

L'émergence du rap comme poésie médiatique. Appropriation technologique et politique du son et de l'image

Magali Nachtergaele



Pour citer cet article

Magali Nachtergaele, « L'émergence du rap comme poésie médiatique. Appropriation technologique et politique du son et de l'image », *Fabula / Les colloques*, « La poésie contemporaine, les médias et la culture de masse », URL : <https://www.fabula.org/colloques/document7433.php>, article mis en ligne le 23 Novembre 2021, consulté le 09 Mai 2025

L'émergence du rap comme poésie médiatique. Appropriation technologique et politique du son et de l'image

Magali Nachtergaele

Poésie et technologies : l'ère néomédiatique

L'avènement de la poésie sonore au sein des avant-gardes d'après-guerre en France a été rendu possible par la démocratisation d'appareils d'enregistrement, en particulier les magnétophones. Mis à la portée de tous moyennant un investissement relatif, ils ont permis à une génération de poètes ayant quitté la page et le livre pour monter sur scène, de sonoriser la poésie¹. La constellation lettriste autour d'Isidore Isou et Maurice Lemaître, qui iront expérimenter du côté de l'image mobile et du cinéma, forme le creuset de cette contre-culture qui explore les possibilités phoniques de la parole poétique, mais aussi des technologies modernes issues de l'environnement quotidien ou des technologies médiatiques : téléphones, appareils d'enregistrement, micros, amplis bandes magnétiques, tout l'appareillage de la galaxie Marconi, pour reprendre l'expression du théoricien des médias Marshall McLuhan. C'est à cette époque en effet qu'apparaît une nouvelle tendance poétique post-dada qui ne rechigne pas à se confronter aux inventions technologiques et à la modernité technique. À l'aide d'appareils et machines de bureautique, surgit la figure du poète-ingénieur qui fait entrer la poésie dans le secteur tertiaire, dominé par la technologique, les services et qui annonce l'ère du futur « demo or die », décrite par Peter Lunenfeld². La question de l'usage des médias technologiques dans la littérature d'avant-garde est un travail pionnier qui a été mené par Isabelle Krzykowski dans *Machines à écrire*³ dans le sillage des recherches de N. Katherine Hayles ou Sherry Turkle : elle montre comment

¹ Voir récemment l'exposition d'Eric Mangion et Patrizio Peterlini, *La Voix libérée*, exposition du 22 mars au 12 mai 2019, Paris, Palais de Tokyo.

² Peter Lunenfeld, *Snap to Grid*, Cambridge, Mass., MIT, 2001.

³ Isabelle Krzykowski, *Machines à écrire, littérature et technologies du 19e au 21e siècle*, Grenoble, ELLUG, « Savoirs littéraires et scientifiques », 2010.

l'imaginaire de la machine mais aussi ses usages ont directement influencé la fabrique de la littérature à travers des appareillages et des dispositifs de création. Ces outils technologiques, qu'ils soient *high* ou *low tech*, deviennent alors des outils fondamentaux dans une production créative spécifique à l'ère néo-médiatique, pour reprendre les termes de Lev Manovich⁴ et invitent à considérer cet état de la création comme une néolittérature intégrée dans la modernité technique avancée⁵. Cette approche médiatique de la création s'inscrit dans un courant à la croisée de l'esthétique et de la communication, tout en s'ouvrant à des lectures sociopolitiques de ces usages. C'est le cas de Friedrich Kittler, théoricien allemand fondateur de la *Medientheorie*, qui publie en 1986 une étude majeure, *Gramophon, Typewriter, Film*, sur les inventions techniques des procédés d'enregistrement : il y rappelle les implications idéologiques des inventions ayant servi ensuite au grand public⁶. Cette utilisation des outils technologiques d'enregistrement ou de modification sonore du texte et de la voix n'est pas propre à la scène de la poésie sonore ou à la littérature pré-numérique. Elle se retrouve également, par l'entremise des technologies du son utilisée dans la musique électronique, le disco, le funk et dans la poésie rap.

À la fin des années 1970, dans le sillage du funk et de la culture du hip-hop, le rap prend son essor aux États-Unis dans un contexte où la performance orale poétique et la prise de parole en public est historiquement et culturellement valorisée par la pratique du prêche et des speaker corners : c'est ainsi que d'Allen Ginsberg à Gil Scott Heron, en passant par les joutes orales, la performance poétique se rapproche progressivement des prises de paroles telles que le rap va les mettre en scène⁷. Par opposition, la culture poétique française se développe plus volontiers dans l'espace populaire du cabaret, des chansonniers puis dans les années 1950 des chansons dites à texte. C'est d'abord dans les rues de New-York qu'apparaît la culture de la « block party » où les MC — *master of ceremony* — mixaient de la musique sur des doubles platines, en ayant au préalable bloqué le passage et installé des amplificateurs suffisamment puissants pour faire une fête. À ces occasions, le MC prenait régulièrement la parole pour enchaîner les morceaux ou s'exprimer entre deux performances de *scratching*. Les milieux de l'avant-garde new-yorkaise, surtout installée au sud de Manhattan, entretiennent des points de contact avec les artistes rappers du Bronx et font un usage régulier des outils technologiques à leur disposition depuis les années 1970 pour leurs performances.

⁴ Lev Manovich, *Le Langage des nouveaux médias*, tr. fr. de l'anglais par Richard Crevier, Dijon, Presses du réel, « Critique, théories, documents », 2010.

⁵ Je renvoie à mon ouvrage *Poet Against the Machine, Une histoire technopolitique de la littérature*, Marseille, Le Mot et le reste, 2021, qui retrace une histoire de la « néolittérature » contemporaine à travers les médiums technologiques.

⁶ Friedrich Kittler, *Gramophon, Film, Typewriter*, traduit de l'allemand par Frédérique Vargoz, Dijon, Les Presses du réel, « Média / Théories », 2018.

⁷ Voir Javon Johnson, *Killing Poetry: Blackness and the Making of Slam and Spoken Word Communities*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2017, ainsi que Yvonne Bynoe, *Encyclopedia of Rap and Hip Hop Culture*, Westport, Greenwood Press, 2006.

Au sein du groupe Fluxus, Nam June Paik utilise des machines et médias contemporains (télévisions, amplificateurs) alors que l'artiste compositrice Laurie Anderson en particulier s'appuie à la fois sur la musique électro-acoustique et la vidéo, ce qui accélère au sein des avant-gardes ce que Henri Jenkins a désigné ultérieurement comme la « culture de la convergence »⁸. En s'appuyant à la fois sur ce que Jean-Pierre Bobillot appelle la « cyber-techné » qui lui donne l'occasion de mettre en avant une nouvelle approche qui intègre analyse des textes et des supports médiatiques, la « médiopoétique »⁹, on constate que les moyens techniques d'enregistrement et de diffusion, micros, radio, bandes magnétiques et vidéos deviennent, on le voit dès les années 1970, une extension des possibilités de diffusion du langage poétique, ce dont témoigne l'anthologie très documentée de Jacques Donguy, *Poésies expérimentales. Zone numérique (1953-2007)*¹⁰. Depuis le poète sonore Bernard Heidsieck qui fait figure de pionnier et joue un véritable rôle précurseur dans l'expérimentation technologique¹¹, on retrouve dans la culture du DJ-ing des opérations similaires de superpositions sonores, syncopes et *scratching*, ce dernier élément devenant caractéristique de la signature sonore du rap¹². Cette réflexion sur la poésie, les médias et la culture de masse amène à faire une brève archéologie des pratiques médiatiques en poésie et de rappeler l'influence qu'ont eu certaines inventions pour faire émerger le rap comme forme poétique contemporaine particulièrement médiagénique, incorporée dans le contexte de performance néolibérale du « demo or die » et faisant appel à la culture de masse dans une esthétique du mixage.

Une poétique marquée par l'appropriation des médias

Parmi les premiers ouvrages en France consacrés au rap¹³, les analyses de Christian Béthune ont posé le rap dans un champ d'études qui croise des approches tant

⁸ Voir Henry Jenkins, *La Culture de la convergence. Des médias au transmédia* [2006], trad. Christophe Jacquet, Paris, Ina-Armand Colin, coll. « Médiacultures », 2013.

⁹ Jean-Pierre Bobillot, « Naissance d'une notion : la médiopoétique » in Nadja Cohen, Anneliese Depoux, Céline Pardo et Anne Reverseau, *Poésie & médias (XXe-XXIe siècles)*, Paris, Nouveau Monde, 2012, p. 155-173.

¹⁰ Jacques Donguy, *Poésies expérimentales. Zone numérique 1953-2007*, Dijon, L'écart absolu, Presses du réel, 2007.

¹¹ Je renvoie ici à l'article d'Anne-Christine Royère et Gaëlle Théval, « « Des chemins parallèles n'excluent pas flirts, tendresses, violences et passions » : poésie sonore et musique électro-acoustique » in David Christoffel dir., *Orphée dissipé. Poésie et musique aux XXe et XXIe siècles, Revue des sciences humaines*, n°329, vol 1, 2018 qui présente parfaitement les liens entre musique électronique et pratique poétique chez Bernard Heidsieck en particulier.

¹² Yvonne Bynoe, *Encyclopedia of Rap and Hip Hop Culture*, op. cit., "Scratching is a DJ or turntablist technique developed by Grand Wizzard Theodore and honed by Grandmaster Flash. At its simplest, a scratching is done by moving a vinyl record back and forth with your hand while it is playing on a turntable; the result is a distinctive sound that has become universally associated with rap music", p. 352.

poétiques, culturelles, sociologiques qu'esthétiques. Il revient en particulier sur la relation entre l'homme et la machine dans les performances rappées¹⁴ et montre que l'intégration des bruits de machines ou technologiques dans la poésie et la musique ne sont pas propres au rap mais se situent à la croisée de cultures musicales différentes, avec des positions culturelles à analyser de façon variée. Si chez Bernard Heidsieck, les bruits d'un quotidien urbain intègrent comme par accident la composition de la partition poétique et sonore, dans une pratique du dérèglement du langage et de la performance poétique, l'histoire des intégrations machiniques revêt d'autres aspects dans la culture musicale américaine. Béthune rappelle en effet que les reprises de bruits industriels ou techniques étaient fréquentes dans le jazz et reflétaient aussi l'histoire culturelle des africains-américains : on retrouve ainsi des bruits de train ou du marteau-piqueur, sachant qu'eux-mêmes étaient exploités pour construire les lignes de chemin de fer et avaient un usage aliénant du marteau-piqueur. Aussi, dominer la machine, ou jouer avec elle artistiquement, tend à re-performer sa présence subie en détournant le lien de domination à des fins esthétiques et poétiques. Ce n'est évidemment pas le seul lien envisageable, et au début des années 1980, l'essor de la musique électronique a plusieurs fonctions dans l'évolution des pratiques musicales : d'une part, elle permet de se dégager de la maîtrise d'un instrument de musique et de performer avec un matériel minimal, d'autre part, Béthune insiste particulièrement sur le rôle de la *beat box* et de sa réponse mimétique, la *human beat box*, qui rappelle étymologiquement la prestation pugilistique du « beat » et renvoie une fois encore à l'idée de combat qui anime cette poésie oratoire.

La scène rap apparaît en effet à la faveur de l'introduction d'une nouvelle machine, l'EMU SP 1200, une table de mixage utilisant les qualités d'enregistrement du ReVox, un magnétophone à deux bandes, utilisé par Bernard Heidsieck dans les années 1970 mais permettant à bon marché de mélanger des sons enregistrés, les « *samples* » et d'y ajouter des sons synthétiques. Pour la performance rappée, et en cela elle diffère un peu de la scène française où le poète était concepteur et créateur de tout son environnement sonore, deux personnes sont généralement nécessaires : il y a d'un côté le performeur, qui écrit et dit ses textes, et de l'autre, celui qu'on appelle le « *beatmaker* ». C'est lui qui va créer les rythmes qui vont permettre la performance du texte. Le rappeur peut aussi être son propre *beatmaker*, et il lui suffit d'avoir des platines, une cassette audio sur laquelle il aura préenregistré un « son » pour lancer 45 minutes de rythmes sur lesquels il va

¹³ Christian Béthune, « L'homme et la machine », *Le Rap, une esthétique hors la loi*, Paris, Autrement, coll. « Mutations », 2003, Karim Hammou, *Une Histoire du rap en France* [2012], La Découverte, 2014, Bettina Ghio, *Sans fautes de frappe : rap et littérature*, Marseille, Le Mot et le Reste, 2016 et Isabelle Marc Martinez, *Le rap français. Esthétique et poétique des textes (1990-1995)*, Varia Musicologica, Peter Lang, 2008.

¹⁴ Christian Béthune, « L'homme et la machine », *Le Rap, une esthétique hors la loi*, Paris, Autrement, coll. « Mutations », p. 80 et sq.

L'émergence du rap comme poésie médiatique. Appropriation technologique et politique du son et de l'image performer¹⁵. Au début des années 1980, l'essentiel du travail du *beatmaker* consiste à la collecte de *samples*, c'est-à-dire la recherche des extraits de disques vinyles trouvés dans les boîtes de disquaires. Ce « *crate-digging* » compose une collection de sons « *ready-made* » utilisables pour la recomposition d'une nouvelle performance poétique et musicale : s'il y a une érudition musicale à l'arrière-plan de cette pratique qui rivalise de trouvailles, elle est résolument ancrée dans la culture de masse. Les sons raps associent poésie performée à des extraits de tubes funk (par exemple, *The Bridge* de MC Shan en 1986 utilise un *sample* tiré de *Impeach the President* par The Honey Drippers¹⁶) ou de disco (*Rapper's Delight* de Sugarhill Gang quant à lui utilise le célèbre *Good Times* de Chic). Les pratiques musicales électroniques, de musique pop et rap convergent alors très fortement, ne fut-ce que par l'utilisation commune de machines, à la différence que, dans le cas du rap, le texte occupe une place centrale, voire prépondérante.

Le clip vidéo : un canal médiatique, artistique et politique

L'un des premiers succès du rap reconnu sur la scène américaine¹⁷ est *Rapper's Delight* de The Sugarhill Gang édité en 1979 : ce morceau pour lequel une vidéo de performance en public est encore disponible à ce jour se décline en un long texte de plus d'une centaine de vers, ponctué d'un refrain onomatopéique, qui met en scène la bravoure poétique et performative du rappeur. Dans un passage où il entreprend de plaire à une journaliste, il fait démonstration de l'étendue de ses talents (« *She said she's heard stories and she's heard fables / that I'm vicious on the mic and the turntable / .../ So I rocked some vicious rhymes like I never did before* » : « Elle a dit qu'elle avait entendu des histoires, des fables / que j'étais terrible au micro et aux platines / alors je lui ai balancé quelques rimes terribles comme jamais »). Après avoir positivement impressionné la jeune femme, elle déclare s'appeler Lois Lane et pense quitter son petit ami, Superman, pour le rappeur. Ce dernier durant toute la chanson répète et affirme sa puissance rythmique, poétique mais aussi sexuelle en ridiculisant Superman et en se présentant comme un « Casanova » capable de faire bouger le corps des femmes et de les satisfaire grâce au rap, au rythme mais aussi grâce à ses performances sexuelles. Devant une jeune femme, il déclare : « *it's time*

¹⁵ Il s'agit dès les années 1970 d'un pis-aller pour les DJ quand ils n'ont pas accès à une platine.

¹⁶ Voir le site *Who Sampled* (disponible sur URL, consulté le 2 septembre 2021 : <https://www.whosampled.com/>) qui permet de retrouver les sources de samples, je remercie Camille Bloomfield de m'avoir indiqué cette ressource.

¹⁷ Le premier morceau de rap serait italien, fait par Adriano Celentano en 1973, *Prisencolinensinainciusol*. Il s'agit d'un texte en anglais déclamé sur des rythmes réguliers qui ressemble beaucoup au rap mais aussi au parlé-chanté, disponible sur URL, consulté le 2 septembre 2021 : https://www.youtube.com/watch?v=-VsmF9m_Nt8

for me to release / my vicious rhyme I call my masterpiece », jouant sur le double sens de la puissance de sa virilité et de ses rimes, toutes deux « violentes » mais élevées au rang de chef d'œuvre. Cette brève analyse montre que le rappeur emprunte à la culture populaire pour la tourner à son profit : critiquer le super-héros américain blanc pour lui opposer, de façon très stéréotypée et masculiniste, la virilité artistique du rappeur noir, est une manière de s'approprier un personnage de la culture de masse pour revendiquer une puissance symbolique dont l'homme noir des ghettos est institutionnellement privé¹⁸.

Mais très vite, un tournant est pris et aux performances vocales, musicales et poétiques s'ajoute une nouvelle dimension, le tournage de clips vidéos¹⁹. La chaîne musicale MTV, créée à l'été 1981, change en effet radicalement le système de diffusion musical : non seulement, comme le rappelle la chanson « *video killed the radio stars* », la télévision fait évoluer la manière de mettre en scène texte et musique en créant de nouvelles célébrités médiagéniques. L'arrivée de la vidéo et de sa diffusion modifie aussi plus directement le marché et les formats comme le souligne le spécialiste des médias et de culture urbaine Will Straw²⁰. En effet, l'attention se concentre sur la production d'un seul titre, le *single*, par opposition à l'album qui désormais apparaît au second plan et pour lequel le titre sert de porte d'entrée et d'appât commercial. Le vidéo-clip met en scène la musique et un texte pour les rendre « visibles » et les faire entrer dans le règne du spectacle médiagénique, un phénomène qui n'est pas sans rappeler aujourd'hui l'injonction faite aux scènes littéraires et poétiques d'être médiagéniques et adaptés à une économie du spectaculaire. MTV bouleverse donc l'industrie musicale et les rappeurs profitent de cette nouveauté pour s'intégrer à cette nouvelle donne en proposant des formats courts, percutants qui à travers des courts-métrages permettent d'atteindre une audience que jusqu'à présent le hip hop n'est pas tout à fait parvenu à conquérir. Cependant, l'accès à ces chaînes est aussi marqué par ce que les États-Unis connaissent comme la « *color line* », ségrégation par la couleur énoncée par W.E.B. Du Bois au début du XXe siècle²¹ et qui sévit toujours dans les quartiers pauvres des grandes villes. On rappellera qu'avant de le renverser en activité créative, l'un des grands représentants du rap, Grandmaster Flash, de son vrai nom Joseph Saddler, avait été initié à l'électronique dans un lycée technique²².

¹⁸ Je renvoie au livre de Miles White, *From Jim Crow to Jay-Z: Race, Rap, and the Performance of Masculinity*, Champaign, University of Illinois Press, « African American Music in Global Perspective », 2011.

¹⁹ Voir le numéro Marc Kaiser dir., « *Watching Music. Cultures du clip musical* » de la revue *Volume*, vol. 14/2, n°1, 2018, en ligne, disponible sur URL, consulté le 2 septembre 2021 : <https://journals.openedition.org/volume/5536>

²⁰ Will Straw, « Le clip vidéo et ses contextes : musiques populaires et postmodernité dans les années 1980 », *Volume*, vol. 14/2, *op. cit.*, en ligne : <https://journals.openedition.org/volume/5537>

²¹ W.E.B. Du Bois, *Les Âmes du peuple noir* (1903), trad. de l'américain Magali Bessone, La Découverte, 2007.

Il n'est donc pas étonnant que dans ce contexte le premier « clip de rap » diffusé sur MTV ait été performé non par un rappeur noir américain mais par Deborah Harry qui participe régulièrement à *TV Party*, émission musicale culte entre 1978 et 1982 diffusée sur une chaîne câblée new-yorkaise, et donc déjà présente dans le cercle médiatique. En 1980, en compagnie de Chris Stein avec lequel elle forme le groupe Blondie, elle invite Keef, réalisateur de clips pour Motörhead, Paul McCartney ou Kate Bush (il a notamment réalisé le clip de *Babooshka*), à tourner le vidéo-clip pour sa chanson *Rapture*. Le titre est à entendre comme un mot valise puisque Debbie Harry rappe une partie de son texte en même temps qu'elle déambule dans une arrière-cour du East Village qui montre un New York underground de décor²³. Dans sa promenade comme dans son texte, on y croise des figures du hip-hop et de l'art comme le graffeur et réalisateur Fab Five Freddy et l'artiste Jean-Michel Basquiat, que l'on voit opérer aux platines (ce dernier aurait remplacé Grandmaster Flash à la dernière minute). Dans une conjonction entre culture de masse du vidéo clip et culture du hip-hop, Debbie Harry fait référence dans son texte à *Rapper's delight* (la phrase d'origine « *The hip, hip a hop you don't stop* » devient « *And you hip-hop, and you don't stop* ») tandis qu'elle évoque directement Grandmaster Flash durant son couplet rappé (« *Flash is fast, Flash is cool* »). Flash est le surnom donné à Joseph Saddler pour désigner son habileté aux platines et par l'entremise de Blondie, il se trouve ainsi crédité pour la première diffusion d'un clip de rap sur MTV. L'apparition reste fugace et la star de *Rapture* est bien sûr Debbie Harry : une stratégie médiatique est cependant en marche.

En effet, l'année suivante, Grandmaster Flash réalise à son tour un clip pour la chanson *The Message*, titre historique qui raconte la vie dans le ghetto. Reprenant à son compte un nom de super héros (Flash Gordon), Grandmaster se met lui aussi en scène dans des mythologies personnelles qui empruntent à la culture populaire et de masse : dans un des titres parus en même temps que *The Message*, *The Adventures of Grandmaster Flash on the Wheel of Steel*, on entend dans le titre le rappel des roues de train dont parlait Béthune (ou des jantes de voiture) et qui deviennent en *slang* les platines. Le titre fait aussi référence à celui d'un autre disque de la culture populaire, *The Official Adventures of Flash Gordon* (1966), dont il prend un extrait de dialogue et qu'il remixe dans ses propres « aventures », avec un extrait de *Good Times* (clin d'œil à Sugarhill Gang, dont le *Rapper's delight* est également cité) mais aussi de *Rapture*, dont la phrase « *Flash is fast, Flash is cool* » est samplée plusieurs fois, car ce n'est pas Flash qui chante, les paroles sont

²² La plupart des informations biographiques ont été trouvées sur Internet et vérifiées dans des ouvrages de références tels que Murray Forman et Mark Anthony Neal dir., *That's The Joint ! The Hip-Hop Studies Reader*, Londres, Routledge, 2004, ou Yvonne Bynoe, *Encyclopedia of Rap and Hip Hop culture*, op. cit..

²³ Blondie (Chris Stein et Debbie Harry), *Rapture*, vidéo couleur et son, 1981, 4'54", en ligne disponible sur URL, consulté le 27 janvier 2020 : <https://www.youtube.com/watch?v=pHCdS7O248g>.

seulement des emprunts à d'autres chansons. La référence à *Rapture* est explicite dans ce titre et l'on peut supposer que Grandmaster Flash offre une réponse en texte et en image avec le clip de *The Message* qui impose un tout autre genre dans la mise en scène du texte rappé.

En effet, alors que les images de *Rapture* se superposaient au texte de façon à illustrer de façon très flottante les paroles mais surtout à mettre la chanteuse en valeur dans une galerie de personnages secondaires et un décor qui semble artificiel, *The Message* est tourné dans la rue et en plein jour²⁴. Le clip débute par une incrustation de plusieurs images qui témoignent d'une volonté de créer un effet spécial dès l'incipit du clip vidéo : comme pour un court métrage, un titre annonce « *Grandmaster Flash and The Furious Five* » qui présente les auteurs-acteurs du film. Cette animation vidéo rappelle les incrustations dans les publicités ou les génériques d'émissions télévisées, créant ainsi un effet de seuil à la manière d'un rideau. On voit ensuite deux hommes dans une rue des faubourgs de New York, l'un d'eux portant à l'épaule un « ghettoblaster » (radio-cassette) rejoindre des amis adossés à un perron. La scène plante un décor déjà bien connu de la culture de la rue et du hip hop. Dans cette courte séquence et par la suite au sein du groupe, on ne voit que des hommes performer, une différence notoire avec *Rapture* où la jeune femme se promène librement dans les rues de Manhattan à une période pourtant où les violences sont en recrudescence dans la ville. Ce détail rajoute un élément de fiction au clip de *Rapture* où tout semble parfaitement pacifié : les personnages dansent dans la rue de façon insouciant.

Dans *The Message*, l'atmosphère, qui aurait pu paraître festive, change très vite. Au bout de quelques mesures, apparaissent des plans de façades et de magasins filmés depuis une voiture, produisant un effet de *cut-up* et de montage rappelant celui la technique du *sample*. Le fil des images est légèrement syncopé, ce qui indique que le mouvement de l'image a été altéré pour créer un zoom arrière sans continuité, comme si l'image vidéo, aux couleurs légèrement saturées par ailleurs, hoquetait. Les plans montrent des immeubles en brique rouge typique des banlieues new-yorkaises jouxtant des terrains vagues alors que la séquence suivante fait contraster cet environnement avec le ballet bien réglé et fluide des taxis jaunes en ville, dans ce qui ressemble au cœur de Manhattan. Subitement, un verre se brise en gros plan et Melle Mel (Melvin Glover) commence à raconter la vie quotidienne et la misère du ghetto : « *broken glass everywhere / people pissing on the stairs / you know they just don't care* ». Le texte situe la parole du rappeur dans la tradition du témoignage, marquant ainsi les origines du rap engagé (ou « conscient »). Le clip alterne ainsi entre les images du rappeur qui explique vouloir

²⁴ Grandmaster Flash and The Furious Five, *The Message*, vidéo couleur et son, 1982, 6'03, en ligne, disponible sur URL, consulté le 27 janvier 2020 : <https://www.youtube.com/watch?v=gYMkEMCHtJ4>.

quitter cet environnement hostile mais y être bloqué, tandis que les lucarnes animées transitent vers le centre-ville où l'activité continue, commerces, passants, voitures, camions, sans que rien n'affecte son flux. Le tout produit un effet documentaire avec une sensation de prise de vue directe dans la rue, sans mise en scène. Les transitions entre les deux univers — le centre-ville et le ghetto — se font par des effets mosaïques ou de retournement d'image, en se synchronisant avec le contenu des paroles de Melle Mel.

Lorsqu'il évoque par exemple la « *crazy lady livin' in a bag* », l'image s'allie au texte et l'on voit une vieille dame assise sur le trottoir, ce qui confère un degré supplémentaire d'authenticité à la suite : il raconte en quelques vers la déchéance de celle qui espérait danser le tango mais se retrouve à « raconter ses histoires aux filles ». Le clip passe d'une femme esquissant quelques pas de danse improvisés dans la rue à des façades des *peep shows* : l'on comprend en suivant le narrateur du ghetto que l'accord entre le texte et l'image a pour but d'appuyer le sens des paroles et de faire tableau d'une condition sociale broyée par quelques traits, pour faire imaginer une saynète où la vieille dame ayant perdu la raison répète inlassablement la même histoire aux jeunes femmes travaillant au *peep show*. Cette rencontre entre deux générations de femmes fait aussi planer comme la menace de leur propre chute dans cette confrontation tragique.

Pour le dire vite, le double emploi de la technologie sonore et visuelle, ce qui abonde dans le sens de Michel Chion, permet dans la vidéo d'augmenter l'impact du texte et son écoute²⁵ : le choix du clip pour les rappeurs Grandmaster Flash and the Famous five est à la fois un choix poétique, visuel et stratégique qui confère au format clip une fonction centrale dans la culture du rap et du hip hop. C'est ainsi que le clip rejoint l'action politique²⁶, car le canal de diffusion du « message », puisque c'est bien le nom de la chanson, est celui du média de masse. Le clip se termine par l'arrestation brutale des rappeurs par la police : alors qu'ils sont au coin d'une rue, une voiture freine brusquement et les policiers enjoignent violemment le groupe de monter dans la voiture. Mais à la colère du policier répond une burlesque montée du groupe dans la voiture : le modèle de type Dodge Monaco avale comme par magie ses sept membres plus les deux policiers alors que le véhicule est manifestement trop petit. Ce final fictionnel, qui pourrait paraître tragique puisqu'il rappelle les violences policières dont sont victimes les jeunes hommes africains-américains, est désamorcé par ce dernier effet cocasse. L'arrivée de la police

²⁵ Voir l'analyse d'Antoine Gaudin à partir des théories de Chion, « Le clip comme forme d'expression musico-visuelle : pour une esthétique de la relation musique-images », *Volume*, vol. 14/2, *op. cit.*, en ligne, disponible sur URL, consulté le 2 septembre 2021 : <https://journals.openedition.org/volume/5556>

²⁶ Maxime Boidy analyse précisément le clip en tant que vecteur politique et la rhétorique visuelle dans le contexte particulier dans des vidéos ultérieures de Rammstein et Rage Against the Machine, voir Maxime Boidy, « Corps, gestes, interpellations. Iconographie politique du format clip », *Volume*, vol. 14/2, *op. cit.*, en ligne, disponible sur URL, consulté le 2 septembre 2021 : <https://journals.openedition.org/volume/5581>.

L'émergence du rap comme poésie médiatique. Appropriation technologique et politique du son et de l'image apparaît alors comme un effet cinématographique qui casse la réalité de ce qui a été raconté et montré auparavant, comme si la fiction par l'arrivée des forces de l'ordre venait clore cette parenthèse réaliste. Cette micro-histoire illustrée en six minutes condense un témoignage poétique, une fiction documentaire et un récit de société où la composition visuelle et musicale répondent au contenu textuel.

Conclusion : un art total à l'ère médiatique

Le format du clip dans le rap a contribué à l'intégration de cette forme poétique d'abord dans les médias de masse en augmentant ses prothèses technologiques au-delà du son : la performance poétique, musicale et sociale s'est prolongée dans la performance visuelle à travers une signature engagée donnée par le clip de *The Message* qui fonctionne comme une véritable référence historique. Il inaugure aussi la présence de la côte Est et son style engagé dont le rap de la côte Ouest tentera de se démarquer en mettant en avant des images de réussite sociale dans l'orbite des usines à rêves hollywoodiennes. Au contraire, le rap new-yorkais et le clip de *The Message* montre que l'esthétique adoptée, à mi-chemin entre le documentaire et le témoignage, est plus proche de la philosophie du *do-it-yourself* et du cinéma underground florissant dans le sud de Manhattan (le « No Wave ») au tournant des années 1970 et 80²⁷ que d'une recherche esthétique pour représenter la culture de la rue qui puisse plaire au grand public telle que *Rapture* la met en scène. L'intégration du clip dans la perspective d'une poésie médiatique peut sembler éloignée de ce que le rap représente dans la culture de masse. Pourtant, on assiste à une bifurcation de la performance poétique et musicale vers le régime spectaculaire des images, et l'intégration de ce tournant médiatique dans les modes de production artistiques et poétiques : le rap s'inscrit dans une logique d'art total, combinant de multiples voies formelles pour se performer à plusieurs niveaux (poétique, musical, visuel et social). Car bien que l'on rappelle le caractère engagé de la chanson *The Message* et son inscription dans la culture du ghetto, elle affirme par une forme poético-visuelle un témoignage poignant de la réalité socio-économique des zones les plus durement touchées par la récession des États-Unis à la suite du second choc pétrolier et aussi de la condition noire. La réévaluation de ces formes narratives et visuelles brèves, favorisées par l'essor des outils technologiques d'enregistrement de l'image, invite à considérer aussi le format du clip dans l'économie générale de la performance poétique, tant du côté des littératures expérimentales, que du côté de la culture de masse.

²⁷ Voir pour plus de détails sur les interactions entre la scène punk et les rappeurs comme Grandmaster Flash notamment, Christophe Deniau, *Downtown Manhattan 78-82, de la No Wave aux dancefloors*, Le texte vivant, Publishroom, 2015.

PLAN

- Poésie et technologies : l'ère néomédiatique
- Une poétique marquée par l'appropriation des médias
- Le clip vidéo : un canal médiatique, artistique et politique
- Conclusion : un art total à l'ère médiatique

AUTEUR

Magali Nachtergaele

[Voir ses autres contributions](#)