

De Coke La Rock à Run-DMC : Les phases poétiques du hip-hop *Old School*

From Coke La Rock to Run-DMC: The Poetic Phases of the “Old School” Hip Hop

Jason Savard

Volume 14, Number 2, Fall 2013

La passion de la recherche (à la mémoire de Maryvonne Kendergian)

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1023742ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1023742ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société québécoise de recherche en musique

ISSN

1480-1132 (print)

1929-7394 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Savard, J. (2013). De Coke La Rock à Run-DMC : Les phases poétiques du hip-hop *Old School*. *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 14(2), 79–88. <https://doi.org/10.7202/1023742ar>

Article abstract

In 1982, Grandmaster Flash & The Furious Five’s song “The Message” radically changed rap music, in both form and content. It is the starting point for the first great fracture in hip-hop’s history. This study traces the evolution that led to this transformation, and the immediate impact it had on artists such as Run-DMC, Rakim, and KRS-ONE, by focusing on the texts and the master of ceremonies (MCs) that perform them. Additionally, the study defines the transition from spoken word poetry that is specifically intended to be performed to written poetry as the result of a reflection on both the form and the content it transmits. From the first party organized by Kool Herc to the single “It’s Like That” by Run-DMC, the different phases leading from the *Old School* to the *New School* are exposed, with an emphasis on the big movements and tendencies. Special attention is also given to the relationship between the MC and the disc-jockey, since this seems to be the main cause leading to the transformations, while being the source of the conflict that will lead to a fracture in 1985. Even though the historical range of the studied corpus seems narrow, the period between 1973 and 1985 is a source of many struggles and questionings that provide insight into the current state of hip-hop, and maybe, of the music scene at large.

De Coke La Rock à Run-DMC : Les phases poétiques du hip-hop *Old School*

Jason Savard
(Université Laval)

Cet article porte sur l'évolution de l'acte de parole dans la culture hip-hop¹, de 1973 à 1985. Il s'agira d'en observer l'éclosion, en 1973-1974, et le passage vers la première grande fracture, en 1985, qui verra le texte évoluer autant dans sa forme que dans son contenu. L'impact immédiat de ce changement dans la pratique sera ensuite analysé. L'époque originelle de l'histoire du hip-hop, qu'on appelle l'*Old School*², est particulièrement dynamique. Chaque transformation, chaque nouveau rapport entre les artistes et leur pratique, constitue en soi un événement qui aura des répercussions presque immédiates ; par exemple, les innovations des techniques de *scratch* des disques-jockeys (D.J.) Grandmaster Flash et Grandwizard Theodore dès le début de leur carrière, ou encore les créations poétiques des Three MCs, considérés par plusieurs comme les instigateurs du *party style* (Kulkarni 2004, 64). Ces moments importants

le sont généralement parce qu'ils éveillent les acteurs à une nouvelle possibilité dans leur pratique. L'évolution que nous observerons se caractérisera par une accumulation de possibles, étendue sur une période très courte d'un point de vue historique, soit environ douze ans. De son éclosion lors d'une fête en 1973 dans le South Bronx, alors que Kool DJ Herc utilisait pour la première fois sa technique de *sampling*, en passant par l'entrée dans les clubs new-yorkais et les premiers enregistrements, cette période se poursuit jusqu'à la première grande fracture, ce moment où Run-DMC³ prononcera le célèbre « *it's all brand new, never ever old school*⁴ » en 1985 dans sa chanson « King of Rock », marquant l'avènement de ce que certains ont nommé le *New School* et d'autres le *Golden Age*⁵. Cette rupture mènera aussi à un élargissement des possibles du texte, la différence se situant dans la relation entre le maître de cérémonie⁶ (MC)

¹ Le hip-hop définit une culture dont les quatre éléments principaux sont le *break dance* (danse), le graffiti, le *djng* (instrumentalisation du tourne-disque) et le *mcng* (animation en rapping, voir la note 7). La musique rap, qui regroupe deux de ces quatre éléments (*djng* et *mcng*) et motive un troisième (*break dance*) est considéré comme son moteur. Le hip-hop est associé aux quartiers pauvres des États-Unis, où il a vu le jour, bien qu'aujourd'hui il soit présent à travers le monde. Il se caractérise par une esthétique, un langage et des manières propres aux ghettos et aux milieux carcéraux. Bien que nous soyons conscients de l'ampleur de la culture hip-hop, nous limiterons l'objet de notre analyse à la parole. Il n'en reste pas moins que l'observation de l'évolution des autres éléments est pertinente. À ce sujet, certains textes de l'anthologie *That's the Joint! : The Hip-Hop Studies Reader* (George 2012, 43-56) sont éloquentes, en particulier ceux figurants dans la première section intitulée « Hip-Hop Ya Don't Stop: Hip-Hop History and Historiography ».

² Nous ne traduirons pas l'appellation *Old School* pour des raisons de référencement. Bien que le terme soit facilement traduisible par « vieille école », la tendance dans les études savantes (l'édition de l'œuvre de Jeff Chang que nous citons en est un exemple) est de conserver ce type d'appellation dans la langue d'origine ou d'employer un terme de l'argot des cités françaises. Il y a d'ailleurs une certaine inclination à la vulgarisation des termes dans les études sur le hip-hop, comme en font foi les travaux d'Olivier Cachin, dans une optique de rapprocher la recherche de sa matière. Ce penchant pose problème dans une étude comme la nôtre, et bien que nous ne nous employions pas à la suivre à la lettre, nous en conserverons les appellations anglophones de ce type pour permettre au lecteur de pousser plus loin ses recherches avec plus de facilité.

³ Run-DMC est un groupe phare des années 1980, l'un des plus influents encore à ce jour. Composé des rappers Rev. Run (Joseph Simmons) et D.M.C. (Darryl McDaniels), et du disque-jockey Jam Master Jay (Jason Mizell), sa musique se caractérise entre autres par un mariage entre le hip-hop et le rock.

⁴ « C'est tout nouveau, jamais, au grand jamais, de la vieille école ». Nous avons traduit librement toutes les citations présentes dans le texte.

⁵ L'appellation *Golden Age* est employée dans l'ouvrage collectif *The Anthology of Rap* (2010), de même que par James Peterson (2012, 607) lorsqu'il propose sa délimitation des ères du hip-hop. Elle est généralement préférée à *New School*, en particulier parce qu'elle identifie clairement cette époque d'éclosion artistique. La nouveauté que propose l'expression *New School* fait en sorte qu'elle peut servir à délimiter la production actuelle pour la comparer à des prédécesseurs (à ce sujet, voir la série documentaire en quatre épisodes *Old vs New School Hip Hop Series* du site Internet *Deadendhiphop.com*). *New School* demeure néanmoins utilisée par certains pour identifier l'époque qui nous intéresse (par l'Université Princeton, aux États-Unis, entre autres) et nous la préférons pour deux raisons : la principale est que l'appellation *New School* renvoie à la citation de la chanson « King Of Rock », et la seconde est que l'appellation *Golden Age* renferme un jugement de valeur qui, bien qu'il soit tout à fait justifiable, n'intéresse pas notre propos et pourrait détourner l'attention du lecteur.

⁶ Comme l'explique le site Internet de l'Université de l'Illinois à Chicago (<http://www.uic.edu/orgs/kbc/hiphop/mc.htm>), le terme est presque toujours désigné par l'abréviation *MC*, c'est pourquoi nous le préférons à *maître de cérémonie*. À l'origine de la culture hip-hop, un maître de cérémonie était l'hôte d'une soirée festive et dansante. Cependant, les artistes de l'époque employaient déjà l'acronyme comme une façon originale de nommer ce qu'ils faisaient. L'acronyme s'est éventuellement figé et a supplanté l'expression, à la fois dans l'usage populaire et savant, à tel point qu'il est devenu un terme à part entière qui peut également être prononcé « emcee ». La raison en est que MC permet de marier l'usage initial de la voix, c'est-à-dire l'hôte d'une fête, et le nouvel emploi qui est apparu avec l'enregistrement, détourné de son contexte festif. MC est alors devenu une sorte de synonyme de rappeur, et *mcng* du verbe *rappier*. Les distinctions entre MC et rappeur sont sujettes à interprétation (voir la note 7).

et son action, désormais volontairement poétique plutôt qu'essentiellement performative. Il sera donc question de retracer ce parcours d'un point de vue historique, de ses débuts jusqu'à sa première grande maturation qui le mènera vers une spécialisation des rôles. Nous identifierons les phases par lesquelles le *mcing*⁷ est passé pour s'y rendre, dans l'optique de cerner le moment où le hip-hop s'est muni d'une poésie écrite, consciente d'elle-même, c'est-à-dire de sa forme et des messages qu'elle envoie. Le mot *message* est révélateur, en ce sens que l'événement que nous avons identifié comme le point tournant de ce passage est la chanson «The Message» de Grandmaster Flash and The Furious Five parue en 1982 chez Sugarhill Records. Nous concentrerons notre regard sur le texte, plus précisément sur les diverses formes que prendra cet acte de parole, plutôt que sur la nature de ses messages et leurs impacts sociaux. Nous observerons finalement ses tiraillements, en particulier la relation liant le MC au disques-jockeys, car elle est au cœur de chaque variation relevée.

Les termes *MC* et *mcing* seront préférés à *rappeur* et *rapper* dans les sections précédant le *New School*, car ils sont les plus utilisés dans les témoignages et les analyses concernant les premières années du hip-hop. La raison peut être que la définition de «maître de cérémonie» correspond mieux au rôle initial de la voix. L'action de rapper en tant que récitation rapide et rythmée existe depuis un bon moment dans la tradition afro-américaine – le verbe *to rap* est employé dans le *signifying*⁸ – et, bien qu'il soit aussi approprié, n'est pas assez spécifique pour décrire avec rigueur la pratique orale du hip-hop précédant l'arrivée du groupe Run-DMC. Le nom *rap* apparaîtra avec plus d'insistance avec les premiers enregistrements pour désigner ce nouveau genre musical qui tente de percer hors de son Bronx natal. Pourtant, on dénote qu'à ce moment les artistes tentent plutôt de fixer leur pratique de *mcing* que de réfléchir à leur action de rapper. Le passage de la fixation à la réflexion se cristallisera avec le *New School* après avoir été mis en branle par «The Message», et c'est alors que la pratique se peaufinera pour donner l'appellation que l'on connaît aujourd'hui.

Nous débiterons notre étude en abordant la première phase du hip-hop, qui sera appelée *l'invité* (1973 à 1976). Nous poursuivrons avec la seconde phase (1976 à 1979), celle où le MC devient l'animateur d'une soirée payante organisée dans un club. Nous traiterons ensuite du premier enregistrement studio du hip-hop, «Rapper's Delight» du groupe Sugarhill Gang (1979), puis de la troisième phase du *mcing*, celle de la fixation et de la redéfinition (1979 à 1982). Il sera ensuite question de la sortie de la chanson «The Message» de Grandmaster Flash and The Furious Five, en 1982. Nous concluons notre analyse par la démonstration de l'impact de «The Message» en mettant en valeur l'éclosion du *New School Hip-Hop*.

Première phase : l'invité (1973-1976)

Nous sommes en août 1973. Clive Campbell, alias Kool DJ Herc, organise une fête avec sa sœur Cindy au 1520, Sedgwick Avenue, dans le South Bronx de New York. À cette occasion, il met à l'essai une technique de disques-jockey qu'il a lui-même concoctée, inspirée des *dancehalls* jamaïcains⁹ et qui changera le monde musical. En effet, Herc a l'idée d'isoler les sections dansantes, appelées *breaks*, des chansons disco et funk alors à la mode et de les faire jouer à répétition pour encourager les gens à danser sans arrêt. D'où l'usage de l'expression *naissance* du hip-hop, bien que le phénomène culturel¹⁰ se soit développé graduellement pour aboutir à une certaine cohésion vers le milieu des années 1980. Cette cohésion s'est développée autour de l'utilisation constante du tourne-disque en tant qu'instrument de musique.

Toujours à l'image des soirées jamaïcaines, Herc a aussi l'idée d'inclure de la parole dans l'animation de sa soirée. Au départ, il le fait lui-même, puis il invite un ami, Coke La Rock, le premier MC. Le rôle de la parole à ce moment est d'interpeller des gens dans la foule (*shout-out*), d'encourager les danseurs, d'intervenir si une bataille éclate, ou encore de remplir les silences, par exemple lorsque le disques-jockey change de disque, comme le rappelle l'ethnomusicologue Cheryl Linette Keyes : «Tandis que Herc transitait des tables tournantes au microphone, son MC, Coke La Rock,

⁷ Le terme *mcing* est difficile à traduire, car à l'origine, il ne se résumait pas seulement à rapper, mais à animer une soirée festive en rappant. Cette distinction était importante pour les artistes, bien que sa définition ait subi les conflits internes du hip-hop entre l'authentique (le *real*) et la copie (le *fake*). Le *mcing* s'est alors confondu avec l'art de rapper. Dans ce contexte, il représente l'authenticité, le respect de la culture et une appartenance aux racines, alors que le rap représente l'instrumentalisation individuelle de la forme d'art à des fins mercantiles, souvent reproché à ceux qui exploitent l'imaginaire gangster. Cette redéfinition n'est cependant pas exacte et témoigne plutôt d'un souci très marqué chez les artistes à la fois de répondre aux nombreuses critiques auxquelles ils font face, et de situer, ou de rappeler, l'impact social que peut avoir leur pratique.

⁸ Le *signifying* définit un ensemble rhétorique vernaculaire afro-américain. Il implique principalement des figures de répétition, d'opposition et de la fanfaronnade. Il comprend certaines formes dont le *toast*, qui consiste à réciter de longs poèmes narratifs détaillant les exploits de héros hors-la-loi (Bradley 2009, 181).

⁹ Le *dancehall* jamaïcain est un rassemblement festif pendant lequel un disques-jockey forme de nouvelles chansons à partir de divers morceaux de chansons reggae populaires.

¹⁰ Afrika Bambaataa (né en 1957), fondateur de la Zulu Nation, est reconnu comme étant celui qui a développé et théorisé le hip-hop comme culture, en y intégrant entre autres l'idée des quatre éléments de base : le *djing*, le *mcing*, le *breakdance* et le graffiti. Il a aussi défini une date d'anniversaire officielle du hip-hop, le 12 novembre 1974, et instauré novembre comme le mois du hip-hop. Cette date se veut un moment de célébration officiel et non l'indication de la *naissance* du hip-hop. Pour plus de renseignements, voir le site Internet de la Zulu Nation : <http://www.zulunation.com>.

continuait à saluer les différents membres de l'équipe de Herc¹¹.» (Keyes 2002, 57). Le disque-jockey aussi se sert du micro, le MC étant là principalement pour compléter un travail que le disque-jockey fait lui-même. Il n'y a pas encore de forme poétique concrète et l'on ne peut pas encore qualifier les interventions parlées de *texte* ; il s'agit plutôt d'improvisations. La présence du MC, tout comme la rime, n'est pas obligatoire. C'est donc au disque-jockey que le MC doit son existence. Malheureusement, il n'existe aucun enregistrement de cette période, mais les témoins nous fournissent cependant des exemples de ce type, des sortes d'appels de reconnaissance à des amis présents à la soirée : «Voilà mon tendre Coca La Roc dans la place/Voilà mon tendre Clark Kent dans la place/Voilà mon tendre Timmy Tim dans la place¹²» (Davey D, s.d.).

La première phase du *mcing* se caractérise ainsi par une poésie de la performance essentiellement éphémère, composées de phrases courtes, répétitives, facilement perceptibles et non écrites ni même préparées, comme l'explique Herc lui-même : «Des expressions et des termes provenant du quartier et qu'on utilisait dans la rue, voilà ce que nous disions au micro. Comme si nous parlions à l'un de nos amis présents dans la foule¹³.» (George 2012, 51). C'est la phase de l'invité, car le MC ne doit sa présence sur scène qu'à une invitation du disque-jockey. Comme le démontre Keyes, cette phase est à l'image de l'organisation même de ces fêtes, qui sont d'ailleurs gratuites : «Des gens jouaient de la musique dans les cours d'école et sur les terrains de handball. Quelqu'un apportait deux tourne-disques et les branchait dans un lampadaire, c'est comme ça qu'ils avaient du courant. Les gens écoutaient la musique et dansaient dans la rue¹⁴.» (Keyes 2002, 55).

Deuxième phase : l'animateur (1976-1979)

Grandmaster Flash fait partie des premiers disque-jockey de l'histoire du hip-hop. Avec Herc et Afrika Bambaataa, il complète le trio des pères fondateurs (George 2012, 44). On lui confère ce statut parce que, dès ses débuts, Flash s'est

affairé à perfectionner la technique de Herc. Neil Kulkarni explique l'apport technique de Flash, de même que la contrainte que son innovation a provoquée :

Bien que Herc ait inventé la technique du *break* et du *sampling*, Flash l'a élevée au niveau d'un art, une technique qui était aussi visuelle que sonore. Il a aussi fait la découverte cruciale que, aussi éclatantes que pouvaient l'être ses habiletés, elles n'étaient pas suffisantes pour tenir une foule en haleine. [...] Il a alors décidé d'inviter un chanteur pour partager la scène avec lui¹⁵ (Kulkarni 2004, 64).

Aux environs de 1976, la maîtrise grandissante de ce nouvel instrument qu'est le tourne-disque force les disques-jockeys à recourir à des MCs de façon presque systématique, car ils ne sont plus en mesure de remplir ce rôle eux-mêmes. Cette année-là, Sal Abbatello prend possession du bar Disco Fever qu'il transformera en *dance club*. C'est le premier endroit à présenter du hip-hop tous les soirs, un fait extrêmement important dans l'évolution du style, car ce bar procure aux artistes une plateforme *quotidienne* pour poursuivre les expérimentations et le perfectionnement, en plus de lancer une nouvelle tendance parmi les propriétaires de boîtes du Bronx qui, jusque là, n'accordaient que quelques soirs par semaine au hip-hop. C'est à Ray Chandler, un ancien policier et désormais agent d'artistes, que reviendrait l'idée d'amener cette musique dans les bars en la proposant tout d'abord à Grandmaster Flash. La seule idée de faire payer les spectateurs pour assister à ces soirées semble inconcevable pour les artistes, y compris pour Flash lui-même, mais ceux-ci acceptent néanmoins (Kulkarni 2004, 64).

Étant désormais appelés à remplir une tâche non seulement plus lourde, mais surtout plus spécifique, les MCs peaufinent graduellement leur art. Cette distanciation du disque-jockey de la pratique verbale, qui l'amène à la confier à un agent spécifiquement employé pour la cause, sera l'élément déclencheur du perfectionnement du *mcing*, sa piste de lancement vers un exercice oral poétique. C'est donc grâce à l'évolution du *deejaying*¹⁶ que le *mcing* a dû opérer sa première transformation. Évidemment, certains disques-jockeys s'essaieront au micro, comme DJ

¹¹ « [A]s Herc went back and forth between breaks and the microphone, his MC, Coke La Rock, continued giving props to various members of Herc's crew. »

¹² « There goes my mellow Coca La Roc in the house/There goes my mellow Clark Kent in the house/There goes my mellow Timmy Tim in the house ». Témoignage de Kool DJ Herc sur le site Internet de Davey D.

¹³ « Little phrases and words from the neighborhood that we used on the corner is what we would use on the mic. Like we talkin' to a friend of ours out there in the crowd. »

¹⁴ « People used to do jams outside in the schoolyard or handball court. Someone used to bring their two turntables out and plug it into the lamp post outside and that's how they got power. People would listen and dance to the music out in the streets. »

¹⁵ « Though Herc had pioneered breaks, and sampling, Flash turned those into an art, a skill that looked as visual as it sounded. He also made the crucial discovery that "flash" though his deck abilities were, they weren't enough to hold a crowd in performance. [...] He decided to invite a vocalist to share the stage with him. »

¹⁶ Le *deejaying* (ou *djing*) représente la forme d'art dérivée de l'instrumentalisation du tourne-disque, où l'artiste manipule d'une main le disque sur l'une de ses deux tables pendant qu'il joue, en maîtrisant sa rotation selon des mouvements de va-et-vient qui produisent une dissonance, et de l'autre main contrôle le mixeur qui permet de faire passer le son d'une table à l'autre. La traduction du terme pose problème, car celui qui désigne le pratiquant reste le même en français : disque-jockey (D.J.). Il est intéressant de noter que vers 1995, l'Américain DJ Babu a répondu à un besoin que lui et certains de ses pairs ressentaient, en créant un néologisme, le *turntabalism*, pour cerner avec plus de précision leur pratique, et surtout pour se distinguer de ceux qui ne font que mettre de la musique. Encore une fois, la traduction est délicate et les disques-jockeys français utilisent le terme anglais.

Hollywood ou Charlie Chase, mais ce sera surtout pour ajouter au spectacle. Ils s'entoureront néanmoins de MCs – dans le cas de Chase, ce sont les Cold Crush Brothers – non seulement pour leur permettre une liberté manuelle, mais aussi pour créer un effet communautaire plus rassembleur.

Ces nouvelles responsabilités poussent les MCs à faire ce qu'ils n'avaient pas encore fait : écrire leurs textes. En effet, puisqu'ils ont désormais un engagement rémunéré et de longue durée, ils doivent s'assurer non seulement de donner un bon spectacle, mais surtout d'avoir assez de matériel pour être en mesure d'animer une soirée complète. Néanmoins, les MCs restent plus engagés envers la foule qu'envers leur texte. Il ne s'agit pas encore de chansons à proprement parler, mais plutôt d'une écriture de fils directeurs, c'est-à-dire qu'ils jettent sur papier des vers accrocheurs (drôles, percutants, salaces, selon le style du MC) et des phrases clés qui orientent la fête et font réagir la foule. Cette poésie est encore strictement axée sur la performance. L'appellation *maîtres de cérémonie* prend alors tout son sens, car ces derniers deviennent réellement les animateurs d'une soirée festive, non plus seulement des options d'accompagnement, comme l'explique Greg Dimitriadis :

Faire participer la foule [...] était plus important que d'offrir un récit comportant un « message » clair. [...] [É]changer des fanfaronnades, des vantardises et des chants alors que des membres entraient et quittaient le flot verbal selon leur bon vouloir. [...] L'événement en soi était plus important que n'importe quel discours pour les adeptes des premières heures. Le hip-hop des débuts reflétait ce sens de la pratique directe dans son son, dans ses rythmiques dansantes spacieuses, dans ses accentuations sur les particularités du temps et du lieu, dans ses jeux de mots flexibles¹⁷ (Dimitriadis 2004, 426).

Pour encourager l'interaction avec la foule, des routines vocales sont fréquemment utilisées. Elles seront répétées à plusieurs reprises au courant de la soirée. Bien que certains MCs affirment avoir été les premiers à avoir utilisées certaines d'entre elles, personne ne revendique de droit d'auteur. Parmi les routines les plus populaires, on retrouve les « ouais ouais à tous », « tous sur le tempo », « et ça n'arrête pas », « on bouge on bouge tous », « allez sans arrêt jusqu'au lever du jour » ou « faites sauter la place¹⁸ ». On note la simplicité volontaire de l'appel, l'intention de ralliement – des danseurs entre eux et de ceux-ci avec le

groupe musical – et surtout une détermination à maintenir le rythme de la soirée.

C'est l'éclosion de ce qui caractérisera profondément cette époque et contre quoi les groupes comme Run-DMC prendront position : le *party style*, qui « est caractérisé par des phrases rimées, des chants rythmés et une synchronisation avec le disque-jockey, permettant de catégoriser le rap en tant que genre musical à part entière¹⁹ » (Keyes 2002, 62). Sa popularité est immédiate et tous les artistes s'y adonnent presque immédiatement.

Les MCs se mettent aussi à insérer des sections où ils vanteront leurs propres mérites et ceux de leur disque-jockey, tout en ridiculisant des adversaires nommés ou non. C'est l'arrivée du *battle rap*, hérité de la pratique afro-américaine traditionnelle du *dozen*²⁰. Ce combat verbal s'insère cependant dans une ambiance très festive et est intégré au *party style*. Pour remporter le combat, les MCs doivent parvenir à faire danser la foule tout en l'impressionnant avec leur technique, comme le démontre cet extrait d'un concert donné par les Cold Crush Brothers :

Un mot à la compétition, vous êtes mieux d'être authentique/
Nous animons la fête jusqu'au lever du jour/Et voilà comment
ça sonne quand on joue/Nous sommes les quatre MCs avec le
plus de succès/Et si vous voulez *Cold Crush* vous êtes mieux
d'être prêt/Nous devons peut-être sortir et donner une leçon
à votre groupe/Parce que CC4 est le numéro un/Et tu dois
marcher avant de courir²¹ (Cold Crush Brothers 1998).

La caractéristique principale du *party style* est l'ajout de la rime. Il s'agit presque invariablement d'une rime suivie, parfois croisée, cherchant principalement à s'imbriquer dans le flot musical (Bradley, 2010, xxxiii). La rime devient ainsi une façon de reconnaître la force du MC, une démonstration de sa valeur. Alors qu'auparavant elle était accessoire, elle est devenue essentielle; un MC est jugé faible s'il ne l'intègre pas systématiquement à sa pratique. La rime sert également à mettre en valeur la connivence entre les membres du groupe.

Les MCs valorisent particulièrement l'échange verbal nommé le *trading phrases*, qui consiste à se renvoyer la balle de vers en vers, ou à l'intérieur des vers, tout en conservant la structure des rimes, comme dans cet exemple de Grandmaster Flash and The Furious Five :

¹⁷ « Engaging crowds [...] was more important than delivering clearly composed narrative “message”. [...] trade boasts, brags and chants throughout the night, as members enter and exit the verbal flow often and seemingly at will. [...] The event itself was more important than any particular separable discourse to its earlier devotees. Early hip hop reflected this sense of live practice in its sound, in its spacious dance groove, in its stress on the particularities of time and place, in its flexible word play. »

¹⁸ « yes yes y'all », « to the beat y'all », « it don't stop », « rock rock y'all », « keep on to the break of dawn », « rock the house ».

¹⁹ « This style features phrases in rhyme, rhythmic chanting, and synchronous timing with the disc jockey, all of which provided the underpinnings of rap as a distinct music genre. »

²⁰ Le *dozen* est une forme de *signifying* qui consiste en un échange d'insultes où le vainqueur est celui qui parvient à maintenir son sang-froid tout en brisant celui de son adversaire. C'est autour de cette pratique que s'est développé l'imaginaire des *yo mama jokes* (blagues sur les mères).

²¹ « Message to the competition, better be for real/We rock the party to the break of day/And this is how it sounds when we play/We are the four MCs with the most success/And if you wanna cold crush you better come correct/We might have to take you out and put your crew in check/Because the CC4's number one/And you got to walk before you run ».

[Mel] So to prove to you all we're second to none/[Tous] We're gonna make five MCs sound like one/[Mel] You gotta dip-dip-dive, [Ness] so-so-socialize/[Rahiem] Clean out your ears [Cowboy] and then open your eyes/[Creole] And then pay at the door as a donation/[Tous] To hear the best sounds in creation²² (Grandmaster Flash and The Furious Five 1979).

Le groupe de Grandmaster Flash, déjà pionnier à l'époque, avance l'idée selon laquelle chaque membre doit remplir un rôle spécifique. Cette tendance à la spécialisation fait en sorte que les rôles se développent en parallèle et de façon plus prononcée. Ce phénomène entraîne également une plus grande diversité dans l'animation de la soirée et dans le rôle même qu'y joue la voix. Le MC peut être, par exemple, le meneur de foule, le charmeur ou bien le farceur. Et différents MCs peuvent s'amuser à se lancer la balle de façon dynamique et variée. Avec le temps, ces rôles deviendront des caractéristiques formelles qui définiront le genre préconisé par un artiste donné. Cette tendance sera particulièrement observable dans le *New School*, bien qu'elle le soit déjà avant l'année 1979.

Le premier enregistrement studio, «Rapper's Delight» (1979)

La chanson «Rapper's Delight» du groupe Sugarhill Gang, lancée le 16 septembre 1979, est généralement présentée comme le premier enregistrement de l'histoire du hip-hop. Bien que des enregistrements pirates sur cassettes audio se vendaient déjà depuis quelque temps dans les boîtes et les rues du Bronx, «Rapper's Delight» est considérée comme le premier enregistrement *studio* offert au grand public. Cette tirade festive d'une quinzaine de minutes est le premier pas que franchit le hip-hop vers la renommée internationale qu'on lui connaît aujourd'hui. Ce n'est pourtant pas l'événement qui, selon nous, ait permis le passage d'une poésie strictement performative à une poésie écrite, car, bien que cette chanson représente un changement majeur, il n'en reste pas moins que l'innovation est absente dans le texte. La diffusion de «Rapper's Delight» par le disque marque un point tournant dans l'histoire du hip-hop car elle propose un nouveau rapport entre les artistes et leurs créations. Comme l'explique Chuck D, jusque-là, il était inconcevable d'imaginer du hip-hop enregistré :

Je me suis dit «quoi, un disque? Merde, comment tu vas foutre du hip-hop sur un disque?» Parce que c'était un concert entier, tu vois le truc? Comment tu vas mettre *trois heures* sur un disque?[...] Et paf! Ils ont fait «Rapper's

Delight». Et l'ironie du truc, ce n'était pas la longueur de ce disque, mais sa brièveté. J'ai pensé: «La vache, ils arrivent à réduire ce truc à quinze minutes?» C'était un miracle (Chang 2006, 169, traduit de l'anglais par Héroïse Esquié).

Le groupe Sugarhill Gang innove donc en réussissant à synthétiser une soirée hip-hop en quelques minutes. Cette synthétisation est représentative des autres chansons qui seront par la suite enregistrées. Par contre, les formes poétiques de la seconde phase sont reprises, c'est-à-dire les rimes suivies («I got a little face and a pair of brown eyes/ All I'm here to do, ladies, is hypnotize²³»), les appels à la participation («Éveillez-vous tous, et donnez-moi ce que vous avez²⁴»), les routines vocales («Di bi di bi, pop the pop pop you don't dare stop²⁵») et la mise en valeur de chaque membre du groupe par leur introduction respective suivie du déploiement de leurs talents («J'ai dit que je porte le nom inoubliable/De celui qu'ils appellent Master Gee – eh bien/Mon nom est connu à travers le monde/Par toutes les femmes sexys et les jolies filles²⁶») (Sugarhill Gang, 1979).

Il n'y a donc pas d'innovation réelle au niveau du texte. Le groupe s'est contenté de faire comme s'il donnait un spectacle. Cette simulation est d'ailleurs intéressante, entre autres parce qu'elle se situe du point de vue de l'amateur. En effet, à la suite du refus systématique des grands noms de l'époque d'aller en studio – Grandmaster Flash aurait refusé en 1977 (Dimitriadis 2004, 421) –, les promoteurs Sylvia et Joe Robinson de Sugarhill Records ont dû créer leur propre groupe. Ils ont embauché trois jeunes hommes du New Jersey qui non seulement n'étaient pas musiciens et n'avaient donc jamais donné de concert, mais n'étaient pas non plus particulièrement impliqués dans la communauté hip-hop. «Rapper's Delight» n'est donc pas le témoignage d'une culture qui tente de se faire connaître, mais plutôt celui de trois *aficionados* qui accomplissent une tâche que personne d'autre ne voulait faire.

C'est d'ailleurs avec moquerie que les premiers animateurs de radio hip-hop accueillent la chanson. Voyant que la réponse des auditeurs est massive, ils la font rejouer pour finalement se rendre à l'évidence: le succès est gigantesque. Le maxi 45 tours devient «le plus vendu de tous les temps» (Chang 2006, 170). Cet incroyable et improbable succès commercial incitera presque tous les autres artistes à enregistrer (Bradley 2010, 96).

²² «[Mel] Donc pour vous prouver à tous que nous n'avons pas d'égal/[Tous] Nous ferons sonner cinq MCs comme un seul/[Mel] Tu dois saucer-saucer-plonger/[Ness] so-so-socialiser/[Rahiem] Nettoyer tes oreilles/[Cowboy] et puis ouvrir tes yeux/[Creole] Et ensuite payer à la porte en guise de don/[Tous] Pour entendre le meilleur son de la création.»

²³ «J'ai un petit visage et une paire de yeux bruns/Tout ce que je suis venu faire ici, les filles, c'est hypnotiser.»

²⁴ «Come alive y'all, and give me what you got.»

²⁵ «Di bi di bi, pop le pop pop, tu n'as pas le cran de t'arrêter.»

²⁶ «I said I go by the unforgettable name/Of the man they call Master Gee – well/My name is known all over the world/By all the foxy ladies and the pretty girls.»

Troisième phase : fixation et redéfinition (1979-1982)

En l'espace de quelques mois, les enregistrements se multiplient. Toutes les vedettes des premières heures ne parviendront pas cependant à faire le saut. Des incontournables comme DJ Hollywood ou même Kool DJ Herc sont du nombre.

La particularité principale de cette nouvelle phase est la fixation. Il semble qu'on ait cherché principalement à isoler ce phénomène, cette contre-culture issue du Bronx, tout en la présentant à un nouveau public. On va même jusqu'à imiter une foule en faisant venir des gens en studio ou encore à l'aide d'effets sonores (Keyes 2002, 70). C'est entre autres pourquoi il n'y a pas encore de refrains, ou même de couplets comptés selon la mesure. Évidemment, certains MCs sortiront de ce carcan, en particulier Kurtis Blow, avec «Hard Times» (1980), et Soul Sonic Force, avec «Planet Rock» (1982). Cependant, dans tous les cas, le tempo de la musique reste très rapide – pour «Planet Rock», il atteint 130 battements par minute – et dansant, ce qui détourne en quelque sorte l'attention de la parole au profit du rythme. D'ailleurs, les textes de ces deux chansons ne seront pas ce qui captera l'attention du public, des autres artistes et des commentateurs (Mo Dee 2003, 135).

C'est à ce moment que le terme *rap* fait son apparition pour désigner spécifiquement le *genre musical*. Le terme existait avant mais n'était pas beaucoup utilisé dans la communauté, où la musique s'imbriquait dans cette totalité hip-hop que représentait la soirée. La musique ne se concevait pas hors de son contexte, de sa culture d'origine, qui inclut aussi la danse (*break dance*) et le graffiti. C'est avec l'enregistrement qu'apparaît l'appellation *musique rap*, et ce, pour isoler ce genre musical, de même que les rôles tenus par le disque-jockey et les MCs dans la soirée.

Le terme, dont l'origine est difficilement identifiable, mais qui appartenait déjà au folklore américain depuis l'époque de l'esclavage, sert à introduire la pratique vocale au public et est abondamment employé, en particulier dans les titres des chansons («Superappin'», «Love Rap», «New Rap Language», etc.).

Cette appellation est intéressante dans la mesure où elle fait seulement référence à ce qu'accomplit le MC. Elle définit l'action d'un poète récitant des vers de façon très rythmée, entre le chant et le dire. Quant au disque-jockey, bien qu'il reste constamment salué dans les textes, son apport est de moins en moins reconnu, jusqu'à ne plus être considéré dans le nom du genre. Il s'agit donc d'une redéfinition des rôles par le biais de la dénomination. Ce transfert est représentatif de ce qui se passe alors dans les studios. Les disques-jockeys sont remplacés par des musiciens de studio et leur rôle se limite à celui de spectateur. Même en concert, ils ne sont plus indispensables puisqu'on dispose désormais d'enregistrements audio des chansons, alors qu'avant ils choisissaient en direct la musique sur laquelle les MCs allaient s'exécuter. Comme l'explique Adam Bradley, le cas de Grandmaster Flash and The Furious Five est représentatif de la tension causée par ce revirement : «Pour la durée de “Superappin'” [...] la tension entre ce qu'était le rap – une performance *live* dominée par le disque-jockey – et ce qu'il deviendrait – un média enregistré dominé par les rappers – est suspendue²⁷.» (Bradley 2010, 65). À la lecture du tableau 1, on constate que les Furious Five reprennent en effet certaines des parties qu'ils avaient utilisées en concert au Audubon Ballroom en 1978.

L'enregistrement de 1978 comporte aussi un moment où Flash fait la démonstration de son scratch. Dans «Superappin'», les Furious Five introduisent leur disque-

Tableau 1 : Exemples de similitudes entre le concert donné au Audubon Ballroom (1978) et «Superappin'» (1979).

(<i>Live at the Audubon Ballroom 12/12/78</i> ²⁸ , 1978)	(«Superappin'», 1979)
And then you dip dip dive, so-socialize	[Mel] You gotta dip-dip-dive, [Ness] so-so-socialize
You clean out your ears, you open your eyes	[Raheim] Clean out your ears [Cowboy] and then open your eyes
You pay at the door as a donation	[Creole] And then pay at the door as a donation
To hear the best sounds in creation.	[Tous] To hear the best sounds in creation.

²⁷ «For the length of “ Superappin' ” [...] the tension between what rap was – a live performance medium dominated by the DJ – and what it would become – a recorded medium dominated by the rappers – is suspended.»

²⁸ Ces paroles proviennent de la transcription d'extraits d'un enregistrement très rare qui n'a jamais été mis sur disque et qui est rendu disponible dans *The Anthology of Rap* (2010, 65-68).

jockey dès le début du morceau, mais cette fois, plutôt que de l'entendre jouer sur les platines, on insère des extraits de «Five Minutes of Funk» de la Whole Darn Family : «Et ça ne sera pas long avant que tous sache que/Flash s'exécute sur la boîte à musique, que/Flash s'exécute sur la boîte à musique, que/Flash s'exécute sur la boîte à musique/ Et... [extrait de «Five Minutes of Funk»]/Et... [extrait]/Et... [extrait]/Et... Sha-na-na²⁹» (Grandmaster Flash and The Furious Five 1979). Cette sorte de mise en retrait du disque-jockey créera de fortes tensions qui mèneront à la séparation de plusieurs groupes, dont Grandmaster Flash and The Furious Five en 1983.

Malgré ces tentatives de la part des artistes de rester très près de la formule du concert, on observe un revirement dans la relation d'écoute. Jusque-là, le hip-hop était conçu pour une écoute participative en groupe, en plus d'être éphémère. L'auditeur ne pouvait revenir sur ce qu'il venait d'entendre, son attention n'était donc pas particulièrement dirigée vers le contenu. Cela permettait entre autres aux MCs de reprendre d'une pièce à l'autre certaines parties. L'enregistrement studio modifie complètement cette relation. Désormais, non seulement le rap peut être écouté individuellement, mais surtout, l'écoute de l'auditeur est plus précise : il a dorénavant des attentes particulières autant au niveau de la performance que du choix musical. Ceci modifie radicalement l'ambiance des concerts, qui deviennent plutôt centrés sur le rendement des artistes que sur la fête qu'ils engendrent. Ce faisant, les spectateurs sont moins portés à la danse qu'à suivre ce qui se passe sur scène. Considérant que l'essence de la musique hip-hop était au départ la fête qu'elle générait, le remplacement de cette fête par un concert plus traditionnel a mené le réalisateur et producteur de films Charlie Ahearn, et d'autres avec lui, au constat que «le hip-hop est mort en 1980» (Chang 2006, 172).

«“The Message” (1982): le rap le plus sinistre et le plus pessimiste qu'on eût jamais entendu» (Chang 2006, 228)

Le 1^{er} juillet 1982 paraît la chanson «The Message» de Grand Master Flash and The Furious Five. Le texte, interprété par le MC Melle Mel, se démarque fortement de «Hard Times» que Kurtis Blow avait lancé sur son album éponyme de 1980. Bien que dans les deux cas soit abordé le thème de la difficulté de vivre dans le ghetto américain de l'époque, la perspective est différente, tout comme l'objectif visé. Alors que Blow, dans «Hard Times», ne cherche pas vraiment à définir ce que sont ces moments difficiles (*hard times*), mais plutôt à les surmonter – «Je vais utiliser ma forte mentalité/

Comme la crème de la crème/Vaincre les temps durs, voilà mon rêve³⁰» (Blow, 1980) –, Mel, dans «The Message», les met en scène : «Du verre cassé partout/Des gens pissent sur les escaliers/Tu sais qu'ils s'en foutent³¹» (Grandmaster Flash and The Furious Five 1982).

Ainsi, Blow s'inscrit dans la philosophie du hip-hop qui a cours à cette époque, consistant à miser sur le positif, à chercher à se changer les idées plutôt qu'à dénoncer quelque chose. «The Message» innove dans sa façon d'exploiter ce thème, déjà marginal en soi. En fait, la chanson est la création de Sylvia Robinson, Ed Fletcher, Clifton «Jiggs» Chase et Duke Bootee de Sugarhill Records. Lorsque ceux-ci la proposent au groupe, tous sauf l'un des rappers, Melle Mel, la rejettent. Ils jugent que la musique n'est pas assez rythmée et le sujet est déprimant. Ils croient qu'ils se feront huer en concert, car leurs admirateurs sont là pour s'amuser et se divertir. La matière du texte n'est pas seule en cause mais aussi, et il s'agit d'une autre particularité capitale de ce morceau, la place importante qu'elle prend dans la chanson. Le ralentissement du tempo a pour effet de centrer l'attention de l'auditeur sur ce que dit la voix. Cette nouvelle écoute réflexive deviendra l'une des caractéristiques les plus fondamentales du rap à partir de ce moment. Malheureusement pour Flash et les autres membres du groupe, ils ne le comprendront pas à temps.

Les producteurs Sylvia Robinson et Duke Bootee prennent donc Mel à part afin d'enregistrer «The Message». Bien que la chanson soit créditée au groupe, seul Mel y a participé. Cet incident en apparence anecdotique confirme un point important qui s'intensifie à cette époque : la forte tension entre le disque-jockey et le MC, générée par leur rôle respectif dans la création musicale. «The Message» a non seulement été créée sans l'apport de Flash, mais même sans son aval. Lui qui n'est pas encore producteur ne voit évidemment pas l'intérêt d'une chanson trop lente pour être efficace en concert. Ce revirement majeur mènera dès l'année suivante à l'éclosion des disques-jockeys producteurs, comme Jam Master Jay du groupe Run-DMC, qui ne pourront plus se contenter de sélectionner et de *scratcher* des *breaks* pour faire danser, mais devront créer leurs propres morceaux.

La chanson «The Message» connaît un très grand succès, autant commercial qu'à l'intérieur du milieu hip-hop, ce qui la différencie considérablement de «Rapper's Delight» du groupe Sugarhill Gang. Lorsqu'elle apparaît, le ton plutôt sobre ainsi que l'humeur à la fois résignée et enragée qui s'en dégage semblent répondre à un besoin de la communauté afro-américaine de l'époque, désespérée de son sort en

²⁹ «And it won't be long 'til everybody knowin' that/Flash was on the beat box goin', that/Flash was on the beat box goin', that/Flash was on the beat box goin'/And... [extrait de «Five Minutes of Funk»]/And... [extrait]/And... [extrait]/And... Sha-na-na».

³⁰ «I'm gonna use my strong mentality/Like the cream of the crop and the crop of the cream/Beating hard times, that is my dream».

³¹ «Broken glass everywhere/People pissing on the stairs/You know they just don't care».

plein régime reaganien (Chang 2006, 228). Un vidéoclip est tourné, le premier de l'histoire du hip-hop. Il sera le premier d'une très longue lignée de clips tournés dans les rues du ghetto³². Bien que Blow ait eu l'idée en premier de rapper sur ce thème, «The Message» réussit mieux, grâce au ton adopté, à le propager parmi la communauté hip-hop et à toucher les auditeurs.

Plusieurs autres artistes essaieront la même année de suivre les traces de Mel, mais ne parviendront pas à égaler son succès, notamment, selon Adam Badley (2010, 122), en raison d'un ton fade et sans entrain. Ces MCs tentent plutôt de profiter de la vague – comme ils l'ont fait avec «Rapper's Delight» – mais ils semblent trop loin de leur zone de confort. Les premiers à y parvenir seront les MCs Rev. Run et D.M.C. du groupe Run-DMC (Bradley 2010, 122).

New School: la maturation

Dès le 12 mars 1983, Run-DMC concrétise l'évolution proposée par Mel avec «The Message» en lançant son premier *single* «It's Like That». La chanson propose une musique très minimaliste et des paroles engagées à la manière de Mel neuf mois plus tôt, mais emploie un ton plus terre-à-terre: «Chômage à un taux record/Des gens viennent, des gens partent, des gens nés pour mourir/Ne me pose pas la question, parce que je n'en sais rien/Mais c'est comme ça et ainsi vont les choses³³» (Run-DMC 1983a).

En 1985, le groupe lance son deuxième album, *King of Rock*. Dans la chanson-titre, il se distingue définitivement de ses prédécesseurs en affirmant: «c'est tout nouveau, jamais, au grand jamais, de la vieille école³⁴». Pour la première fois, le hip-hop connaît un tel clivage entre ses phases successives qu'on va jusqu'à nommer explicitement la période antérieure. On reproche, par exemple, à la vieille école – et son *party style* – son manque de sérieux et son caractère bon enfant. Désormais, le rap doit faire preuve d'une certaine intelligence, d'une prise de parole consciente, doit s'adapter au format radiophonique tout en cessant de recourir aux musiciens de studio; ceci implique un nouvel apport du disque-jockey, maintenant créateur lui aussi. Cependant, il ne faut pas concevoir cet éveil comme un refus global des prédécesseurs. Bien que Run-DMC et d'autres

se distancient volontairement du rap qui s'est fait avant, ils ne s'en dissocieront jamais complètement. Il s'agirait plutôt d'une multiplication des possibles du texte. Sur le premier *single* de Run-DMC, notamment, en plus de la chanson «It's Like That», se trouve, en face B, «Sucker MC's», qui se veut une chanson plus près des *battles* et *partys raps* des phases précédentes. Il est donc question de critiquer ceux qui s'en contenteront, comme l'exprime le groupe Run-DMC:

Tu essaies de rapper, mais tu ne peux pas t'y mettre/Tu ne connais même pas ton anglais, ton verbe ou nom [...] Parce qu'il en faut beaucoup pour divertir/Et les *sucker MCs* peuvent être des plaies/Tu ne peux pas entretenir une soirée sans le *hip* dans le *hop*/Tu dois leur faire comprendre que tu ne t'arrêteras jamais/Les rimes doivent avoir/ beaucoup de sens/Tu dois savoir quand embarquer/Quand la musique débute³⁵ (Run-DMC 1983b).

Parvenir à trouver un équilibre entre offrir des textes de qualité et donner un bon spectacle, c'est ce que KRS-ONE nommera l'*edutainment*, ou l'éducation divertissante (Boogie Down Production 1990). Un premier texte peut donc devenir le lieu d'une réflexion profonde et la chanson suivante se vouloir agréable et rythmée.

À la multiplication des possibles s'ajoute celle des points de vue. Certains, comme Run-DMC et KRS-ONE du collectif Boogie Down Production, vont prendre d'assaut ce qu'ils critiquent par des images directes, des messages explicites et sans fioritures. D'autres, comme Rakim du duo Eric B. and Rakim, utiliseront une approche plus poétique, plus abstraite. Apparaissent des rimes croisées, des rimes multiples, des métaphores filées et des thématiques stables. C'est la maturation du *mcing*, et les artistes font foi de leur propre réflexion à l'intérieur de leurs textes, comme le démontre ici le groupe Eric B. and Rakim:

Et lorsqu'elle est mienne, c'est alors que la rime est toujours un choix/Je ne me serais pas présenté pour ensuite exécuter la même merde sans ardeur/Mettant des pubs et des affronts et des mots qui n'ont pas leur place dans une rime/Pourquoi perdre du temps sur le microphone?/Je prends ça plus au sérieux qu'un simple poème/Animant fête après fête, l'arrière-cour comme l'avant/Maintenant déchirez-le, vous tous, et bénissez le micro pour les dieux/Observez bien ma mélodie³⁶ (Eric B. and Rakim 1987).

³² Tricia Rose aborde cette tendance et ses particularités au début des années 1990 dans son essai *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America* (1994): «Rien n'est plus central pour la narrativité des vidéos de rap que de situer le rappeur dans son environnement et parmi son gang ou groupe d'ami(e)s.» (p. 10, «Nothing is more central to rap's music video narratives than situating the rapper in his or her milieu, and among one's crew or posse.»)

³³ «Unemployment at a record high/People coming, people going, people born to die/Don't ask me, because I don't know why/But it's like that, and that's the way it is».

³⁴ «It's all brand new, never ever old school».

³⁵ «Trying to rap but you can't get down/You don't even know your English, your verb or noun [...] 'Cause it takes a lot to entertain/And sucker MCs can be a pain/You can't rock a party with the hip in hop/You gotta let 'em know you'll never stop/The rhymes have to make/a lot of sense/You got to know when to start/when the beats come in».

³⁶ «And when it's mine, that's when the rhyme is always a choice/I wouldn't have come to say my name and run the same weak shit/Putting blurbs and slurs and words that don't fit in a rhyme/Why waste time on the microphone?/I take this more serious than just a poem/Rockin' party to party, backyard to yard/Now tear it up, y'all, and bless the mic for the gods/Check out my melody».

Les rappers, dont KRS-ONE et Rakim, se mettent à revendiquer le statut de poète. La chanson «Poetry» est significative en ce sens. KRS-ONE y donne un cours de poésie où l'on retrouve des caractéristiques du rap *de base*, c'est-à-dire l'attaque verbale envers un concurrent et l'autoglorification, de même que ce nouvel élément, le lien unissant la poésie *valable*, comportant un message social positif, à la réalité: «Tu sembles du type qui ne comprend/ Que l'annihilation et la destruction de ton prochain/Cela n'est pas de la poésie, c'est de l'indécence/ Seulement qu'un fantasme, loin de la réalité/La poésie est le langage de l'imagination/La poésie est une forme de création positive³⁷» (Boogie Down Production 1987).

À partir de ce moment, les rappers se mettent à concevoir la poésie comme un lieu de prise de parole sociale. Elle leur permet de se saisir de leur univers immédiat (le ghetto) pour y dénoncer ses injustices. Leur musique sert aussi à l'élévation de soi et d'appel adressé aux siens afin qu'ils prennent conscience d'eux-mêmes, qu'ils tentent d'améliorer la situation. C'est ainsi qu'on valorise fortement l'appartenance au ghetto d'origine dans l'optique d'une proximité du réel qui rend le texte plus *utile* parce qu'il procure une voix à ces sans-voix.

C'est à cette époque que le nombre de membres diminue dans les groupes. La norme est désormais des duos ou des trios (incluant le disque-jockey). Le disque-jockey définit alors son rôle en créant la musique sur laquelle les MCs s'exécutent. C'est son inclusion dans la création de la chanson qui fait en sorte que le studio réunit désormais tous les participants. L'ère de la nouvelle école concorde avec la disparition des musiciens de studio, provoquée en partie par la naissance de la maison de disque Def Jam Records, qui revoit le rapport entre les producteurs et les artistes en ne prenant plus de décisions musicales à leur place. C'est donc la victoire du studio sur le concert. Le passage d'une poésie de la performance, où le concert prévalait, à une poésie du texte, où ce dernier sert à définir le genre, est complété. Cela s'accompagne de la cristallisation de cette relation d'écoute individuelle et plus attentive entamée, comme on l'a démontré, dans la troisième phase. Le *message* ayant passé, il ne reste plus, pour les artistes à venir, qu'à revoir les limites de ce nouveau cadre.

Notre étude s'arrête alors que la *New School* n'en est qu'à ses balbutiements. Plusieurs courants s'apprêtent alors à émerger, à remettre en question le rapport entre la chanson, l'artiste et son environnement. Il serait intéressant de poursuivre l'analyse, en débutant par exemple par l'entrée en scène du groupe Public Enemy et de sa musique engagée,

pour ensuite observer le passage vers la Côte-Ouest avec les rappers King Tee et Ice-T et leur *gangsta rap*. Il serait aussi possible d'observer, dans le rap d'aujourd'hui, l'impact de la chanson «The Message» ou de reprendre une analyse semblable du point de vue du disque-jockey et d'observer comment s'est opéré, de façon plus précise, le passage de la performance à la création. Quoi qu'il en soit, nous croyons que le rapport liant le MC et le disque-jockey méritait d'être étudié et espérons avoir contribué à une meilleure compréhension de l'une des composantes fondamentales de ce phénomène culturel qu'est le hip-hop, de ses origines à sa première grande maturation.

RÉFÉRENCES

- BLOW, Kurtis (1980). «Hard Times», Mercury Records, SRM-1-3854, 1 disque vinyle (*Kurtis Blow*).
- BOOGIE DOWN PRODUCTION (1987). «Poetry», B-Boy Records, BB-4787, 1 disque compact (*Criminal Minded*).
- BOOGIE DOWN PRODUCTION (1990). *Edutainment*, Jive Records, 1358-2-J, 1 disque compact.
- BRADLEY, Adam et Andrew DUBOIS, dir. (2010). *The Anthology of Rap*, New Haven et Londres, Yale University Press.
- BRADLEY, Adam (2009). *Book of Rhymes: The Poetics of Hip Hop*, New York, Basic Civitas.
- CHANG, Jeff (2006). *Can't Stop Won't Stop: Une histoire de la génération hip-hop*, Paris, Allia.
- COLD CRUSH BROTHERS (1998). «Yes Y'all», Slammin' Records, 71257-2, 1 disque compact (*Cold Crush Brothers Vs. Fantastic 5 Romantic Live MC Battles from Harlem World 1981*).
- DAVEY D (s.d.). «DJ Kool Herc's Definition of Hip-Hop» dans *Davey D's Hip-Hop Corner*, <http://www.daveyd.com/koolherc.html>, consulté le 10 décembre 2012.
- DEAD END HIP HOP (2011). «Old vs New School Hip Hop Series Part 1-4» dans *DEHH Videos*, <http://deadendhiphop.com/old-vs-new-school-hip-hop-are-legends-respected>, consulté le 12 décembre 2013.
- DIMITRIADIS, Greg (2004). «Hip-Hop: From Live Performance to Mediated Narrative», dans Murray Forman et Mark Anthony Neal (dir.), *That's the Joint!: The Hip Hop Studies Reader*, New York, Routledge, p. 421-437.
- ERIC B. AND RAKIM (1987). «My Melody», 4th & B'way Records, CCD-4005, 1 disque compact (*Paid in Full*).

³⁷ «You seem to be the type that only understand/The annihilation and destruction of the next man/That's not poetry, that is insanity/It's simply fantasy, far from reality/Poetry is the language of imagination/Poetry is a form of positive creation».

- GEORGE, Nelson (2012). «Hip-Hop's Founding Fathers Speak the Truth», dans Murray Forman et Mark Anthony Neal (dir.), *That's the Joint!: The Hip-Hop Studies Reader*, 2^e éd., New York, Routledge, p. 43-56.
- GRANDMASTER FLASH AND THE FURIOUS FIVE (1979). «Superappin'», Enjoy Records, 6001, 1 disque vinyle (*Superappin'*). *Single*.
- GRANDMASTER FLASH AND THE FURIOUS FIVE (1982). «The Message», Sugarhill Records, SH-268, 1 disque vinyle (*The Message*).
- PETERSON, James (2012). «Dead Prezence: Money and Mortal Themes in Hip Hop Culture», dans Murray Forman et Mark Anthony Neal (dir.), *That's the Joint!: The Hip-Hop Studies Reader*, 2^e éd., New York, Routledge, p. 596-608.
- KEYES, Cheryl L. (2002). *Rap Music and Street Consciousness*, Champaign, University of Illinois Press.
- KULKARNI, Neil (2004). *Hip Hop Bring the Noise: The Stories Behind the Biggest Songs*, New York, Thunder's Mouth Press.
- MO DEE, Kool (2003). *There's a God on the Mic: The True 50 Greatest MCs*, New York, Thunder's Mouth Press.
- ROSE, Tricia (1994). *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Middletown (Connecticut), Wesleyan University Press.
- RUN-DMC (1983a). «It's Like That», Def Jam Records, PRO-7019, 1 disque vinyle (*It's Like That*). *Single*.
- RUN-DMC (1983b). «Sucker MC's», Def Jam Records, PRO-7019, 1 disque vinyle (*It's Like That*). *Single*.
- RUN-DMC (1985). «King of Rock», Def Jam Records, PCD-1205, 1 disque compact (*King of Rock*).
- SOUL SONIC FORCE (1982). «Planet Rock», Tommy Boy Entertainment, TB-823, 1 disque vinyle (*Planet Rock*). *Single*.
- SUGARHILL GANG (1979). «Rapper's Delight», Sugarhill Records, SH-542, 1 disque compact (*Rapper's Delight*). *Single*.
- UNIVERSITY OF ILLINOIS AT CHICAGO (s.d.). «MCing», dans *Hip Hop*, <http://www.uic.edu/orgs/kbc/hiphop/mc.htm>, consulté le 12 décembre 2013.