à la fin de chaque groupe de souffle : « *On a du wok en zonzon an* ») comme un jeu vocal destiné à amuser autant qu'à mettre en avant la virtuosité vocale.

LA PROSODIE MUSICALE

En sus de ces aspects lexicaux et vocaux, le placement de la voix sur la musique apparaît pour notre étude comme un paramètre pertinent. Il s'agit d'observer précisément les syllabes, leur accentuation et la concordance de celles-ci avec les battements de pulsation. Nous déduisons, à travers les rythmes vocaux choisis par les *raggamuffins*, quelles articulations des systèmes linguistiques et musicaux ils proposent. Dans la parole spontanée, le rythme est un fort révélateur d'identité, il traduit l'organisation du sujet²⁰, la manière qu'a le locuteur d'être au monde. Dans le cadre des voix musicalisées, les choix ne sont pas spontanés, ils sont le fruit d'une transformation esthétique qui mérite d'être étudiée de près. Son étude met au jour des récurrences de pratique relevant du style mais aussi de l'identité dans la mesure où le degré de concordance entre les deux systèmes métriques peut dévoiler un positionnement plus large de la voix du locuteur dans la Cité. En effet, les possibilités de placement d'une voix sont nombreuses et, dans

²⁰ Henri Meschonnic, *Politique du rythme. Politique du sujet*, Paris, Verdier, 1995, p. 9.

notre langue syllabique, procèdent d'un héritage culturel conséquent issu en grande partie de la chanson et de la mélodie françaises. De précédents articles²¹ ont montré ces habitudes : il s'agit de faire concorder les accents toniques de finales de groupes de souffle avec les premiers temps de mesure à quatre ou à trois temps et éventuellement avec les troisièmes temps dans une mesure à quatre temps. Le débit vocal y est régulier et l'écriture fréquemment versifiée. On constate également que l'arrivée du jazz au sein de la scène francophone modifie cette prosodie musicale que l'on pourrait qualifier de « traditionnelle », introduisant la syncope et l'enjambement. L'arrivée du rock modifie quant à elle progressivement l'appui des temps un et trois au profit des temps deux et quatre sur lesquels les artistes anglophones imités par les français tendent à placer la dernière syllabe des groupes de souffle. Qu'en est-il alors du ragga francophone et en quoi ces éléments de la prosodie musicale participent-ils à construire une identité ?

Tout d'abord, nous observons par un relevé auditif et une visualisation du spectre et de l'onde sonore que la majorité des syllabes accentuées tombent sur des temps, comme le montre le tableau suivant :

Titres des morceaux	Syllabes accentuées tombant sur un temps	Syllabes accentuées tombant sur une deuxième croche de temps
<i>Bergers et moutons</i>	93,51%	32,57%
<i>Peuples du monde</i>	97,92%	24,68%
<i>Reggae fadoli</i>	98,09%	16,44%
<i>Rock en zonzon</i>	90,95%	66,67%
<i>Rouleurs à l'heure</i>	92,28%	50,21%
Moyenne	94,55%	38,11%

Figure 3 – Pourcentage de syllabes accentuées tombant sur un temps ou sur une deuxième croche de temps

Nous avons poussé l'observation jusqu'à la deuxième croche de temps afin d'affiner notre observation métrique. Il s'avère que la valeur varie en fonction des artistes avec une proportion de 67% pour Daddy Yod et un minimum de 16% pour Massilia Sound

²¹ Par exemple Bruno Joubrel, « Approches des principaux procédés prosodiques dans la chanson francophone », *Musurgia*, vol. 9, n°2, 2002, p. 59-70.

System. Les deuxièmes croches de temps ne sont donc pas un lieu privilégié de concordance, mais c'est bien le cas pour les temps. Ce calcul peut être poussé jusqu'au type d'accents. En effet, la langue française comprend trois types d'accent²² : l'accent tonique de fin de groupe de souffle qui tombe sur la dernière syllabe non caduque (cela écarte les « e » muets) ; l'accent tonique de fin de groupe de rythme, qui tombe sur la dernière syllabe non caduque des mots à l'intérieur des groupes de souffle ; et l'accent d'insistance, qui tombe partout ailleurs que sur les deux positions précitées, favorisant la mise en avant d'une syllabe pour des raisons expressives ou sociolinguistiques. Ainsi, nous pouvons représenter la concordance des ces trois types d'accents avec les temps et les deuxièmes croches de temps ainsi que la tendance générale de l'ensemble des syllabes (atone ou accentuée) à se synchroniser avec le cadre métrique musical. Cela donne lieu à huit valeurs formant un octogone que nous qualifions de prosodique :

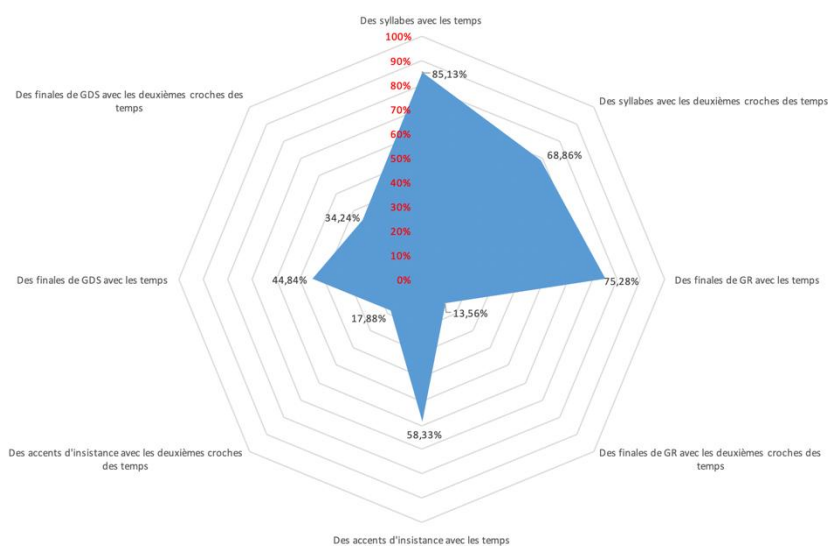


Figure 4 : Octogone prosodique des cinq morceaux de ragga étudiés

²² Consulter à ce sujet Pierre Léon, *Phonétisme et prononciations du français*, Paris, Armand Colin, 6^e éd., 2012 ; Anne Lacheret-Dujour, Frédéric Beaugendre, *La prosodie du français*, Paris, CNRS, coll. « CNRS Langage », 2002.

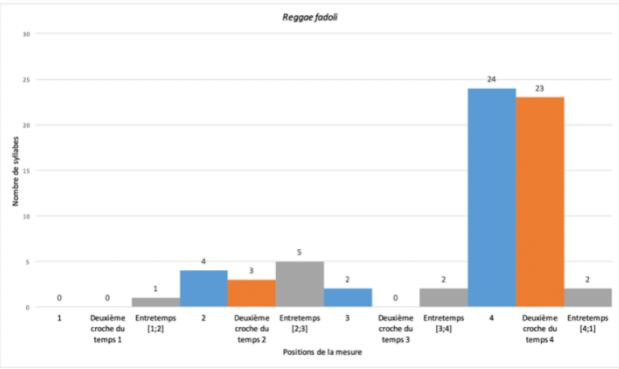
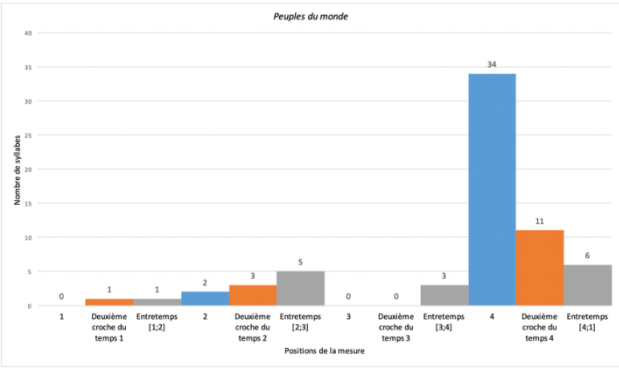
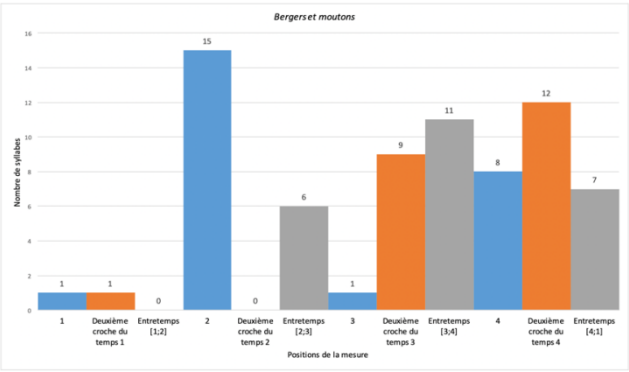
La forme est volumineuse, montrant une forte synchronisation de l'ensemble des syllabes avec les temps et les deuxièmes croches de temps. Cela implique une forte conformité entre les deux systèmes, tendances que nous n'observons pas au sein d'autres styles tels que le rap ou le punk.

Un autre trait du ragga francophone est l'utilisation d'une parole fleuve avec un débit rapide et continu. La densité syllabique y est très importante relevant des milliers de syllabes pour chaque morceau étudié. Nous montrons ci-après le débit vocal moyen pour chaque titre que nous exprimons en nombre de syllabes par temps (cela permet de pallier aux différences de tempi entre chaque morceau) :

Titre des morceaux	Débit vocal (syll./temps)	Écart type
<i>Bergers et moutons</i>	3,59	1,33
<i>Peuples du monde</i>	3,09	0,89
<i>Reggae fadoli</i>	3,07	1,03
<i>Rock en zonzon</i>	2,92	0,84
<i>Rouleurs à l'heure</i>	3,36	0,93
Moyenne	3,21	1

Figure 5 – Débit vocal exprimé en nombre de syllabes par temps et l'écart type qui lui est lié

Il convient aussi de savoir précisément où tombe chaque type d'accent afin de comprendre si les syllabes qui tombent sur un temps sont volontairement accentuées, et donc impactées par la métrique musicale, ou s'il y a une volonté de placer les syllabes accentuées sur les proéminences musicales, et en cela, de faire concorder les deux systèmes sans que, nécessairement, l'un soit impacté par l'autre :



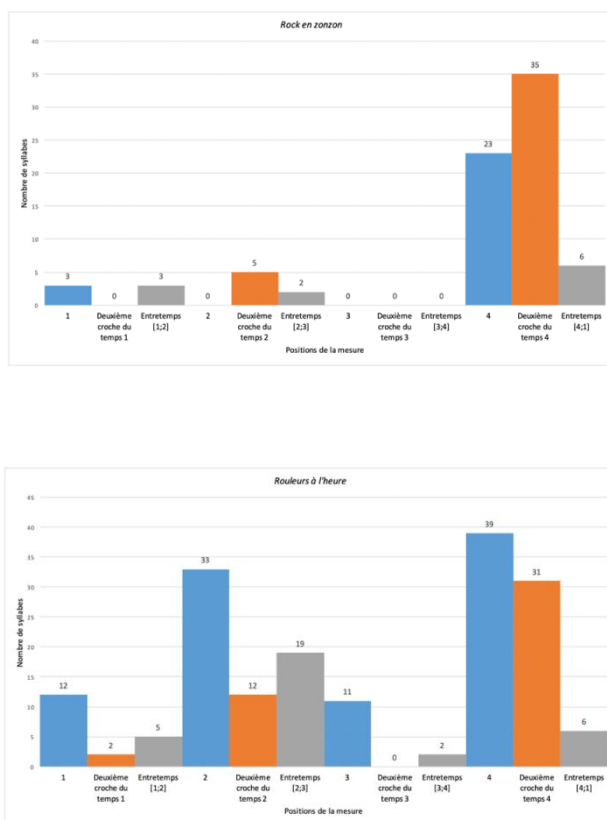
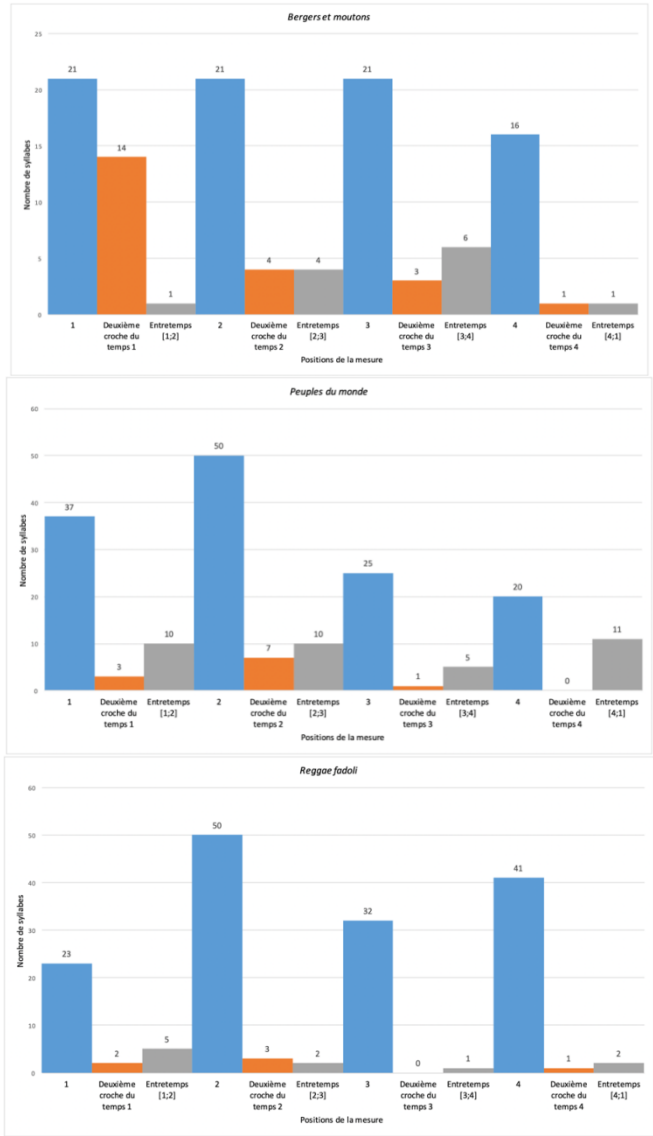


Figure 6 – Placement des finales de groupes de souffle sur la mesure ; les barres bleues désignent les finales tombant sur un temps, les barres orange sur la deuxième croche des temps, et les barres grises, celles qui tombent ailleurs, sur ce que nous nommons l'entretemps

Le quatrième temps de la mesure et sa deuxième croche sont les lieux privilégiés pour le placement des finales de groupes de souffle excepté dans *Peuples du monde*. Le deuxième temps ressort également mais uniquement dans les morceaux *Bergers et moutons* et *Rouleurs à l'heure*. D'autres positions de la mesure sont sollicitées mais dans une bien moindre mesure.

À l'intérieur des groupes de souffle, le placement des accents de finales de mots se présentent comme suit :



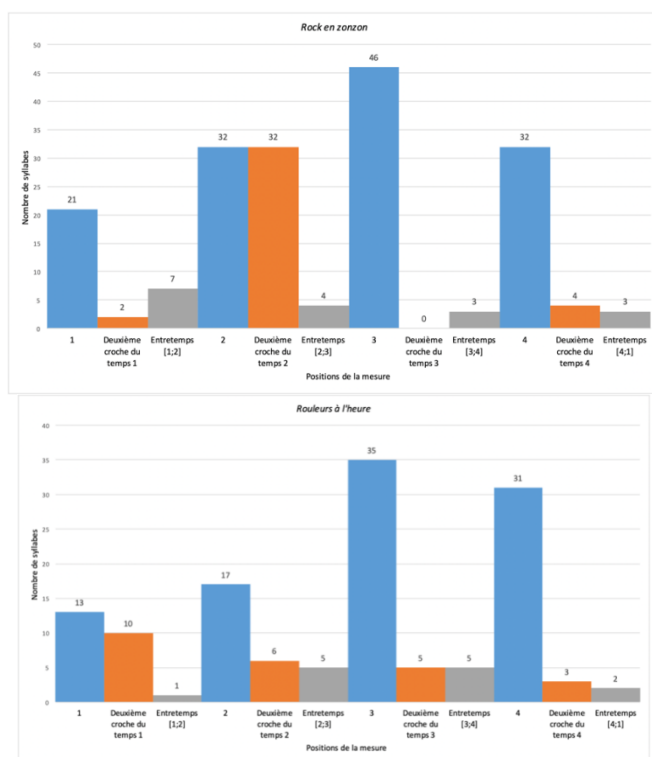


Figure 7 – Placement des finales de groupes rythmiques ; les barres bleues désignent les finales tombant sur un temps, les barres orange sur la deuxième croche des temps, et les barres grises, celles qui tombent ailleurs (dans « l'entretemps »)

Les temps sont très majoritairement privilégiés, impliquant un placement qui consiste à faire concorder autant que possible les finales de mots avec tous les temps et à terminer la prononciation des groupes de souffle sur le quatrième temps, sa deuxième croche ou le deuxième temps. Observons plus en détail ces tendances, dans *Bergers et moutons* par exemple :

Figure 8 – PUPPA LESLIE, *Bergers et moutons*, mes. 21 à 25 ; les cadres rouges indiquent le placement des accents de finales de groupes de souffle sur le quatrième temps

Les syllabes « -sion », « -tion », « -ront » et « -tions » tombent toutes sur le quatrième temps et correspondent toutes à des finales de groupes de souffle, exceptées la dernière à laquelle PUPPA LESLIE rajoute le dissyllabe « *alors* », fait également très courant qui consiste à relancer la dynamique de la prononciation par l'ajout d'une à deux syllabes à la suite du quatrième temps. Suivis d'un silence, ces rajouts après le quatrième temps mettent en avant les premiers temps de la mesure sur lesquels les *raggamuffins* ne manquent pas d'insister durant la prononciation. On remarque également que le débit est très régulier, alternant entre la double croche et le triolet de croches, et que les syllabes tombant sur des temps à l'intérieur des groupes de souffle sont toutes des syllabes accentuées. Simplement, certaines correspondent à des accents de finales de mots, et d'autres à des accents d'insistance. Ainsi, peu importe la nature de la syllabe, si elle tombe sur un temps, elle sera accentuée. Cette rigueur dans le placement de la voix s'observe dans les cinq morceaux de notre étude et traduit une certaine prévisibilité. Associée à des mélodies peu évolutives dont l'étendue est très limitée, cela donne une impression de psalmodie qui vient corroborer le personnage lexical prédicateur relevé plus haut. L'extrême prévisibilité crée donc un effet rassurant et une

possibilité d'anticiper la métrique du prêche, permettant une meilleure appropriation et compréhension de ce qui va être dit.

Afin de pallier une éventuelle monotonie prosodique, il est courant que les *raggamuffins* séparent en deux leurs vers et ainsi leur considération métrique. En effet, il arrive fréquemment, notamment dans les duos vocaux où la parole est partagée (*Rouleurs à l'heure*), que les groupes de souffle soient coupés en deux et se terminent tantôt sur le deuxième temps, tantôt sur le quatrième. Le prêche est ainsi coupé en deux, augmentant la sensation de densité de parole, accélérant l'argumentation et précipitant la parole dans une virtuosité que viennent accentuer des phénomènes d'accélération à la triple croche caractéristiques du style et de l'identité joueuse relevés plus tôt. Oscillant entre le prêche et le jeu, il est courant que les *raggamuffins* accélèrent précipitamment leur prononciation à la triple croche. Nous l'observons ci-après dans *Reggae fadoli* de Massilia Sound System :

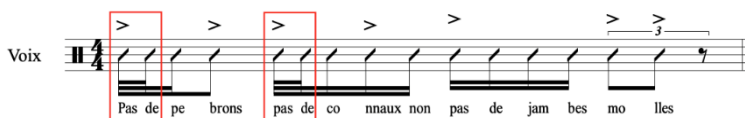


Figure 9 – Massilia Sound System, *Reggae fadoli*, *partie vocale*, mes. 15 ;
les cadres rouges désignent les accélérations du débit à la triple croche

L'accélération a lieu en début de groupe de mots sur des sons syllabiques identiques (« pas de »). Chez Puppa Leslie, elles ont lieu sur les onomatopées « *bi na ma nam* » et se manifestent ainsi :

[illegible]

Figure 10 – Puppia Leslie, Bergers et moutons, mes. 13 à 16 ; les cadres rouges indiquent les accélérations du débit à la triple croche

Le procédé est ici poussé à l'extrême et révèle une virtuosité d'élocution peu commune. Ce phénomène s'observe dans l'ensemble des morceaux de l'étude, de la manière la plus prononcée dans *Rouleurs à l'heure*, et constitue un fort marqueur de l'identité joueuse perçue dans le ragga francophone. Il est par ailleurs surprenant de le retrouver chez certains des premiers rappeurs de France, et notamment chez MC Solaar dont les premiers enregistrements révèlent une oscillation entre les deux styles, dans son album « Qui sème le vent récolte le tempo²³ » par exemple :

Voix

ve Ri di ko ta~ tik sa~ zO kyn pa nik pRe a fRa
Vè di que au then tique sans au cune pa nique prêt à fra

V.

pe sy l@ bi ta
pper sur le beat a

LOR mo~ a mi e
lors mon a mi e

kut bie~ sEt my zik
coute bien sette mu sique

Figure 11 – MC Solaar, Qui sème le vent récolte le tempo, *partie vocale*, mes. 47 à 48 ;
les cadres rouges indiquent les accélérations à la triple croche caractéristiques du ragga français et
les cadres bleus indiquent la synchronisation des syllabes accentuées
avec les temps de la mesure

²³ MC Solaar, « Qui sème le vent récolte le tempo », *Qui sème le vent récolte le tempo*, Polydor (511 133-1), 1991.

Les finales de groupes de mots tombent bien sur les temps, le débit est régulier, à la double croche, et l'on observe deux accélérations spontanées à la triple croche pour finalement terminer le groupe de souffle sur le quatrième temps. Il convient de préciser que les placements vocaux des premiers raps français ne correspondent pas aux traits que nous venons d'observer²⁴, montrant une porosité certaine entre les pratiques du rap et du ragga à cette époque, justifiant peut-être la confusion établie entre les deux styles au sein de la première compilation de « rap » français *Rapattitude*.

CONCLUSION

À travers cette contribution, nous avons voulu montrer comment, au sein d'un corpus de cinq morceaux de ragga francophone des débuts, se corroborent le contenu des paroles, la voix qui les porte et son placement sur la musique pour former plusieurs identités. Dans un premier temps, nous avons montré que l'écriture des paroles, le lexique et les interjections et onomatopées utilisées construisent un imaginaire pédagogique, de prédication mais aussi de jeu. En usant d'un vocabulaire spécifique au ragga et des thématiques au sein desquelles ils se placent en figure d'autorité prêchant la bonne parole (cause africaniste, moralisation, vertus du ragga, etc.), ils tendent à transmettre un savoir autant qu'à le diffuser dans un but d'adhésion. L'usage de nombreuses interjections dans la prononciation comme cela se fait dans les musiques jamaïcaines mais aussi la régularité dans l'écriture (alexandrins approximatifs) participent à faire intégrer les usages d'une pratique autant qu'à les transmettre de la manière la plus intelligible possible. L'identité joueuse apparaît plus subtilement dans des ajouts syllabiques tels que la prononciation de « e » censés être muets ou l'ajout d'onomatopées. Ces derniers procédés leur permettent à la fois de parfaire des incohérences métriques dans un but de régularité (pédagogie) mais aussi de mettre en avant leur virtuosité en jouant avec les sonorités de la

²⁴ Olivier Migliore et Nicolas Obin, « Quelques éléments de flow dans le rap français des débuts (1984-1991) », *Volume !*, 16 : 2 / 17 : 1 | 2020, p. 163-181.

langue. Une analyse conjointe de la prosodie musicale nous a permis de mettre en lumière une grande régularité dans le placement vocal avec un débit régulier (oscillant entre la double croche et le triolet de croches) et des positionnements de finales de groupes de souffle principalement réalisés sur le quatrième temps et sa deuxième croche. Nous avons aussi pu remarquer un placement très important des syllabes accentuées sur les temps, tendant à faire correspondre les proéminences linguistiques et musicales. Ces procédés favorisent une sensation de prévisibilité dans l'élocution et d'intelligibilité qui viennent accentuer la volonté de transmettre un message de la manière la plus claire qu'il soit. Aussi, des phénomènes d'accélération ponctuelles à la triple croche, parfois sur des insertions onomatopéiques, ont confirmé une identité joueuse destinée à la fois à mettre en avant la virtuosité mais aussi l'aspect attrayant de la pratique qu'ils promeuvent.

L'analyse de texte, linguistique et musicale de la vocalité aboutit ainsi au dévoilement d'identités non nécessairement décelables par la simple écoute. Ce sont des faisceaux d'indices qui par accumulation permettent à l'analyste de statuer. Par ailleurs, notre recherche n'est en rien exhaustive puisqu'elle ne prend pas l'ensemble des éléments en cause dans la vocalité, révélant à la fois la nécessité d'une interdisciplinarité pour son analyse, et l'impossibilité pour l'analyste de l'aborder dans son entièreté sans avoir à solliciter des savoirs et des connaissances qui sont en dehors de son champ disciplinaire.

ANNEXES²⁵*Bergers et moutons*

1. Oh hey
2. Oh hey
3. Ça s'appelle **bi** na ma nam / **bi** na ma nam / bi na ma nam / **bi** na ma nam / **bi** na ma nam
4. **Bi** na ma na ma na ma na ma na ma na ma na ma na ma na ma na ma na ma na
5. **Bi** na ma nan / **bi** na ma nan / **bi** na ma nan / **bi** na ma nan / **bi** na ma nan
6. **Bi** na **ma** nan
7. **Bi** na ma nan
8. Ça s'appelle
9. Je n'veux / pas **d'bergers**
10. Je n'veux / pas / d'moutons / **bi** na ma nan
11. Je n'veux / pas **d'requins je** n'veux pas / d'petits / poissons / bi na ma na ne man / je n'veux / pas **d'bergers**
12. Pas **de** religion
13. La
14. Je n'veux / pas **d'prophètes pour** me dire / ce **qui** est bon
15. Mon nom / c'est Puppa **Leslie** je suis **sur** la **version**
16. Et **je** viens dans la danse / donner une **éducation**
17. Car tous **les** jeunes d'aujourd'hui / oui demain **ils** grandiront
18. Face à **leurs** problèmes il **leur** faut trouver **des** solutions / alors
19. Écoute bien ce style / et puis écoute / bien ce son
20. Je suis **M.C.** dans la ville / et **M.C. dans** la nation
21. Pour tous **les** posses j'entretiens la **communication**
22. Parce que **partout** y a des bons / et puis partout / y a des cons / **ça** s'appelle
23. Je n'veux / pas **d'bergers**
24. Je n'veux / pas / d'moutons / bi na ma nan
25. Je n'veux / pas **d'requins je** n'veux pas / d'petits / poissons / **bi** na ma na ne man / je n'veux / pas **d'bergers**
26. Pas **de** religion

²⁵ Un passage à la ligne signale que le locuteur respire ou marque une pause dans son phrasé. Les différents groupes rythmiques formés par l'accent tonique au sein d'une unité de souffle sont séparés par le signe « / » suivi et précédé d'une espace. Les syllabes recevant un accent d'insistance sont mises en gras. Nous soulignons les mots et/ou les syllabes dits en chœur. Si des lettres de l'alphabet sont épelées, celles-ci sont exposées en majuscule et sont suivies d'un point (par exemple : M.C., D.J., Moussu T., etc.) Enfin, les mots anglais ne sont pas mis en police italique afin de ne pas charger la transcription.

27. La
28. Je n'veux / pas **d'prophètes pour** me dire / ce **qui** est bon / je dis que
l'échange des cultures / commence par **la** discussion
29. Je n'veux pas / de beaux parleurs / pour freiner **l'évolution**
30. Dans la vie / on ne peut pas / tout le temps **avoir** raison
31. Dans ces **conditions** vaut mieux / savoir s'remettre / en question /
parce que **tout** l'monde sait **analyser** une **situation**
32. Je n'veux **pas** de petits moutons / je n'veux que **des** grands garçons
33. C'est pas **avec** des pigeons / qu'on fait la **révolution**
34. Alors / **écoute** bien ce style / et puis fait bien / attention / parce que
j'suis **pas** con
35. Dans **une** conversation / j'exprime ma propre / **opinion**
36. Mon nom / c'est Puppa **Leslie** je suis **sur** la **version**
37. Et **je** viens dans la danse / donner des bonnes / vibrations
38. Hey
39. La nouvelle **génération**
40. Ne dois / pas ressembler / à un troupeau / de moutons
41. Dans **la** vie c'est chacun / pour soi Jah **pour** la nation
42. Alors / écoute bien **ce** style et puis fais / attention
43. Hey
44. Ça **s'appelle**
45. Je n'veux / pas **d'bergers**
46. Je n'veux / pas d'moutons / bi na ma nan
47. Je n'veux / pas **d'requins je** n'veux pas / d'petits / poissons / bi na ma
na ne man / je n'veux / pas **d'bergers**
48. Pas **de** religion
49. La
50. Je n'veux / pas **d'prophètes** pour me dire / ce qui est bon
51. **Bi** na ma nan / **bi** na ma nan / **bi** na ma nan / bi na ma nan / **bi** na
ma nan
52. **Bi** na ma na ma na ma na ma na ma na ma na ma na ma na ma
na ma na ma na ma na nan
53. **Bi** na ma nan / **bi** na ma nan / **bi** na ma nan / **bi** na ma nan / **bi** na
ma nan
54. **Bi** na ma nan
55. **Bi** na ma nan
56. **Bi** na me na man / **bi** na me nan un / **bi** na me nan deux / et trois
57. **Bi** na ma nan quatre / **bi** na ma nan cinq / mon nom / c'est / Puppa
58. **Bi** na ma nan sis / bi na ma nan sept / je fume / **la** ganja
59. Bi na ma nan huit / bi na ma nan neuf / je bois la **tequila**
60. La
61. **Bi** na ma nan
62. **Bi** na ma na ma na ma na ma nan / **bi** na ma nan / **bi** na ma na ma
nan / bi
63. **Bi** na ma nan
64. **Bi** na ma na ma na ma na ma nan / **bi** na ma nan

65. **Bi** na ma na ma nan
66. **Bi** na ma na ne man / **bi** na me nan un / **bi** na me nan deux / et trois
67. **Bi** na ma nan quatre / **bi** na ma nan cinq / mon nom / c'est / Puppa
68. **Bi** na ma nan sis / **bi** na ma nan sept / je fume / **la** ganja
69. **Bi** na ma nan huit / **bi** na ma nan neuf / je bois la **tequila**
70. La

Peuples du monde

1. Well un peuple / sans la connaissance / de son passé
2. Et de sa culture / est comme un arbre / sans racines
3. Well viens / Tonton David est-il
4. **Yeah** man
5. Lyrics / intelligentes / pour contrôler la discothèque
6. Hé hey
7. Non non non si
8. Come / down
9. Issus / d'un peuple / qui a **beaucoup** souffert
10. Nous sommes / issus d'un peuple / qui ne veut / plus souffrir / c'est
11. Issus / d'un peuple / qui a **beaucoup** souffert
12. Nous sommes / issus d'un peuple / qui ne veut / plus souffrir
13. Que tu sois / dans la ville / ou bien / **à** la campagne / sache qu'il y a / de nouveaux DJ. / qui font chauffer / les dancehalls
14. **Avertissement** pour tous / les sound boys **dans** les parages / ne les **testez** pas malheureux / il va y avoir / de la casse
15. David / au micro / sur **le** riddim / très très relax
16. Je suis / méchant sauvage / j'écrase partout / où je tchathe
17. Je donne / beaucoup de respect / pour tous les posses / de la capitale
18. **J'**assume / tout ce que je dis / je suis un jeune / responsable
19. Prends garde / à la tentation / car grands sont **les** pouvoirs du mal / tous les **politicos** / ne sont
20. **Que** des canailles
21. Le crime / la pression **de la** police rendent **la** vie cruciale
22. **Ém**ancipe-toi / si comme moi / tu es las / c'est
23. Issus / d'un peuple / qui a **beaucoup** souffert
24. Nous sommes / issus d'un peuple / qui ne veut / plus souffrir / c'est
25. Issus / d'un peuple / qui a **beaucoup** souffert
26. Nous sommes / issus d'un peuple / qui ne veut / plus souffrir
27. **Dé**dicacé / pour Mosahia Garvey
28. Autour / d'un **drapeau** / il faut / **se** rassembler
29. Le rouge / pour le sang / que l'opresseur / a fait couler
30. Le vert / pour l'Afrique / man / **et** ses forêts
31. Jaune **pour tout** l'or
32. Qu'ils **nous** ont volé / noir parce **qu'on** n'est pas blancs **on** est tous un peu / plus foncés / symbole **d'**unité africaine de **solidarité**

33. Noirs et Blancs / ensemble faut **danser** Tonton **David** viens D.J. / ça donne
34. Issus / d'un peuple / qui a **beaucoup** souffert
35. Nous sommes / issus d'un peuple / qui ne veut / plus souffrir / c'est
36. Issus / d'un peuple / qui a **beaucoup** souffert
37. Nous sommes / issus d'un peuple / qui ne veut / plus souffrir
38. Tant **qu'il** y aura dans **la** ville / **des** promoteurs / des bushmasters / des selecteurs / et **des** opérateurs / des microphones / et des massifs
39. **Amplificateurs** / des caissons / efficaces quatre / kilos ça ne **me** fait pas peur / on vous dira / haut / et fort / que le pape / est **un** imposteur
40. Que **Christophe** Colomb
41. N'était / qu'un menteur / que le respect / des **personnes** âgées doit être / de rigueur / que devant / **notre** père / il faut / être **à** la hauteur
42. Hé **raggamuffin** / sortez de **votre** torpeur
43. Fini / le temps / des larmes
44. Fini / le temps / des leurres / au micro / en **direct** **pour** toi c'est / **l'avertisseur** / bientôt / sous **l'effet** de **nos** lyrics / tchatchées
45. Avec / fureur / Babylone / s'effondrera / Jah sait que je ne suis pas / un **joker**
46. Je **demande** aux quartiers
47. De **crier** en chœur / cette **dédicace** pour les Blacks / les Blancs / et les Beurs / Tonton **David** au micro / c'est lui
48. **L'avertisseur** / c'est
49. Issus d'un peuple / qui a **beaucoup** souffert
50. Nous sommes / issus d'un peuple / qui ne veut / plus souffrir / c'est
51. Issus d'un peuple / qui a **beaucoup** souffert
52. Nous sommes / issus d'un peuple / qui ne veut / plus souffrir
53. Frères / et sœurs **écoutez-moi** / **attentivement**
54. Au micro / original / je ne veux pas perdre / **mon** temps
55. Levez / vos yeux **votre** cœur vers / **le** Tout-Puissant / avoir la foi / c'est bien plus fort / que d'avoir / de **l'argent**
56. Regarde / la situation c'est / **désespérant** / une crise mondiale / face à laquelle / tout le monde
57. **Est** impuissant / et les choses / vont toujours
58. En **évaluant** / encore trop / de conflits / entre les Noirs / et les Blancs.
59. Issus d'un peuple / qui a **beaucoup** souffert
60. Nous sommes / issus d'un peuple / qui ne veut / plus souffrir / c'est
61. Issus d'un peuple / qui a **beaucoup** souffert
62. Nous sommes / issus d'un peuple / qui ne veut / plus souffrir / c'est
63. Issus d'un peuple / qui a **beaucoup** souffert
64. Nous sommes / issus d'un peuple / qui ne veut / plus souffrir / c'est
65. Issus d'un peuple / qui a **beaucoup** souffert
66. Nous sommes / issus d'un peuple / qui ne veut / plus souffrir

Reggae Fadoli

1. Oh bonne / bonne / bonne mère / moussu T. / revient encore / lancer ses **paroles** / en l'air / oh écoute ça / ragga
2. C'est une dédicace / pour tous ceux qui sont **fadas** du reggae
3. Oh bonne / bonne / bonne mère / Moussu T. / revient encore / lancer ses **paroles** / en l'air
4. Oh bonne / bonne / bonne mère
5. Fais danser / **les** minots / fais / danser / **les** grands-pères / Hé
6. **Ola** man arrête / moi à l'arrêt / microphone
7. **Car** nouveaux lyrics / je sens vite **il** faut que je donne
8. **J'**entends déjà **dans** ma tête **les** mots qui cognent
9. **Et** sur du **rub** a dub / il faut
10. Que je les colle
11. **Ça** sera en fa
12. Ou **ça** sera en sol
13. **Sur** tous les riddims / T. vient **étaler** ses paroles
14. **Pas** de pébrons / **pas** de connaux / non **pas** de jambes molles
15. Approche-toi ragga / dans quelques **instants** on décolle / fada / dans la danse / on est fada / du reggae
16. **Quand** la musique arrive / on ne peut plus / se contrôler
17. Fada / dans la danse / on est fada / du reggae
18. **Si** tu restes là / tu seras **contaminé**
19. **Oui** **cette** folie pour nous / a commencé / il y a des années
20. **En** écoutant **le** type qu'on appelait / Bob / Marley
21. **Par** la suite on a / découvert **aussi** les D.J.
22. **Et** juré que **plus** tard comme eux **on** tchatcherait / car
23. En provençal
24. **Ou** **en** français
25. Cracher des rimes / voyez-vous ça / ça nous plaît
26. Tôt / le matin / le midi **et** jusqu'au coucher / euh / **et** même en dormant / on continue / de tchatcher / fada / dans la danse / on est fada / du reggae / euh
27. **Quand** la musique arrive / on ne peut / plus se contrôler
28. Fada / dans la danse / on est fada / du reggae / ha
29. **Si** tu restes là / tu seras **contaminé**
30. **Si** par hasard / tu n'as pas **été** informé / oui c'est **en** Jamaïque / que cette **musique** est née
31. C'est / le rub a dub / D.U.B.A.D.U.B. / euh **ça** se tchathe en **anglais** occitan / ou français / euh
32. **Le** rub a dub est / **scientifiquement** étudié / pour créer **automatiquement** un mouvement / de **tes** pieds
33. **Si** **malgré** tout / tu voulais
34. **Résister** / euh

35. **Très** vite parti / tu te
36. Retrouverais / fada / dans la danse / on est fada / du reggae
37. **Quand** la musique arrive / on ne peut plus / se contrôler / fada / dans la danse / on est fada / du reggae
38. **Si** tu restes là / tu seras **contaminé**
39. Car **quand** le son de **la** basse rentre dans ton oreille
40. **Ça** se communique / à ton
41. Petit orteil
42. **Ton** petit orteil / se met aussitôt à bouger / **entraînant** / dans la danse / ses voisins / **de** palier
43. Puis **tu** l'as compris / bientôt / c'est / tes deux pieds / qui comme ça / en cadence / se mettent alors / à remuer
44. **Si** tu ne veux pas être / non non / **déséquilibré** / euh
45. **Tes** bras tu as **intérêt** de **bien** balancer / fada / dans la danse / on est fada / du reggae
46. **Quand** la musique arrive / on ne peut plus / se contrôler / fada / dans la danse / on est fada / du reggae
47. **Si** tu restes là / tu seras **contaminé**
48. Tatou fada
49. **Gialli** fada
50. Goata fada
51. Tout **le** posse fada
52. Oui **on** est tous fadas / **an de** cette musique-là
53. Fada / dans la danse / on est fada / du reggae
54. **Quand** la musique arrive / on ne peut plus / se contrôler / fada / dans la danse / on est fada / du reggae
55. **Si** tu restes là / tu seras **contaminé**
56. Speed / et digital / pour le petit / déjeuner / c'est / le meilleur ressort / pour toute
57. **La** journée
58. **Langoureux**
59. **Pour** câliner
60. **Pour** tous les moments / oui tu vas **trouver** ton reggae / fada / dans la danse / on est fada / du reggae
61. **Quand** la musique arrive / on ne peut plus / se contrôler / fada / dans la danse / on est fada / du reggae
62. **Si** tu restes là / tu seras **contaminé** / fa
63. Fa
64. Fa
65. Oh **fada**
66. Hé **fada**

Rock en zonzon

1. Rock / en zonzon on a / du rock / **en** zonzon / ah
2. **En** zonzon / on a / du rock / **en** zonzon / ah

3. Rock / en zonzon on a / du rock / **en** zonzon / an
4. **En** zonzon / on a / du rock / **en** zonzon / ah
5. Rock / en zonzon on a / du rock / **en** zonzon / an
6. **En** zonzon / on a / du rock / **en** zonzon
7. **Ils** enfermaient les **soi**-disant / **mauvais** / garçons / an
8. Mais les mauvais / sont souvent / les matons / ah
9. **On** a dû jouer / dans **des** conditions / an
10. Ne pas trop faire / **monter** / **la** tension
11. **La** les matons / avaient peur **d'une** rébellion / an
12. **On** leur a quand même / **donné** / **du** bon son / ah
13. Rock / en zonzon / on a / du rock / **en** zonzon / wan
14. Rock
15. Rock
16. Rock / rock / **en** zonzon / **an** rock / en zonzon on a / du rock / **en** zonzon / an
17. **En** zonzon / on a / du rock / **en** zonzon / an
18. Rock / en zonzon / on a / du rock / **en** zonzon
19. Rock
20. Rock
21. Rock / rock / **en** zonzon / an
22. Rock / **en** zonzon on a / du rock / **en** zonzon / an
23. **En** zonzon on a / du rock / **en** zonzon
24. Que **des** bonnes / paroles / **sur** chaque / **version** / an
25. Et je contrôle / **la** situation
26. **Pour** ne pas déclencher une émeute / **en** prison / an
27. **Derrière** les barreaux / vaut mieux / pas trop / mettre **le** boxon / an
28. Tout / c'est bien passé / **comme nous** le voulions / an
29. **Mission** accompli / dans les murs / de béton / an
30. Rock / en zonzon on a / du rock / **en** zonzon
31. La
32. Rock / en zonzon on a / du rock / **en** zonzon / je te dis / que
33. Rock / en zonzon on a / du rock / **en** zonzon
34. Djwe
35. Rock / en zonzon on a / du rock / **en** zonzon
36. Levez / la main / si **vous** aimez / **le** reggae
37. Levez / la main / si euh vous **aimez** / le rock
38. Levez / la main / si **vous** aimez / **le** hip-hop
39. **Levez** / la main / si **vous** aimez / **Daddy** Yod
40. Rock / en zonzon on a / du rock / **en** zonzon / an
41. **En** zonzon on a / du rock / **en** zonzon / an
42. Rock en zonzon on a / du rock / **en** zonzon
43. **En** zonzon / on a / du rock / **en** zonzon
44. À tout / ce **que** je dis / vous dites
45. Hors / de prison
46. **Je** veux voir / Nelson / **Mandela**
47. Hors / de prison

48. Tous / les **leaders sud** Asania
49. Hors / de prison
50. Tous / ceux **qui** luttent contre / l'**apartheid**
51. Hors / de prison
52. Hey
53. Steve / Biko / est mort
54. **En** prison
55. **Sister** September / assassinée / **sans** raison
56. Trop / d'innocents / sont morts / **en** prison / an
57. Trop / vraiment trop / sont morts / **en** zonzon
58. Rock en zonzon / on a / du rock / **en** zonzon / an
59. Rock
60. Rock
61. Rock / rock / **en** zonzon / ah
62. Rock / en zonzon / on a / du rock / **en** zonzon / an
63. **En** zonzon / on a / du rock / **en** zonzon
64. **Que** de bonnes / paroles / **sur** chaque version
65. Mission / accomplie **dans** les murs / de **béton**
66. **Moment** de bonheur / **pour** les Noirs / **et** les Blancs
67. **Dans** certaines prisons / sont enfermés / **des** enfants
68. **Babylone le** vampire / tu **nous** sucés / le sang
69. Le jour / se lève / **ils** vont **comprendre** / maintenant
70. On ne va / pas **en** arrière / mais toujours / **en** avant
71. **Nous** ne sommes / pas **des** glandeurs / **mais** des vrais / **combattants**
72. En Afrique / en Palestine / en France
73. Ou au Liban
74. Voir / **les** jeunes **enfermés** / tout ça / c'est
75. **Révoltant** / je te dis / que
76. Rock en zonzon on a / du rock / **en** zonzon / an
77. Rock / en zonzon on a / du rock / **en** zonzon / an

Rouleurs à l'heure

1. Un jour / quelqu'un m'a dit
2. **Hé** Ramses man / un rouleur à l'heure / c'est quoi
3. Un rouleur à l'heure / c'est un dur-à-cuire
4. Et un dur-à-cuire / c'est un rouleur à l'heure
5. Ha
6. T'as compris
7. Pigé
8. Donne-nous
9. Crayon papier / un toaster **on** vient écrire
10. **Ce** qu'est un rouleur / à l'heure on vient / définir / donne nous
11. Crayon papier / un toaster **on** vient écrire
12. **Ce** qu'est un rouleur / à l'heure on vient / définir c'est **un dur-à-cuire**
un dur-à-cuire

13. À cuire / il est dur / c'est un dur-à-cuire un dur-à-cuire
14. À cuire / il est dur / c'est un dur-à-cuire un dur-à-cuire
15. À cuire / il est dur / c'est un dur-à-cuire un dur-à-cuire
16. À cuire / il est dur
17. Un rouleur / à l'heure vit
18. Maintenant
19. **Pas** dans le futur / il est franc / et direct
20. Il
21. Ne fait / pas de censure / il est toujours prêt
22. Si
23. Ce que tu proposes / assure / quand il **se** met à parler
24. Affaire
25. **Il** est très dur / car il faut **le** payer
26. Cash
27. Et en **petites** / coupures / **celui** / qui fait
28. Embrouille
29. Est payé / en fractures / **ou** alors / il n'en
30. Reste
31. Que de **la** confiture / **alors** reste
32. Cool
33. Si tu tiens / à ta figure
34. Car
35. **Le** chemin d'un
36. Rouleur à l'heure
37. C'est / la droiture
38. Et
39. **Son** travail avance
40. Au
41. **Fur** et à mesure
42. Si
43. **Tu** veux l'avoir
44. Il
45. **T'aura** à l'usure
46. Même
47. **Si** tu es fort
48. Et que
49. **Tu** te prends pour un dur
50. Lui
51. **Il** est très humble
52. Il est
53. Plein / d'ouverture
54. Il
55. **Se** bat toujours
56. Contre
57. **La** dictature
58. Il

59. **Ne** travaille jamais
60. Dans
61. **Les** préfectures
62. Il
63. **Se** respecte trop
64. Pour
65. Faire / des choses impures
66. Il
67. **Respecte** trop les gens
68. Pour
69. **Devenir** une ordure
70. Car
71. **Un** rouleur à l'heure
72. Connait
73. **Toujours** sa culture / c'est un dur-à-cuire un dur-à-cuire
74. Un dur-à-cuire un dur-à-cuire
75. Un dur-à-cuire un dur-à-cuire
76. À cuire / il est dur / c'est un dur-à-cuire un dur-à-cuire
77. À cuire / il est dur / c'est un dur-à-cuire un dur-à-cuire
78. À cuire / il est dur / c'est un dur-à-cuire un dur-à-cuire
79. À cuire / il est dur / c'est un dur-à-cuire un dur-à-cuire
80. À cuire / il est dur
81. Certains
82. Rouleurs / à l'heure / travaillent / **l'**agriculture
83. Sur
84. Les plans / des **meilleures** herbes / ils font / des boutures
85. Si
86. **On** parle trop de ça / on subira / la censure
87. Mais
88. **Personne** ne peut nous **stopper** on a trop / d'envergure
89. D'autres
90. Rouleurs / à l'heure
91. Vivent
92. Entre les murs
93. Dans
94. Les villes où la vie
95. N'est
96. **Pas** simple mais dure
97. Alors
98. Il travaille
99. Pour
100. **Trouver** la nourriture
101. Certains
102. Prennent le métro
103. Certains
104. Roulent / en voiture

105. Certains
106. Sont musiciens
107. Certains
108. Font / la peinture
109. Mais
110. Jamais / ils **ne** font
111. Des
112. Gros / plans d'enflure
113. Ils essaient d'être / le plus possible purs
114. Qu'ils soient jeunes ou vieux / en tout cas / ils sont mûrs / ce sont des **durs**-à-cuire des **durs**-à-cuire
115. À cuire / ils sont durs / ce sont des **durs**-à-cuire des **durs**-à-cuire
116. À cuire / ils sont durs / c'est **un dur**-à-cuire un **dur**-à-cuire
117. À cuire / il est dur / c'est **un dur**-à-cuire un **dur**-à-cuire
118. À cuire / il est dur
119. **Ramsès**
120. Rouleur à l'heure
121. Et **Ricky**
122. Rouleur à l'heure
123. Dans la danse
124. Rouleur à l'heure
125. Les **D.J.**
126. Rouleur à l'heure
127. Animateurs
128. Rouleur à l'heure
129. Les selecteurs
130. Rouleur à l'heure
131. Operateurs
132. Rouleur à l'heure
133. Les **mixeurs**
134. Rouleur à l'heure
135. **Hauts**-parleurs
136. Rouleur à l'heure
137. **Raggamuffin**
138. Rouleur à l'heure
139. Toutes les secondes
140. Rouleur à l'heure
141. Dancehall
142. Rouleur à l'heure
143. Toutes les minutes
144. Rouleur à l'heure
145. Le **micro**
146. Rouleur à l'heure
147. Et toutes / les heures
148. Rouleur à l'heure
149. Les **D.J.**

150. Rouleur à l'heure
151. Toutes les années
152. Rouleur à l'heure
153. On est parés
154. Rouleur à l'heure
155. Organisés
156. Rouleur à l'heure
157. On vient tchatcher
158. Rouleur à l'heure
159. Sur le riddim
160. Rouleur à l'heure
161. La nouvelle danse
162. Rouleur à l'heure
163. Des durs-à-cuire
164. Rouleur à l'heure
165. Rouleur à l'heure
166. Rouleur à l'heure
167. Les rouleurs à l'heure / sont durs / à cuire / les rouleurs à l'heure / sont durs / à cuire / les rouleurs à l'heure / rouleurs à l'heure / rouleurs à l'heure / sont durs à cuire
168. Les rouleurs à l'heure / sont durs / à cuire / les rouleurs à l'heure / sont durs / à cuire / les rouleurs à l'heure / rouleurs à l'heure / rouleurs à l'heure / sont durs à cuire
169. **Rouleur** à l'heure / **rouleur** à l'heure / **rouleur** à l'heure / **rouleur** à l'heure / DJ.
170. Prêts / on est prêts / chauds on est / chauds **et** parés / on est / bien préparés
171. Frais / on est frais / pros on est pros on est **toujours** organisés
172. C'est / la musique **raggamuffin** qui **sur** la terre vient **contrôler**
173. Toutes / les secondes / les minutes **les** heures / de **la** journée
174. Tous / les jours de la semaine / toutes les semaines / du mois / tous les mois / de **l'année**
175. Comme des tigres pas faciles **à** dresser
176. Mitraillette en train de **les** tuer