



HAL
open science

Hip-hop is the new theatre : dialogue(s) entre le théâtral et le concert populaire actuel à travers les concerts de Gaël Faye et de Roméo Elvis

Louana Boroli

► To cite this version:

Louana Boroli. Hip-hop is the new theatre : dialogue(s) entre le théâtral et le concert populaire actuel à travers les concerts de Gaël Faye et de Roméo Elvis. *Musique, musicologie et arts de la scène*. 2019. dumas-02269608

HAL Id: dumas-02269608

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02269608>

Submitted on 30 Oct 2019

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

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

HIP-HOP IS THE NEW THEATRE :

**Dialogue(s) entre le théâtral
et le concert populaire actuel**

à travers les concerts de Gaël Faye et de Roméo Elvis



Photographie de Joe Conzo, 1983, Museum Of The City Of New York

BOROLI Louana

Mémoire rédigé sous la direction de Julie VALERO

dans le cadre du Master 1 Création Artistique parcours Arts de la scène

UFR LLASIC

Département Arts du Spectacle

Année universitaire 2018-2019

HIP-HOP IS THE NEW THEATRE :
Dialogue(s) entre le théâtral
et le concert populaire actuel
à travers les concerts de Gaël Faye et de Roméo Elvis

BOROLI Louana

Mémoire rédigé sous la direction de Julie VALERO
dans le cadre du Master 1 Création Artistique parcours Arts de la scène

UFR LLASIC

Département Arts du Spectacle

Année universitaire 2018-2019

« L'introduction de l'espace dans la musique, dans son écriture pour le concert(ation), est un bond pour l'intelligence de l'humanité. »

Mathius Shadow-Sky - *Dans le ciel, le bruit de l'ombre*



DECLARATION

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : BAROLI PRENOM : Lovana

DATE : 26/06/2019

REMERCIEMENTS

Merci à Julie Valero d'avoir dirigé ce mémoire, mais surtout d'avoir cru en la pertinence de ce sujet tout en m'aiguillant et soutenant ma démarche jusqu'au bout.

Merci Maëva, pour avoir pris le temps de relire mon travail, de m'encourager dans cette exercice que tu connais bien, d'avoir compris mes difficultés et apporté des solutions, notamment en m'envoyant beaucoup trop de références théoriques très intéressantes mais que je n'ai jamais eu le temps de traiter dans ce mémoire.

A mes parents, merci de m'avoir offert cet intérêt pour le pluri/inter/multi-culturel et -disciplinaire tout en croyant en mon parcours personnel, universitaire et artistique, et ce quelque soit la distance.

Merci aussi à tous mes amis et collègues, d'avoir suivi de près ou de loin mon travail de recherche, mais surtout d'avoir continué, malgré mes refus, à m'inviter aux diverses réjouissances en plein air qu'appelaient les beaux jours entre le 30 mai et le 12 juin.

SOMMAIRE

INTRODUCTION.....	7
I.Le hip-hop, du mouvement culturel à la performance musicale.....	11
<i>I.1Le hip-hop, une « subculture résistante » interdisciplinaire.....</i>	<i>12</i>
<i>I.2Le concert populaire : un « contrat d'écoute » et de partage d'un même espace-temps.....</i>	<i>19</i>
<i>I.3Le performatif au concert.....</i>	<i>25</i>
II.Le spectaculaire au service du rituel.....	32
<i>II.1Des bases scénographiques communes vers la singularité des approches artistiques.....</i>	<i>33</i>
<i>II.2Conditionnement physique et psychique du spectateur.....</i>	<i>38</i>
<i>II.3Le concert comme nouveau rite.....</i>	<i>42</i>
III.Le MC : fonctions et caractéristiques d'un corps vedette.....	49
<i>III.1Plurifonctionnalité du MC: fonctions artistiques et sociales.....</i>	<i>50</i>
<i>III.2Corps hip-hop : de l'appartenance à l'expressivité du geste.....</i>	<i>55</i>
<i>III.3Le look dans le Rap Game : un costume altératif.....</i>	<i>59</i>
CONCLUSION.....	63

INTRODUCTION

Autant chez les théoriciens que chez les praticiens de la scène, la notion de *théâtralité* donne lieu à de multiples débats qui révèlent une réelle difficulté à définir l'art dramatique. S'il a été texte, corps, illusion du réel, performance, espace vide, cruauté, distanciation, le théâtral peut aussi être considéré comme un événement, selon Chiel Kattenbelt :

Maybe we could even say: when two or more different art forms come together a process of theatricalization occurs. This is not only because theatre is able to incorporate all other art forms, but also because theatre is the «art of the performer» and so constitutes the basic pattern of all the arts (Kattenbelt, 2006)¹

C. Kattenbelt s'appuie notamment sur les travaux de Jan Mukarovsky², ce dernier affirmant qu'il est impossible de définir le théâtre en tant qu'objet fixe puisqu'il ne s'agirait pas d'un état spécifique mais plutôt d'une dynamique reliant plusieurs éléments définis. Ainsi, le théâtre serait un *hypermedium*, puisant sa force dans les relations qu'il crée tant au sein des acteurs, du public et des éléments scéniques qu'entre les disciplines elles-mêmes.

De cette hypothèse, nous pouvons dire que l'évènement théâtral s'étend bien au-delà du contexte spatio-temporel conventionnel de la mise en scène du texte dramatique dans un théâtre, prenant ainsi diverses formes, à condition que celles-ci présentent des enjeux relationnels propices au « processus de théâtralisation ».

1 « Peut-être pourrions-nous même dire : lorsque deux ou plusieurs formes d'art différentes s'unissent, un processus de théâtralisation survient. » Kattenbelt C., « Intermediality in Theatre and Performance : Definitions, Perceptions and Medial Relationships », *Culture, language and representation*, VOL VI, ISSN (1697-7750), 2008, pp. 19-29, trad. lib.

2 Publiés en recueil dans Mukařovský J., *Structures, Sign and Function: Selected Essays*, New Haven, Yale University Press, 1978, trad. John Burbank et Peter Steiner

Ainsi, la forme du concert populaire actuel semble contenir une énergie potentiellement interdisciplinaire et interhumaine qui nous permettrait d'en reconnaître l'aspect *théâtral*. Cependant, ce potentiel théâtral n'est pas toujours clairement discernable : il peut en effet être occulté par le *spectaculaire* et le *performatif*, procédés basés sur une forte sollicitation des sens. En dehors du champ du théâtre, on associe d'ailleurs le terme *théâtral* aux effets péjoratifs du *spectaculaire* et du *performatif* : il prend ainsi une connotation négative, décrivant alors une exagération, un artifice, une démonstration ostentatoire.

Nous constatons que la musique fait partie intégrante de l'histoire du théâtre depuis ses origines, notamment à travers la figure du chœur dans les premières pièces antiques. Cependant, les deux arts viennent à se séparer au fil des siècles, s'émancipant dans des genres indépendants. Plus particulièrement lors de la mise en place du système de monopole et de privilèges à Paris au XVIII^e siècle, les différentes institutions théâtrales se spécialisent selon une hiérarchisation des genres spectaculaires. L'opéra devient la forme dominante de l'interdisciplinarité théâtre-musique, tandis que l'Académie Royale de Musique obtient le monopole des concerts publics. Il faudra attendre le siècle suivant pour que la forme du concert se démocratise et se diversifie, notamment par l'essor du café-concert et l'apparition de la musique de variétés à la Belle Epoque. Au XX^e siècle, le concert doit faire face à la concurrence du disque et de la radio : il prend alors une dimension spectaculaire, se réinventant pour échapper à la simple réplique de la musique enregistrée. De ce fait, nous remarquons une forte diversification ainsi qu'une multiplication des éléments scéniques qui contribuent au concert, tels que les costumes, les décors, les lumières, les figurants, ou encore la vidéo.

Cette forme scénique tire dès lors profit des nouvelles technologies pour augmenter l'expérience de l'écoute musicale et les termes *concert* et *spectacle* la désignent parfois indifféremment. Dans ce cas, nous pouvons nous demander pourquoi le concert populaire actuel n'a pas intégré les formes d'arts du spectacle étudiées à l'université. Plusieurs hypothèses résultent de cette interrogation : 1) le concert populaire est une forme musicale, il appartient davantage au champ de la musicologie qu'à celui des arts de la scène, 2) les codes scéniques du concert populaire étant implicites pour ses praticiens, il manque une volonté de théoriser la pratique qui l'empêche d'intégrer le cadre de recherche institutionnel 3) la musique populaire évolue dans une logique commerciale du divertissement et son concert est contraint par un impératif de rentabilité, ce qui le prive d'une indépendance artistique. Malgré ces hypothèses, certaines pièces de théâtre contemporaines se sont intéressées à la forme du concert, telles que *Kean ou Désordre et Génie* de Frank Castorf, et le concert un véritable support formel de mise en scène dans *Les Jeunes* de la compagnie du Kairos ou encore *Les premiers adieux de Miss Knife* d'Olivier Py. Pourquoi le théâtre porte-t-il cet intérêt pour le concert populaire ? Au-delà de la popularité et l'attractivité de cette forme scénique auprès d'un très large public, cet emprunt est-il aussi révélateur de la *théâtralité* du concert ?

Il apparaît alors qu'un dialogue s'instaure entre ces deux formes, à travers des procédés comme l'emprunt, le détournement, la parodie ou la réappropriation des formes qui semblent leur être spécifiques. Quelles fonctions et quels effets sont attribués à cet échange interdisciplinaire ? Peut-on parler d'interdisciplinarité si l'on considère le théâtre comme hypermedium ? De ces questions découle la nécessité d'explorer les différents modes d'interaction entre le concert de musique populaire actuel et la pièce de théâtre sur la scène artistique contemporaine.

Cette exploration s'appuiera sur l'analyse et la comparaison de deux concerts de rap francophone à travers le prisme d'outils employés dans le domaine *théâtral* : celui de Roméo Elvis x Le Motel, tournée « Morale Tour » le 8 novembre 2018, et celui de Gaël Faye, tournée « Des fleurs » le 5 décembre 2018. Le rap est un genre musical appartenant au mouvement culturel du hip-hop apparu au début des années 1970 et présente des enjeux liés à la popularité, à la jeunesse et à la revendication. « Le rap, c'est le nouveau rock »³, énonce Roméo Elvis dans une interview pour le quotidien suisse *Le Temps*. En effet, les enjeux du rap sont similaires à ceux du genre musical populaire de référence, qui était alors à son apogée dans les années 1960-70 et dont la *rockstar* reste aujourd'hui la figure principale et quasi mythique du concert populaire.

La musique étant l'élément principal de l'événement, ou du moins le motif premier du concert, il est nécessaire de considérer d'abord ses caractéristiques et ses effets sur le public, qui feront l'objet d'une première partie, avant d'analyser les autres éléments scéniques. Il sera plus évident par la suite d'expliquer les formes et les fonctions du spectaculaire au sein du concert comme nouvel événement rituel. Enfin, nous étudierons dans une dernière partie la place du chanteur dans cette rencontre. Les deux concerts ont eu lieu à l'Olympia à Paris, ce qui permet une meilleure identification des différences et des points communs liés à l'organisation de l'espace scénique et théâtral ainsi qu'au public.

3 Gobbo S., « Roméo Elvis: "Le rap, c'est le nouveau rock" [archive], *Le Temps*, 9 juin 2018 (consulté le 4 juin 2019)

I. LE *HIP-HOP*, DU MOUVEMENT CULTUREL À LA PERFORMANCE MUSICALE

Dans cette première partie, il est nécessaire de contextualiser le corpus choisi. Les deux concerts étudiés ont pour caractéristiques communes d'avoir eu lieu dans la même décennie, dans un même lieu et par des rappeurs francophones écrivant et interprétant eux-mêmes leurs textes. Afin de mieux définir les enjeux de cette comparaison, nous nous attacherons d'abord à spécifier les origines et les évolutions du mouvement culturel hip-hop, né dans un contexte de crise et englobant un ensemble hétérogène de disciplines artistiques.

Il sera plus évident par la suite d'analyser la réception de cette musique populaire par le public, en confrontant notamment la théorie de Theodor W. Adorno sur l'écoute de la musique populaire et l'histoire du hip-hop, préalablement expliquée. En tenant compte des valeurs intrinsèques au hip-hop, soit admises par le mouvement dès son apparition, et extrinsèques, soit ajoutées par les acteurs du mouvement, il devient alors intéressant de considérer la réflexion critique d'Adorno pour décomposer les concerts de Gaël Faye et de Roméo Elvis.

Cette réflexion sur l'écoute de la musique et sur les origines du hip-hop constitue un point de départ de l'étude du concert populaire en tant qu'art de la scène. La musique étant a priori un médium uniquement sonore, le concert semble ajouter à cette forme artistique plusieurs dimensions sensorielles et sociales notamment par la co-présence de l'auteur-interprète et de l'auditeur, devenant spectateur, dans un contexte spatio-temporel unique. C'est par ce même contexte que naît l'enjeu de la performativité, qui sera traitée sous le prisme des travaux de Josette Féral dans la troisième et dernière partie de ce chapitre.

I.1 Le hip-hop, une « subculture résistante » interdisciplinaire

Le hip-hop naît au début des années 1970 dans le quartier new-yorkais du Bronx, habité essentiellement par des populations afro-américaines et latines-américaines. Les *block parties*, fêtes réunissant le voisinage pour écouter de la musique populaire, ont largement contribué à l'émergence du hip-hop. Le mouvement apparaît d'abord dans la pratique de l'animateur de ces fêtes, le Disc Jockey, qui joue les différents morceaux à l'aide de ses platines à disques vinyles. DJ Kool Herc, considéré comme le père fondateur du hip-hop, invente le *break* en isolant les percussions des autres instruments et voix, créant ainsi un pont musical prolongé qui appelle alors à la danse. C'est ainsi qu'apparaît la deuxième discipline du hip-hop, le *break-dancing*. Ce mouvement devient une alternative à la violence des gangs de rue ainsi qu'un exutoire salvateur pour la jeunesse de ces quartiers défavorisés et mis à l'écart par les pouvoirs publics dans un contexte politique particulièrement touché par la question communautaire.

Suite à cette volonté d'échapper à ce quotidien marqué par l'injustice sociale, la nécessité d'une expression et d'une dénonciation de ces conditions de vie se manifeste à travers les voix des *Masters of Ceremony* - on notera que cette dénomination met en exergue l'aspect rituel de l'événement musical. D'abord convoqués pour galvaniser les spectateurs, les premiers MC ressentent rapidement le besoin de raconter leur histoire, et d'exposer à travers elle la difficulté de vivre dans le Bronx. Plus connu sous le nom de rap, le *MC-ing* consiste en un parler saccadé s'appuyant sur un jeu de sonorités et un mélange d'images à la fois poétiques et brutes, puisant ses origines dans la culture africaine. En effet, le privilège accordé au

rythme plutôt qu'à la mélodie rappelle les polyrythmies des percussions traditionnelles africaines, ainsi que l'art du griot, poète et musicien, figure de la transmission orale des mythes, mémoires et traditions de l'Afrique de l'Ouest. On peut voir ici une première origine commune au théâtre, qui descend selon la Poétique d'Aristote des dithyrambes antiques, contant les mythes grecs et célébrant Dionysos.



Illustration 1: South Bronx Park Jam, 1984. Photographie de Mr Henry Chalfant

L'absorption plus tardive de l'art du graffiti et du *beatboxing* par la culture hip-hop achève de donner à ce mouvement un caractère fondamentalement interdisciplinaire. Il inclut à la fois l'expression corporelle, vocale, musicale et picturale de cette jeunesse américaine.

Dans le domaine des *cultural studies*⁴, les chercheurs analysent le hip-hop comme une subculture résistante en l'opposant à la culture dite dominante. L'anthropologue Ailane Sofiane écrit qu'en 1999, le sociologue australien Andy Bennet considère le hip-hop comme « la construction d'un "lien" qui permettrait le "dialogue" entre les populations afro-diasporiques liées par l'expérience de

⁴ *cultural studies* ou sciences de la culture en français sont un courant de recherche d'origine anglophone à la croisée de la sociologie, de l'anthropologie culturelle, de la philosophie, de l'ethnologie, de la littérature, de la médiologie, des arts, etc. (Wikipédia)

l'esclavage »⁵. Ailane S. observe que cette hypothèse réduit le mouvement à une expression essentiellement afro-centrée, excluant ainsi une grande partie des *hip-hoppers* actuels qui ne sont pas d'origine africaine et/ou ne se revendiquent pas d'une communauté afro-diasporique⁶. Elle a cependant un intérêt tout particulier quant à l'acception du hip-hop comme art médiateur. En effet, par son interdisciplinarité et ses valeurs pacifistes - le DJ Afrika Bambaataa crée en 1973 l'Universal Zulu Nation, une organisation internationale « pour la prise de conscience hip-hop », insufflant ainsi au mouvement les valeurs : « Peace, love, unity and having fun » -, le hip-hop crée un lien d'appartenance d'abord au sein d'une minorité ethnique, puis plus largement au sein du peuple américain. Prônant la pluri-racialité, le public s'élargit et l'adjectif populaire, habituellement relié à cette culture, ne désigne plus uniquement le fait qu'elle émane d'un peuple, mais également son évolution en une mode suivie par le plus grand nombre et réunissant les différentes communautés.

De ce fait, l'âge d'or du hip-hop dans les années 1980 consiste davantage en une prolifération de formes d'expression très diverses résultant d'une appropriation du mouvement par d'autres communautés qu'en une simple acception et démocratisation du mouvement. En effet, selon le magazine *Rolling Stone*, cette décennie est marquée par le renouvellement des premières formes du mouvement et décrite comme un temps durant lequel « tous les nouveaux singles auraient réinventé le genre »⁷. Cet aspect novateur des artistes *hip-hoppers* s'explique entre autre par l'origine technologique du mouvement. Le *break* étant notamment le procédé technologique fondateur de la musique hip-hop, les DJs développent au fil de leur

5 Bennet, A., « Hip-hop am Main, Rappin' on the Tyne : hip-hop culture as a local construct in two europeans cities », *Popular music and youth culture*, 21, p.133-159, 1999

6 Ailane S., « Hip-hop », dans *Anthropen.org*, Paris, Éditions des archives contemporaines., 2016

7 Cheo H. Coker, « Slick Rick: Behind Bars » [archive], *Rolling Stone*, 9 mars 1995

pratique et de l'apparition de nouvelles technologies d'autres astuces similaires telles que le *scratching*, le *sampling*, ou encore l'utilisation du synthétiseur et de la boîte à rythmes⁸.

Plus d'Etat, plus de social, le DJ scratch dans l'abîme
Quand son frère Graffiti bariole l'épiderme des villes
Langston Hughes est mort, Harlem Renaissance zéro
Ça break et ça beatbox autour d'un baril brasero
Des B-Boys aux Block parties, apprendre à faire sans rien
Le rap a inventé une musique sans musicien⁹

Plus généralement, le hip-hop s'est imposé dans le monde entier comme un mouvement interdisciplinaire, médiateur, populaire et technologique et sa notoriété lui a permis de quitter les *block parties* pour enflammer aujourd'hui les plus grandes scènes musicales internationales. Qu'en est-il du hip-hop francophone ? Nous nous intéresserons dans le mémoire présent à deux artistes, auteurs et interprètes de rap en français, à la fois dans un souci de compréhension des œuvres de chacun, mais également pour la proximité et l'accessibilité de leurs concerts.

8 *scratching* : de « scratch » (onomatopée), procédé consistant à modifier manuellement la vitesse de lecture d'un disque vinyle sous une tête de lecture de platine vinyle, alternativement en avant et en arrière.

sampling : échantillonnage en français, utilisation d'un ou plusieurs extraits sonores récupérés au sein d'enregistrements préexistants de toute nature et sortis de leur contexte afin d'être réutilisés musicalement pour fabriquer un nouvel ensemble.

synthétiseur : instrument de musique électronique capable de créer et de moduler des sons sous forme de signal électrique. Il peut être utilisé pour imiter, avec plus ou moins de réalisme, des instruments de musique traditionnels, des bruits naturels ou encore pour créer des sonorités complètement originales.

boîte à rythmes : instrument de musique électronique destiné à produire des rythmes de divers instruments de percussion et à les rejouer en boucle.

9 Gaël Faye, « Fils du hip-hop », *Pili-Pili sur un croissant au beurre*, 2013



Illustration 3: Portrait de Gaël Faye
© J.F. Paga/éditions Grasset



Illustration 2: Pochette de l'album
"Des Fleurs"

Gaël Faye est un artiste franco-rwandais s'inscrivant dans la lignée des rappers se revendiquant d'une communauté afro-diasporique, ayant notamment fuit la guerre civile au Burundi avec son père en 1995. A travers des morceaux comme « Petit pays » et « L'ennui des après-midi sans fin » et son roman de fiction autobiographique *Petit Pays*, il raconte notamment son enfance à Bujumbura. Cependant, bien qu'il exprime son sentiment d'appartenance à la culture africaine, il met également en lumière la difficulté de se définir lorsque l'on est métisse et remet ainsi en question l'afro-centrisme du hip-hop. Cette idée est en effet le sujet du morceau « Métis » de son premier album studio *Pili-Pili sur un croissant au beurre*. Son écriture poétique lui vaut une reconnaissance des institutions et des critiques littéraires, en particulier celle de l'académie Goncourt, lui attribuant en 2016 le prix des lycéens suite au vote des 2000 élèves du jury. Il est également nommé artiste révélation scène aux Victoires de la musique en 2018, récompense traduisant l'engouement du public pour ses concerts durant l'année.



Illustration 5: Portrait de Roméo Van Laeken, aka Roméo Elvis

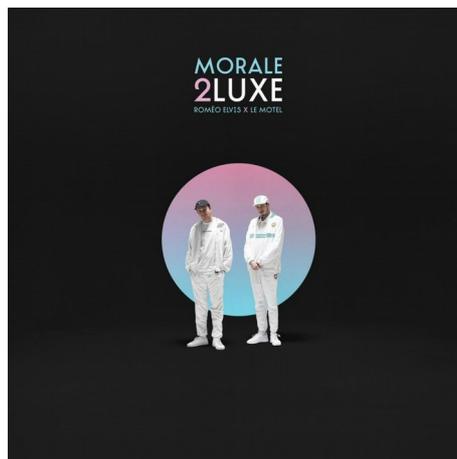


Illustration 4: Pochette de l'album "Morale 2luxe" en collaboration avec Le Motel

Roméo Elvis, quant à lui, est un rappeur belge baigné dès son enfance dans le milieu artistique. Né d'un père musicien et d'une mère comédienne, il écrit des textes de rap en parallèle à ses études de peinture, d'illustration et de photo-reportage. En 2013, il prend part au premier EP¹⁰ du collectif de rappeurs belges l'Or du Commun, *L'Origine* et sort également son propre EP, *Bruxelles c'est devenu la jungle*. Sa carrière de rappeur est lancée à la sortie de son troisième EP intitulé *Morale*, dont les *instrumentals*¹¹ ont été créées par l'artiste bruxellois Le Motel. L'amour, la notoriété, Bruxelles, l'acouphène dont il souffre sont les thèmes récurrents de ses morceaux. Il sort son premier album studio *Chocolat* le 12 avril 2019, et lors de sa promotion sur le plateau du *Vérité Show*¹², pensé et présenté par son collègue Lomepal, il avoue faire preuve d'un certain « lâcher-prise » sur scène et d'un réel intérêt pour le spectaculaire, notamment par le biais d'effets spéciaux et de cascades. Il est notamment descendu en rappel d'une quinzaine de mètres de hauteur

¹⁰ Abréviation de *extended play*, désigne un format musical plus long que celui du *single* mais plus court qu'un album.

¹¹ Dans la musique populaire, le terme *instrumental* désigne la piste instrumentale d'un morceau sans la voix.

¹² Émission du rappeur Lomepal, diffusée en direct sur Radio Nova & en livestream vidéo sur la chaîne Youtube de Lomepal le mardi 30 avril 2019.

lors de son concert au Zénith de Paris le 19 avril 2019, juste après qu'un immense rideau blanc à l'avant-scène se décroche intégralement et tombe au sol pour dévoiler le rappeur suspendu.

Intimement liée à l'expression des valeurs du hip-hop ainsi qu'au vécu personnel de ces deux artistes, leurs œuvres présentent différents enjeux scéniques lors de leurs concerts, ce qui nécessite la prise en compte de la réception de leur musique par les auditeurs et les spectateurs.

I.2 Le concert populaire : un « contrat d'écoute » et de partage d'un même espace-temps

La question de la réception et de la compréhension de la musique suscite de nombreux débats. L'écoute est souvent assimilée à une intériorisation de sons perçus, une appropriation du vague musical par l'auditeur sollicitant ses capacités et réflexes cognitifs pour relier la musique à un système de significations, créant ainsi sa propre interprétation de la musique. Ainsi, l'écoute, par cette nécessité d'intérioriser la musique pour lui attribuer un sens, est paradoxalement liée à une certaine surdité qui coupe l'auditeur de l'immédiat. Dans son article « De la confusion entre la reconnaissance et la compréhension de la musique »¹³, Michel Ratté dénonce une confusion fréquente faite entre la reconnaissance et la compréhension de la musique.

Selon l'article « Sur la musique populaire »¹⁴ de Theodor W. Adorno sur lequel s'appuie M. Ratté, la musique populaire permettrait à l'auditeur d'éprouver à la fois les sentiments d'appartenance et de possession. En effet, Adorno écrit que la « composition [de musique populaire] entend pour l'auditeur »¹⁵, instaurant ainsi un « contrat d'écoute »¹⁶ qui provoquerait des réactions standards et des réflexes conditionnés. La répétition d'un motif musical simple permettrait une reconnaissance du morceau puis son acceptation. Ainsi, l'auditeur aurait l'impression de savoir écouter cette musique, et de ce fait d'appartenir à la communauté culturelle

13 Ratté M., « De la confusion entre la reconnaissance et la compréhension de la musique ». *ETC*, n°48, p. 21–25., 1999

14 Adorno T. W., « Sur la musique populaire », 1937, Étude publiée, avec la contribution de George Simpson, dans *Studies in Philosophy and Social Science*, New York : Institute of Social Research, 1941, IX, p. 17-48. Reprise dans *Essays on Music*, University of California Press, 2002, p. 437-469. Traduction française S.G., 13 février 2014

15 *Ibid.*

16 *Ibid.*

dominante. De plus, l'auditeur chercherait une certaine « stimulation par déviation »¹⁷ au sein d'un maintien naturel, c'est-à-dire un motif, un rythme ou une sonorité étrange dans un cadre musical qui lui est familier. Adorno dénonce la standardisation de la musique populaire et estime que le paradoxe que constitue cette recherche simultanée du nouveau et du connu justifie l'apparition de procédés de « pseudo-individualisation »¹⁸. Ces procédés consisteraient en la création de nouveaux genres et personnalités populaires permettant de « différencier ce qui est en fait indifférencié »¹⁹, pour finalement donner l'impression à l'auditeur qu'il existe différentes musiques populaires et qu'il a le choix de les aimer ou non.

D'un point de vue sociologique, Adorno explique ce phénomène de la façon suivante :

Dans la sphère de la production de luxe, à laquelle appartient la musique populaire et dans laquelle aucune des nécessités de la vie n'est immédiatement impliquée, alors que, en même temps, les restes d'individualisme y sont très vivants sous la forme de catégories idéologiques comme le goût et le libre choix, il est impératif de cacher la standardisation.²⁰

En suivant cette hypothèse, l'auditeur est alors persuadé d'être libre et de posséder la musique qu'il reconnaît. Le théoricien reproche finalement à la musique populaire de considérer l'effet de reconnaissance comme un objectif absolu plutôt que comme un moyen de transmission d'un savoir, d'un message ou d'une émotion.

17 *Ibid.*

18 *Ibid.*

19 *Ibid.*

20 *Ibid.*

En somme, Adorno reproche à la musique populaire ce que Bertolt Brecht, théoricien de la mise en scène théâtrale, reprochait au théâtre aristotélicien : une réception univoque qui accroît la passivité de l'auditeur, du spectateur.

La musique hip-hop naît dans une volonté de solidarisation des communautés et utilise justement la reconnaissance de l'auditeur pour lui permettre de se sentir appartenir à l'une d'entre elles, ou à toutes à la fois. Cependant, la reconnaissance n'est pas le but principal mais un moyen de transmettre le récit des MCs. Si l'utilisation de *samples* et la répétition prolongée du *break* lui confèrent d'autant plus cette familiarité sonore, elles permettent également au rap de puiser son énergie dans la transe collective qu'elles provoquent puis de s'épanouir dans une structure musicale admise. L'auditeur, ayant reconnu et accepté l'instrumentalisation, pourra davantage se concentrer sur les paroles et la musicalité des mots.

La principale différence entre l'œuvre de Gaël Faye et celle de Roméo Elvis est la place accordée à la musique acoustique. En effet, Gaël Faye est accompagné dans ses concerts de deux musiciens, le pianiste et trompettiste grenoblois Guillaume Poncelet et le multi-instrumentiste Louxor, spécialiste des divers machines à musique électronique. Il insuffle à sa musique de nombreuses sonorités et rythmes africains traditionnels, ainsi que des paroles en kirundi, deuxième langue officielle du Burundi après le français. Par sa diction claire et son écriture poétique et narrative, Gaël Faye énonce ses textes à la manière d'un conteur d'histoires.

Roméo Elvis est accompagné du Motel, producteur d'*instrumentals* électro hip-hop, composant et interprétant essentiellement à partir de sons synthétisés. A partir de ces derniers, Le Motel utilise des accords de jazz, mettant en musique

l'influence que le hip-hop *old-school*²¹ a eu sur le rappeur en rappelant les premiers *samples* de jazz, de funk et de disco utilisés par les DJs dans les années 70. Sa voix grave porte des textes souvent graveleux et son rap peut être qualifié d'incantatoire en concert, par le cri et la répétition de ces mots comme des mantras, comme dans le morceau « Pogo ». Il adopte parfois un style plus narratif, c'est le cas notamment dans la chanson d'amour "Drôle de question", qu'il interprète sur scène en s'accompagnant à la guitare, assis sur un tabouret, soit dans une ambiance plus intimiste.

La reconnaissance de la musique est un effet socio-culturel déterminé et sa compréhension est un processus cognitif qui ne peut mener qu'à une interprétation subjective également régie par le milieu socio-culturel de l'auditeur ainsi que son vécu. Qu'en est-il du « contrat d'écoute » de la musique populaire lors d'un concert ? Dans un événement reposant sur l'immédiateté et la co-présence de l'interprète et de l'auditeur, n'y a-t-il pas une extériorisation physique succédant l'interprétation subjective de la musique ? La musique, comme le théâtre, peut être considérée comme un art à deux temps. Le premier temps serait celui de la composition, le second celui de l'interprétation en concert. Le corps interprète est donc un point commun aux formes spectaculaires des deux disciplines.

Dans son article « Qu'est-ce concert ? »²², Robert Normandeau tente d'analyser cet événement, s'appuyant notamment sur son origine étymologique²³. Pour R. Normandeau, l'auditeur se projette dans l'interprète qui est sur scène, lui déléguant ainsi un « rôle symbolique qui permet à ce dernier de canaliser la magie et

21 *old-school* : "de l'ancienne école" en français, désigne la forme la plus ancienne de hip-hop qui a été commercialement enregistré dans les années 1970.

22 Normandeau R., « Qu'est-ce concert? », *Circuit*, n°13, (1), p. 43-50, 2002

23 venant de *concertare*, 1437, Chartier, signifiant « projeter en commun »; 1665 ital. *concerto*, accord du lat. *concertus*, concerté

le mystère qui entoure la musique »²⁴. Il serait donc une clé pour déchiffrer l'abstrait de la musique et projeterait à son tour les émotions du public, le guidant ainsi dans la réception de sa musique. Cette projection commune d'auditeurs et d'interprètes acceptant de partager le même espace-temps permettrait donc de pallier aux différences d'écoute et de compréhension de la musique qui, a priori, fait du concert un lieu de confrontation des réceptions.

La projection mentale d'un corps à travers l'autre est un phénomène communément étudié au théâtre, notamment par le biais des sciences cognitives et la découverte dans les années 1990 des neurones miroirs. En 2010, des recherches en neuro-sciences prouvent²⁵ l'existence des neurones miroirs chez l'humain et déduisent alors que lorsqu'un mouvement est vu, entendu, pensé, senti par l'humain, les zones du cerveau aux fonctions motrices correspondant à ce mouvement s'activent. Cependant, un phénomène d'inhibition a lieu et le sujet n'exécute pas réellement ce mouvement. Cette inhibition permet entre autres le fait que les spectateurs de théâtre restent assis et silencieux dans leurs sièges tout en ayant une expérience physique de ce qu'ils voient. Au concert populaire, les conventions sociales liées au respect de l'interprète sur scène et de la bonne réception des autres spectateurs n'impose ni l'immobilité, ni le silence du public, et la consommation fréquente de boissons alcoolisées dans la fosse ainsi que le volume sonore ambiant incitent justement à une certaine désinhibition. Simultanément à la perception, l'intériorisation et à l'interprétation subjective de la musique, une extériorisation de ce processus et des émotions qu'il suscite a lieu et alors le spectateur est libre de les exprimer corporellement et verbalement. Le processus de réception de la musique

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Keyzers C. et Gazzola V., « Social Neuroscience: Mirror Neurons recorded in Humans », *Current Biology*, vol. 20, n° 8, 2010

lors d'un concert relèverait alors d'un mouvement extérieur-intérieur-extérieur, le spectateur devenant une interface au même titre que l'interprète : ce dernier envoie une information qui est réceptionnée par le spectateur, qui la traite et la renvoie à l'interprète, qui à son tour reçoit, traite et renvoie, ainsi de suite.

Cette interaction existe également au théâtre, mais demeure plus subtile car les signes émis par le public sont nettement moins explicites que lors d'un concert. Cet échange par la co-présence de l'interprète et du spectateur dans un contexte éphémère et singulier provoque un effet de *performativité* qui influe également sur l'écoute, la compréhension subjective et l'extériorisation de la musique.

I.3 Le performatif au concert

Dans ses articles « De la performance à la performativité »²⁶ et « Qu'est la performance devenue ? »²⁷, Josette Féral décrit à la fois les principales théories de la performativité ainsi que l'évolution de la performance depuis son apparition dans les années 60-70 jusqu'aux années 2000. Mettant en relation les réflexions de Schechner, Austin et Derrida, J. Féral tente de définir les caractéristiques du performatif. Il s'agirait d'un processus combinant quatre actions à la fois : être, faire, montrer le faire et expliquer cette démonstration. Elle ajoute ensuite à cette combinaison le risque de l'échec, conséquence de l'immédiateté de l'événement performatif. Cependant, elle met en valeur le paradoxe des répétitions de l'évènement performatif, qui annuleraient alors toute spontanéité et unicité de l'action. J. Féral explique alors que les répétitions impliquent certes un « comportement restauré »²⁸ sur scène, mais que celui-ci ne sera jamais identique puisque le contexte qui l'englobe change : état de corps et d'esprit du performer, date, lieu, individus constituant le public, etc. De plus, la *performativité* appellerait une pluralité des significations par l'ambiguïté et l'instabilité des signes la constituant. L'artiste encourageant l'émergence de sens multiples de sa performance et plaçant ainsi le spectateur dans un état de « disponibilité et d'ouverture qu'aucun horizon d'attente ne peut fermer »²⁹, ce dernier est alors surpris par la performance et contraint d'oublier momentanément ses préjugés sur ce qu'il voit. Au concert, la

26 Féral J., « De la performance à la performativité », *Communications, n°92 Performance - Le corps exposé*, dirigé par Christian Biet et Sylvie Roques, pp. 205-218, 2013

27 Féral, J., « Qu'est la performance devenue ? ». *Jeu*, n°94, 157-164, 2000

28 *op. cit.* J. Féral, « De la performance à la performativité »

29 *op. cit.* J. Féral, « Qu'est la performance devenue ? »

performativité peut avoir des fonctions multiples telles que l'expérimentation scénique, la provocation de réactions immédiates, la transformation de l'espace en lieu de critique, la déformation de la perception du temps de la représentation.

Selon J. Féral, la performance aujourd'hui n'a plus pour priorité de définir sa fonction sociale, mais demeure dans les formes scéniques actuelles par ses caractéristiques esthétiques et rituelles : travail du corps, de l'espace, des sons, de l'image, modification des codes de perception du spectateur à partir des technologies, recherche des sensations de la part du public. Il est d'ailleurs possible d'ajouter au mouvement hip-hop ainsi qu'au concert populaire la caractéristique performative, notamment par leur recherche empirique autour de chacun des six points cités précédemment, qui, selon le programme du Festival Art Action Actuel³⁰ sur lequel s'appuie Josette Féral, définissent la performance aujourd'hui.

Ainsi, l'exécution musicale démonstrative de l'interprète constitue la performativité du concert, notamment dans les instants accordés aux solos. L'expression de l'instrumentiste, généralement dépourvu de mots en concert, se fait alors à travers son instrument et les solos lui permettent de dévoiler à la fois sa technique musicale, sa sensibilité artistique et son énergie immédiate. Dans cette idée de dévoilement, le principe du solo détache automatiquement l'interprète du reste du groupe, qui dès lors n'est plus dans l'accompagnement du morceau mais plutôt dans la performance musicale individuelle. Du point de vue du public, il se met en danger pour montrer son talent.

³⁰ Festival autour de la performance tenu à l'Espace Tangente de Montréal du 13 au 17 octobre 1999

Concernant le chanteur, cette notion du risque de l'échec est présente dans son élocution et dans la justesse de ses notes, mais apparaît plus nettement dans ses actions corporelles telles que le *slam* ou *stage diving*, qui consiste à se laisser tomber de la scène pour être porté par le public. Il s'agit d'un acte performatif impliquant physiquement et directement les spectateurs, auquel Roméo Elvis aime à se livrer. Ce rappeur a notamment interprété la moitié du morceau qui l'a fait connaître "Bruxelles arrive" torse-nu et porté par les spectateurs chantant le texte dans son entièreté.



Illustration 6: Roméo Elvis slamant sur son public, capture d'écran de la captation du concert du "Morale Tour" à l'Olympia de Paris

Pour le premier concert de son album *Chocolat*³¹, un grand tissu blanc ferme tout le cadre de scène et est éclairé en jaune, rappelant la couleur de la pochette de son album. Les premiers sons retentissent et la foule s'impatiente. Juste avant que l'on entende sa voix, le tissu se décroche et dévoile Roméo Elvis suspendu à quelques mètres du sol. En plus de l'aspect performatif et spectaculaire de cette mise en scène, il est possible d'y déceler un sens dramaturgique. De nouveau, un

³¹ Concert du 19 avril 2019 au Zénith de Paris

processus de dévoilement est symbolisé par l'acte performatif. L'artiste revendique en effet cet album comme une « mise à plat du personnage », une façon de « se mettre à nu et d'y aller à fond »³².



Illustration 7: Roméo Elvis suspendu au Zénith de Paris le 19 avril 2019, capture d'écran d'une vidéo amateur d'un spectateur trouvée sur youtube

Plus généralement, les artistes de musique populaire réinventent la présence scénique en concert en mettant le corps dans des situations de danger, souvent en hauteur. Les exemples sont nombreux, Lady Gaga a notamment sauté du toit du NRG Stadium pour le traditionnel spectacle de la mi-temps du Super Bowl³³ de 2017, P!nk a réalisé un numéro acrobatique aérien en chantant son morceau « Sober » lors de sa tournée « The Truth about Love » en 2013, David Bowie est descendu sur un siège suspendu à une quinzaine de mètres du sol pour l'introduction de ses concerts de la tournée « Glass Spider » en 1987.

³² Interview de Roméo Elvis par Lomepal dans le *Vérité Show*, le 30 avril 2019

³³ Championnat de football américain qui a eu lieu à Houston au Texas.



Illustration 8: Saut de Lady Gaga pour le Super Bowl 2017



Illustration 9: Performance acrobatique de P!nk pour le morceau "Sober" à Melbourne



Illustration 10: Arrivée en scène de David Bowie pour le concert de la tournée "Glass Spider"



Illustration 11: David Bowie assis sur une chaise suspendue

Ces performances nous rappellent les pièces à machines du Théâtre du Marais au XVII^e siècle. Créant des pièces « pour les yeux »³⁴ plus que pour l'esprit, les artistes font alors naître chez le public un sentiment de *spectaculaire*.

Gaël Faye, quant à lui, est moins friand de ces situations physiques périlleuses et spectaculaires. Cependant, selon la salle dans laquelle il donne ses concerts, il peut se servir de l'architecture pour créer un effet de surprise, ce qui a été le cas lors de son concert à la Belle Electrique de Grenoble³⁵. Vers la fin de son

³⁴ « la beauté de la représentation supplée au manque de beaux vers [...] parce que mon principal but ici a été de satisfaire la vue par l'éclat et la diversité du spectacle, et non pas de toucher l'esprit par la force du raisonnement, ou le cœur par la délicatesse des passions. [...] cette pièce n'est que pour les yeux » Corneille, *Argument d'Andromède*, 1650

³⁵ Concert du 16 novembre 2018 lors de sa tournée « Des Fleurs ».

concert, après un rappel enthousiaste du public, il a réapparu au-dessus de ce dernier, sur la grille de maintenance donnant accès au gril des projecteurs. Accompagné d'un employé de la sécurité du bâtiment, il a déclamé un texte a capella :

[...] s'échappe en ravine vers le ciel
Qu'on se méfie du système et de son bonheur arc-en-fiel
Asseyez-vous, asseyez-vous dans ma forêt, sur ma canopée
Quittez le flot fatigué d'infos de vos canapés
Brisons les chaînes de nos chaînes
On nous maintient
Ouais gamin, le salaire de l'homme c'est la laisse du chien [...] ³⁶

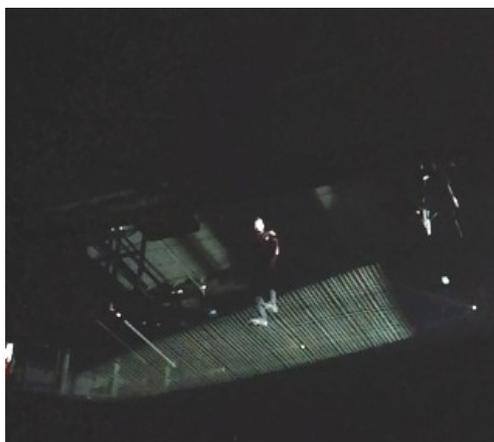


Illustration 12: Gaël Faye sur la grille de la Belle Electrique à Grenoble

Ce texte est en lien avec sa prise de hauteur, avec les termes tels que « ciel » et « canopée », et à travers ces mots comme à travers la mise en scène de son concert, Gaël Faye nous invite au voyage. Cette forme du rap est appelée *freestyle*, et désigne une parole libre et improvisée, présentant donc un risque d'échec, comme par exemple deux phrases qui ne riment pas ou bien un dissonance rythmique. Ici, il ne s'agit probablement pas d'une improvisation car le terme *freestyle* désigne aujourd'hui plus largement les textes écrits qui n'ont pas encore été mis en musique, produits ou commercialisés. Cependant, les premiers textes de rap ont été écrits à

36 n.d.r. : Retranscription incomplète d'un *freestyle* à partir d'une vidéo réalisée durant le concert.

partir de ce processus de « création instantanée » dans les *block parties*, comme l'explique Léonard, rédacteur pour le site Le Rap en France dans son article « Petite réflexion sur le freestyle » :

Ces soirées pluri-disciplinaires [block parties] peuvent d'ailleurs être considérées comme des formes de « happening » laissant libre cours aux activités et aux expressions artistiques de chacun dans le cadre de créations instantanées. En ce sens nous pouvons affirmer que le rap – et par extension le hip-hop – est avant tout un art de la performance.³⁷

Le *performatif*, notamment par son application du risque de l'échec, son immédiateté, les réactions qu'il provoque, entre alors en dialogue avec le *spectaculaire* durant le concert. En effet, bien que délicat à définir, le *spectaculaire* semble être un dénominateur commun à tous les concerts populaires actuels de grande envergure, provoquant un tel engouement du public qu'ils apparaissent alors comme un rendez-vous incontournable, un événement rituel non-reproductible.

37 Léonard, "Petite réflexion sur le freestyle" [en ligne], dans *Le Rap en France*, 2015 [consulté le 6 juin 2019]

II. LE SPECTACULAIRE AU SERVICE DU RITUEL

En 1904, les disques vinyles sont commercialisés pour la première fois par le label allemand Odéon et la musique populaire peut alors être écoutée en l'absence des artistes. Cet évènement, suivi de l'apparition de la musique à la radio dans les années 1910 et du lancement des disques compacts par les sociétés Sony et Philips en 1982, a notamment poussé de nombreux artistes musiciens à réinventer le concert. Pour échapper à la simple reproduction des morceaux enregistrés, certains se contentent du caractère inédit de la co-présence de l'interprète et de l'auditeur tandis que d'autres transforment le concert en spectacle, notamment par l'utilisation de nombreux éléments scéniques comme le décrit Mathius Shadow-Sky :

Pour sortir de l'ennui de la réplique (de la musique enregistrée), les jeux de lumières, de fumée et l'écran vidéo circulaire (1ère apparition de la vidéo en concert) était le moyen [...] de créer un évènement spectaculaire pour attirer les foules. D'autres représentants iconisés de l'industrie du disque tels : Jackson, Jarre, ou Madonna et beaucoup d'autres, jusqu'aux « mégas-concerts » des « concerts de DJ » ont repris et développé la recette du « spectacle (plein la vue) musical » (pour remplir la carence de ce que la musique commercialisée porte en elle).³⁸

Il devient alors essentiel d'étudier ce fameux *spectaculaire* et d'en connaître les divers effets pour analyser les concerts populaires d'aujourd'hui. Nous étudierons d'abord les scénographies de Gaël Faye et de Roméo Elvis pour en déduire l'effet spectaculaire que nous définirons plus généralement dans une deuxième partie. Nous verrons enfin que le *spectaculaire* contribue dans ce contexte au caractère rituel du concert, qu'il devient donc nécessaire de décortiquer afin de comprendre l'évènement ainsi que les choix scéniques des artistes.

³⁸ Shadow-Sky M., *Dans le Ciel, Le Bruit de l'Ombre, centrebombe*, 2007

II.1 Des bases scénographiques communes vers la singularité des approches artistiques

On remarque pour les deux concerts que la scénographie consiste en une structure en dur, mais elle ne symbolise pas la même chose au sein des deux événements. Celle du concert de Gaël Faye se présente comme un habillage de fond de scène sur toute sa hauteur et sa largeur, composé de nombreux rectangles rotatifs recouverts d'une texture de feuille d'aluminium froissée. Outre les potentialités de jeux de lumières intéressantes, cette structure, par la rotation des rectangles et la réflexion des divers rayons des projecteurs, évoque les *nacos*³⁹ de l'enfance du rappeur. Gaël Faye l'explique d'ailleurs succinctement à la fin de la captation, lorsqu'il remercie Olivier Germain et Matthieu Etignard de la société ATFULL qui ont conçu la scénographie. La fenêtre et les rayons de lumière qui la traversent sont des thèmes récurrents dans l'œuvre de Gaël Faye, et le morceau « L'ennui des après-midi sans fin » rend évident le sens de la scénographie :

Un cimetière s'est formé entre naco et moustiquaire
La névralgie du robinet c'est le bruit de ma rivière
Le vent danse dans les rideaux, le grelot de la tringle
Dehors grésille la radio de quelques voix que je distingue
Des oiseaux dans la volière, le kasuku fait du boucan
Si le frigo ne bourdonne guère c'est qu'il y a coupure de courant
Rayon de soleil en suspension, filaments de poussière dans l'air
Qui traversent le salon pour zébrer d'ombre et de lumière

³⁹ *Naco* (variante *nakos*) est le nom donné, dans les pays francophones d'Afrique et les Mascareignes, à un châssis de fenêtre permettant le déplacement de lames de métal ou de verre.



Illustration 13: Concert de Gaël Faye à l'Olympia



Illustration 14: Idem



Illustration 15: Idem

A plusieurs reprises, les lumières forment ces fameuses rayures et croisillons, donnant à l'ensemble de la scène un aspect d'intérieur de maison intimiste.

La structure principale du concert de Roméo Elvis est, quant à elle, représentative de la communauté des fans du rappeur. Il s'agit d'un crocodile dont le corps est formé des lettres du mot « Strauss » : « mot qui désigne ses fans, son entourage, son univers, et un tas d'autres choses selon son emploi dans une phrase »⁴⁰. A travers son œuvre, Roméo Elvis revendique le reptile comme étant son animal totem. Il y a également écrit « Morale Tour » en fond de scène : Morale est le mot commun aux titres de ses trois EPs collaboratifs avec l'artiste Le Motel. Par cette scénographie, l'artiste crée un lien fort avec son public, une complicité dans le

⁴⁰ explication des paroles de « Strauss et paillettes » de Roméo Elvis sur <http://genius.com>

partage de codes communs - ici, l'usage d'un terme particulier, le titre de ses albums et l'animal -, par effet de reconnaissance, tandis que Gaël Faye fait naître cette complicité dans l'intimité de son passé et dans l'invitation au voyage, par effet de dévoilement et de dépaysement.



Illustration 17: Scénographie de Roméo Elvis pour le "Morale Tour"



Illustration 16: Figure du crocodile sur la scène

En revanche, comme au théâtre, l'utilisation des lumières soutient l'ambiance globale du morceau, résultant de la somme de la musique et des paroles. Puisque le concert est divisé en plusieurs chansons distinctes, la création lumière fonctionne généralement en tableaux distincts eux aussi. On remarque pour les deux performances que la lumière dépend à la fois du propos et de l'approche musicale de ce dernier. Il y a donc quelques constantes : les lumières froides - bleu, vert, blanc - vont symboliser l'intime, la nuit, les idées noires, la solitude ; les lumières chaudes - orange, rouge, rose - vont être utilisées davantage pour les textes liés à l'amour, la passion, la fête, la violence ; les lumières fixes sont liées aux chansons intimes et aux musiques calmes ; les lumières mobiles et les effets stroboscopiques sont couplés aux rythmes plus soutenus, aux instrumentalisation plus denses et incitent justement à la danse. On note cependant que Gaël Faye va davantage lier la création lumière au texte, et Roméo Elvis à l'instrumentalisation.

En effet, lors du concert de Gaël Faye, les lumières vont servir de repères spatiaux et temporels en fonction du texte : pour « Paris métèque » et « Fils du hip-hop » par exemple, deux colonnes de *naco* sont éclairées en fond de scène, donnant l'image d'une barre d'immeuble, situant la salle dans un quartier de la capitale ou bien dans une *block party* du Bronx, berceau du hip-hop ; pour « Tôt le matin », qui ouvre le concert, la salle est encore sombre et les lumières choisies sont des contres bleus, pour une ambiance froide et nocturne qui durera jusqu'au quatrième morceau, « Solstice », où quelques lumières roses et orangées viennent réchauffer la scène, et surtout annoncer la fin d'une période, comme le prévoient le texte :

J'habite un désastre sous la colère des Dieux
Où le monde doit s'éteindre pour qu'on ouvre les yeux
Et le vin à la bouche, et le coeur sous le pieu
On fera vœu de renaître de quelques cendres de feu

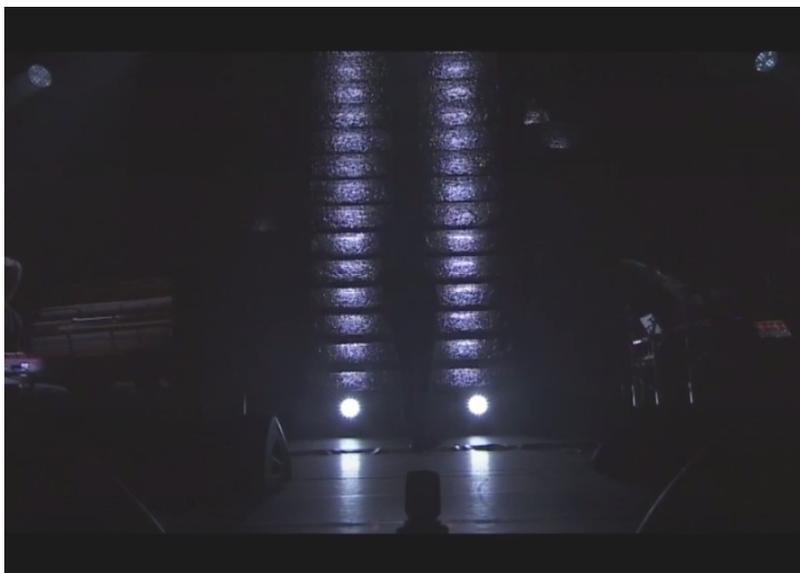


Illustration 18: Colonnes éclairées en fond de scène

Concernant le concert du rappeur belge, les lumières ont davantage une fonction d'élément spectaculaire et de catalyseur de l'énergie du public et se calquent ainsi aux rythmes et aux sonorités de la musique du Motel. Les jeux de lumières sont nombreux et le public est souvent éclairé. L'usage de fumigènes de scène combiné à des effets lumineux stroboscopiques contribue à cette ambiance à la fois festive, sauvage et vaporeuse et rend visuellement présent un des thèmes favoris du rappeur : la consommation de cannabis. La lumière sature la vision globale que le public a de la scène, tantôt monochrome tantôt multicolore, mais toujours d'intensité forte.

En somme, nous pouvons dire que la scénographie reflète l'approche artistique du rappeur, et permet différentes modalités de complicité avec le public. Dans ce genre musical, le concert vise une rencontre forte entre l'artiste en tant qu'individu et le public en tant que foule. On remarque alors que les éléments scéniques sont multiples et visent à augmenter le concert qui devient spectacle. Si la scénographie porte le sens des textes chez Gaël Faye, elle est aussi vecteur de l'énergie musicale et de la sensation du *spectaculaire* chez Roméo Elvis et contribue plus généralement à un conditionnement du spectateur, rendant fructueuse la réception des mots, de la musique et de la performance des corps.

II.2 Conditionnement physique et psychique du spectateur

Selon Dominique Château dans son article « Pour une esthétique du spectaculaire »⁴¹, le *spectaculaire* englobe plusieurs caractéristiques. Si on lui attribue généralement une connotation négative au théâtre, c'est parce que le terme est quotidiennement employé pour désigner quelque chose de grand qui relève de la surprise et sollicite chacun de nos sens. Si son effet principal est apparemment de saturer les sens, le spectaculaire s'opposerait donc à l'esthétique, concept cher aux théoriciens et praticiens de la scène. On reproche donc au spectaculaire de ne provoquer que la surprise, sans engendrer de réflexion par la suite. Tout comme l'écoute musicale implique une surdité de l'auditeur, celui qui est sujet au *spectaculaire* est paradoxalement aveuglé par ses propres sens.

Dominique Chateau comprend également le *spectaculaire* comme la combinaison d'un événement réel au sein d'un contexte artificiel, et le plus souvent régi par des conventions théâtrales tels que les applaudissements, la séparation des acteurs sur scène et des spectateurs groupés en un public. Ainsi, une exécution en place publique ou encore un procès verbal sont spectaculaires. L'événement réel provoque alors l'affliction du spectateur, et le support artificiel son plaisir. Ces deux sentiments contradictoires placent le spectateur dans un état psychique complexe et longtemps considéré comme immoral. Le *spectaculaire* est donc intimement lié au *performatif* en ce point, puisqu'il ont en commun ce risque de l'échec par la présence de l'événement réel, amplifié par le dispositif scénique.

41 Château D., « Pour une esthétique du spectaculaire », dans *Le spectaculaire*, sous la dir. de Christine Hamon-Sirejols et André Gardies, 1997, Lyon: Aléas

Béatrice Picon-Vallin ajoute à la définition, dans son article « le spectaculaire de masse du théâtre au cinéma », le caractère exceptionnel et inattendu du *spectaculaire* :

[Le spectaculaire, c'est] ce qui frappe les sens, attire l'attention de celui qui regarde et/ou écoute en raison d'une non-quotidienneté, d'un aspect exceptionnel, inattendu, du dépassement d'une norme admise.⁴²

Au concert populaire, l'événement réel et exceptionnel est cette rencontre entre l'interprète et le public ajoutée à l'exécution technique de la musique. L'horizon d'attente du spectateur est généralement porté sur la musique, mais aussi sur la personnalité de l'interprète si celui-ci est présent sur les réseaux sociaux ou dans les médias, et sur son univers visuel s'il publie des clips vidéo pour ses morceaux. Dans tous les cas, la présence scénique de l'artiste de musique populaire est inédite, hors-norme pour le spectateur. La scénographie, les lumières, les textes, les sons constituent le support artificiel amplificateur de la rencontre. *Le spectaculaire* intervient également à travers la saturation des sens, cherchant à provoquer un « choc visuel, auditif, émotionnel »⁴³ chez le spectateur, évidemment sensoriel plus qu'intellectuel. Ce dernier est soumis à la fois aux sons, aux lumières, au contact des corps qui l'entourent, parfois même à leurs odeurs, et en ce qui concerne le sens gustatif, il n'est pas exclu qu'une pinte de bière stimule ses papilles simultanément au reste. De plus, les éléments sensibles du spectacle se synchronisent généralement à la musique, et en particulier les lumières et les corps par la danse. L'énergie initiale de la musique est alors décuplée et davantage vécue que simplement perçue. L'expérience musicale du spectateur est donc totale, mais toujours préalablement calculée par l'artiste.

42 Picon-Vallin B., « Le spectaculaire de masse du théâtre au cinéma », dans *Le spectaculaire*, sous la dir. de Christine Hamon-Sirejols et André Gardies, 1997, Lyon: Aléas

43 *Ibid.*

D. Château emprunte d'ailleurs la notion de « calcul du spectateur »⁴⁴ au cinéaste Eisenstein, admettant que le spectaculaire est une expérience menée sur le spectateur en le soumettant à de fortes stimulations sensorielles ou psychiques pour produire une succession de chocs émotionnels. L'ensemble de ces chocs conditionnerait alors le spectateur à recevoir l'aspect idéologique du spectacle.

Le gigantisme serait un des moyens de stimulation sensorielle les plus répandus, qu'il concerne le décor, les acteurs, la musique ou bien les actions-mêmes. Nous avons vu précédemment que la prise de hauteur des interprètes par la suspension, le saut ou la scénographie provoquaient la performativité du concert populaire, mais elle implique également une perception élargie du cadre de scène, voire de l'espace théâtral entier. Outre l'enjeu d'occuper un espace aussi grand que la scène et sa salle en n'étant que quelques interprètes, les artistes du concert perçoivent en ces lieux une potentialité d'action qu'ils tentent d'exploiter et d'augmenter pour produire cet effet de gigantisme, et donc de *spectaculaire*. À travers corps et décors, les procédés d'agrandissement sont nombreux : on retrouve par exemple, dans le concert de Michael Jackson de la tournée « HIStory Tour » en 1996, la technique des ombres chinoises, qui permet la disproportion d'objets par la projection déformée de leur ombre sur un écran. Cet écran est en fait un drap blanc occupant tout le cadre de scène, permettant aux spectateurs de se rendre compte de la taille de celui-ci, notamment en marquant ses limites qui sont habituellement plongées dans le noir. On remarque qu'en guise d'échelle de comparaison, deux femmes sont placées au milieu du public, sur une plateforme surélevée, face à la scène.

44 À ce sujet, Aumont J., *Montage Eisenstein*, Paris : Editions Albatros, 1979

Roméo Elvis, sans utiliser le principe des ombres chinoises, emprunte tout de même à Michael Jackson l'effet de ce drap immense, qui, tout en séparant la scène de la salle, en accentue les dimensions. Le drap tombe ensuite et dévoile le rappeur suspendu, ce qui provoque un contraste fort entre l'échelle de la salle et celle du corps humain, ainsi qu'un soulagement de l'attente du public en liesse, qui jusque-là était maintenu dans un suspens intense.



Illustration 19: Ombre portée de Michael Jackson sur un drap tendu à l'avant-scène



Illustration 20: Drap tendu à l'avant-scène pour l'introduction du concert de Roméo Elvis au Zénith de Paris

En somme, R. Normandeau décrirait ce phénomène de transe collective sensorielle combinée au risque de l'échec de la performativité comme un nouveau rite, « mélange entre l'office et le cirque »⁴⁵. Il est alors naturel de se pencher sur la forme du concert en tant qu'événement social et rituel.

⁴⁵ *op. cit.* Normandeau R. « Qu'est-ce concert ? »

II.3 *Le concert comme nouveau rite*

L'être humain est un animal social. Les rites ponctuent sa vie et ont donné naissance aux arts de la scène. Bien que la société occidentale soit désacralisée en apparence, certains événements et comportements ont gardé un caractère rituel. Dans le domaine des arts du spectacle, des comportements et des superstitions liées à l'origine rituelle de la discipline persistent, comme par exemple le cercle d'énergie entre les comédiens avant leur entrée sur la scène, l'exclusion du vert des costumes, l'omniprésence de la servante, etc. Le changement d'état de corps et d'esprit de l'interprète dans sa préparation et sur le plateau est aussi similaire à un acte rituel de transformation.

L'interaction entre le *performatif* et le *spectaculaire* dans un lieu accueillant un public contribue grandement au rituel. Madlen Sell considère les rites comme des « fictions collectives qui ont pour but d'ordonner la nature »⁴⁶, l'événement rituel se détachant ainsi de l'ordinaire par le rassemblement d'une communauté en cérémonie. Tout comme la plupart des acceptions de la performance, le rite accorde une place primordiale à la présence et à la transformation du corps. Denis Jeffrey, dans son article « Les ritualités contemporaines », écrit à ce propos :

Le rite est mémoire qui opère dans l'homme, dans son corps, des transformations conditionnelles à son adaptabilité. La mémoire corporelle fonctionne bien quand elle devient réflexe, acte, manière d'être, sensibilité et langage. Le rite ne sépare pas l'homme de son corps, il ne dresse pas entre l'homme et son corps le mur de la civilisation ; le rite est l'homme, comme en témoigne la poignée de main, le baiser et l'applaudissement. L'homme fait corps avec le rituel et le rituel fait corps avec l'homme. À cet égard, il n'existe pas un état

46 Sell M., « La dation du nom et autres rites de passage chez les Seereer Siin du Sénégal », *Le Journal des Psychologues*, n°320, p. 74-77, 2014

naturel de l'homme, une manière d'être plus proche de la nature animale ; [...] Le corps est d'emblée dans le langage et le langage émane d'un corps ritualisé infiniment malléable et éducatif.⁴⁷

Ainsi, le rituel est un processus où le corps et l'esprit s'unissent dans un objectif de mise en ordre du changement et d'adaptation au groupe, à la société. La voix, parlée ou chantée, est également importante dans le rituel, puisqu'elle est un moyen d'expression de la pensée par une action physique et constitue donc une liaison concrète entre l'esprit et le corps.

Denis Jeffrey conclut sa réflexion de la manière suivante :

C'est que le rituel [...] témoigne d'une mémoire des interdits, des limites qui distinguent l'humanité de la divinité et de l'animalité, qui contient la violence excessive, qui confirme l'identité individuelle et collective, et qui permet l'acquisition, en se répétant, de la maîtrise symbolique de soi, d'autrui et du monde ambiant.⁴⁸

Ainsi, le rituel est une tentative de maîtrise de soi et de son environnement. Cette « maîtrise » est notamment mise à mal lors de l'adolescence, marquée de nombreux changements non contrôlés, et certains auteurs sont tentés de considérer ces changements comme les épreuves constituant un rite de passage :

Quand on est adolescent, on se construit en soi, en famille, à l'école, dans la ville et aussi par des dizaines d'expériences. On fait certaines expériences seul, certaines autres en compagnie de ses pairs, d'autres enfin sous contrôle des adultes. Le rite de passage n'est donc rien d'autre qu'une expérience, une épreuve physique et morale porteuse de sens, positive mais comprenant un certain niveau d'exposition à la douleur, encadrées par des éducateurs, qui a pour destination d'enrichir le jeune qui la traverse, et de lui permettre de grandir à lui-même, pour mieux passer à l'âge adulte.⁴⁹

47 Denis J., « Les ritualités contemporaines », *L'étude de la religion au Québec*, dir. Jean-Marc Larouche et Guy Ménard, Les Presses de l'Université Laval, 2001

48 *Ibid.*

La sexualité, l'appartenance à un groupe, les études sont autant d'enjeux imposés à la jeunesse, public majoritaire des concerts de rap, les poussant ainsi à expérimenter. Si les rites, au sens sacré et traditionnel, ont disparu de la société occidentale actuelle, Fabrice Hervieu-Wane constate que la prise de risque est fréquente chez les adolescents et explique ce comportement par le besoin inconscient des adolescents de vivre ces rites disparus, mais sans cadre précis.

Le concert constituerait alors une de ces « expériences » rituelles par diverses caractéristiques telles que la transe collective, la prise de risque, l'ivresse et la présence de la musique. Dans la forme, le rite est généralement un événement collectif admettant un déroulement précis. Ce dernier vise la transformation des acteurs à travers une série d'actions répétées et codifiées, la plupart du temps autour d'un objet ou d'un sujet auquel est rattachée une valeur symbolique. Dans le concert, on retrouve l'aspect collectif de l'évènement, ainsi que le déroulement codifié avec notamment l'enchaînement des chansons, les applaudissements, le rappel, etc. La musique devient l'objet symbolique du rite dans tout concert, et dans le cas d'un concert populaire, le chanteur ou la star semble être le sujet symbolique, plus que la musique.

En considérant ce caractère intrinsèquement rituel du concert, le rite dans les concerts de Gaël Faye transparaît dans la symbolique et le sens des textes ainsi que dans sa démarche artistique, davantage que dans l'exécution du concert. L'artiste franco-rwandais écrit dans « Paris métèque » :

Paris ma belle beauté, tes prétendants se bousculent

Dans le brouillard épais de tes fines particules

49 Hervieu-Wane F., « Les nouveaux rites de passages, une transmission expérientielle », *Biennale internationale de l'éducation, de la formation et des pratiques professionnelles*, 2012, Paris

Moi pour te mériter, je t'écrirai des poèmes

Que je chanterai la nuit tombée debout sur la scène

Gaël Faye exprime ici son besoin d'écrire pour se sentir appartenir à un autre lieu que celui qu'il a fui, le Burundi, et sous-entend donc que l'écriture de ses textes constitue un rite d'intégration dans une nouvelle culture, toujours dans cette volonté de maîtriser un soi ainsi qu'un environnement changeants, qu'il évoque également dans « Métis », à travers le conflit entre identités individuelles et collectives :

Métissé, prisé ou méprisé, j'ai dû m'adapter

Ballotté entre deux cultures ça commence à dater

Adolescent, complexé toujours en quête d'identité

Y avait le blanc y avait le noir, j'étais celui qui hésitait

J'évitais de choisir à l'âge où l'on veut faire partie

Endossant la faute de tous les camps je devenais martyr

On m'a dit 50/50 mais j'y ai pas trouvé mon compte

Car le glacier fusionne à l'océan à la saison des fontes

Le champ lexical du voyage, de la faune et de la flore endémiques à l'Afrique constituent une invitation au voyage par la musique, ce qui pourrait être une caractéristique commune à l'acte rituel. De plus, Gaël Faye met en valeur la culture traditionnelle africaine toujours ancrée dans les rites, notamment dans le morceau « Tropical » :

J'suis coincé au village

DJ fais tourner le sample boom-bap du vieux sage

Je rappe nonchalamment

J'ai pas besoin de bonheur, regarde l'espace entre mes dents

Je casse casse des nuques

Musique de transe, yes passe-passe chamanique

J'ai quitté mes bocages : l'occident luxueux pour mes poisseux marécages

J'veux tout laisser derrière j'veux groover sa terre mère le nez dans la poussière

Le « sage », la « transe », le « passe-passe chamanique » sont alors annoncés sur une musique percussive dansante. Gaël Faye se laisser régulièrement aller à la danse en concert, et le 5 décembre 2018 à l'Olympia, il fait appel à la troupe de danseurs rwandais Mpore qui occupera la scène à la fin du concert. La chorégraphe Nido Uwera, fondatrice de la troupe, a été formée dès son enfance aux danses traditionnelles par les maîtres du dernier ballet royal du Rwanda, danses qui prennent racines dans les rites ancestraux africains. La chorégraphie couplée aux costumes traditionnels que portent les danseurs ainsi qu'au texte « Petit Pays » du rappeur instaurent donc une atmosphère rituelle sur la scène de l'Olympia.



Illustration 21: Danseurs de la troupe Mpore en tenues d'Intore, danseur-guerrier de l'Afrique des Grands Lacs

Les concerts de Roméo Elvis sont davantage organisés comme des rites d'un point de vue formel. Comme nous l'avons vu à travers l'étude de sa scénographie, le rappeur incarne le sujet symbolique autour duquel gravite l'événement. Son animal totem, le crocodile, est présent sur scène et ses textes sont sus par cœur par le public. Le reptile incarne dès lors l'altérité et la violence et les textes évoquant la consommation de cannabis illustrent en somme la définition du rituel par Denis Jeffrey, soit « une mémoire des interdits, des limites qui distinguent l'humanité de la divinité et de l'animalité ». De plus, le rappeur se positionne en maître de cérémonie en incitant notamment le public à pratiquer le *pogo*⁵⁰, danse violente qui commence généralement par la formation d'un cercle vide de spectateurs, sorte d'arène, pour qu'ensuite ces derniers se jettent, en rythme, les uns contre les autres.



Illustration 22: Public exécutant un pogo lors du concert de Roméo Elvis à l'Olympia de Paris

Le public procède ainsi à une transformation physique et psychique, s'épuisant par la danse et altérant sa pensée par l'énergie collective, par la performance du sujet symbolique, et par la consommation d'alcool ou de drogue dans certains cas. On constate que Roméo Elvis fait lui-même ce trajet rituel. Au début de son concert à l'Olympia, on ne voit que sa silhouette habillée, une casquette

⁵⁰ Danse apparue vers 1976, au cours de laquelle les danseurs sautent de façon désordonnée, de haut en bas et en se bousculant. Le pogo est habituellement rattaché à la musique punk rock.

tenant ses cheveux bien attachés, il adopte une démarche lente en interprétant le premier morceau « Nappeux ». En revanche, pour son dernier morceau « Bruxelles arrive », il est éclairé en pleins feux, torse nu, transpirant et les cheveux lâchés, *slammant* sur le public.

Ainsi, le concert populaire prend, tout comme le théâtre, une fonction rituelle, qui est assurée notamment par une scénographie symbolique et stimulante, mais aussi par le maintien ou le bousculement d'un déroulement codifié du concert par l'interprète. Le MC a finalement un réel rôle de maître de cérémonie et anime l'événement en évoluant dans ce décor. Il est un support du rituel, tout en prenant en charge les émotions des spectateurs afin de les transformer au fil du spectacle.

III. LE MC : FONCTIONS ET CARACTÉRISTIQUES D'UN CORPS VEDETTE

Le concert est un évènement codifié et animé par les interprètes. Dans la musique populaire, il est généralement construit autour d'une personnalité forte, le *leader* du groupe, qui est souvent le chanteur et plus particulièrement dans le concert de rap, le MC. Cet interprète devient un symbole, une icône, une star adulée par le public.

Tout comme les formes spectaculaires du concert, le vedettariat dans la musique s'est développé de manière exponentielle grâce à l'industrie du disque et aux médias. Le développement de cette figure devient une stratégie essentielle de croissance pour les labels discographiques. Au même titre que leurs albums, les artistes doivent ainsi promouvoir et vendre une personnalité accrocheuse en étant notamment présent dans les médias et sur les réseaux sociaux. Cette personnalité se construit à travers les textes, les costumes, les clips musicaux, la présence médiatique mais surtout par la présence scénique en concert, durant lequel il rencontre directement son public, ses *fans*.

Dans une première partie, nous verrons les différentes fonctions du MC au sein d'un concert. Que ce soit dans ses textes ou dans son interaction avec le public, le rappeur incarne plusieurs personnages et porte de multiples casquettes en plus de son rôle symbolique de support rituel. Nous étudierons dans un deuxième temps les diverses gestuelles, omniprésentes dans le milieu hip-hop, liées à cette figure iconique du MC. Enfin, nous analyserons un dernier élément qui complète l'identité visuelle et artistique du rappeur, le *look*, ainsi que son impact sur l'interprétation et donc sur le concert.

III.1 *Plurifonctionnalité du MC: fonctions artistiques et sociales*

Lors du colloque international *Les relations musique-théâtre : du désir au modèle*⁵¹ à l'Université de Toulouse 2, en collaboration avec le Théâtre Garonne et le Théâtre du Pavé de Toulouse, les chercheurs admettent une certaine théâtralisation du concert en décelant trois grandes tendances. La première consiste en une « altération du rituel », soit par la présence d'embryons de mise en scène théâtrale – pantomime, scénettes - lors du concert, créant ainsi un effet de surprise. La deuxième tendance est l'« irruption du verbal », soit la prise de parole directe des musiciens, notamment pour annoncer les morceaux joués. La dernière tendance est la « création de spectacles hybrides », avec l'apparition des concerts-lectures, des BD-concerts ou encore des ciné-concert. La deuxième tendance est celle que nous retiendrons dans cette réflexion sur le MC. Ainsi, le concert serait *théâtral* dès lors qu'un musicien prend la parole. Seulement, dans la musique vocale, le chanteur a déjà accès à la parole, et se détache en ce point du reste du groupe, des musiciens. Malika Bastin-Hammou, chercheuse à l'Université Stendhal Grenoble 3 en 2010, décrit dans « Le silence des aulètes dans la comédie ancienne »⁵² l'origine du mutisme des musiciens en scène. En effet, dans l'Antiquité, l'aulète⁵³ était considéré comme un étranger salarié au service du plaisir du public, ce qui l'associait à l'animalité et à la prostitution, et de ce fait était dépourvu de l'accès à la parole, qui définit le citoyen.

51 *Les relations musique-théâtre : du désir au modèle*, Actes du colloque international – IRPALL, Textes rassemblés et présentés par Muriel Plana et Frédéric Sounac, 2010

52 Bastin-Hammou M., « Le silence des aulètes dans la comédie ancienne », *Les relations musique- théâtre : du désir au modèle*, Actes du colloque international – IRPALL, Textes rassemblés et présentés par Muriel Plana et Frédéric Sounac, 2010

53 Aulète : dans les pièces de théâtre de l'Antiquité, désigne le joueur d'*aulos* (flûte à deux becs), à la tête du chœur, parfois *didaskalos* (plus ou moins équivalent au metteur en scène)

C'est d'ailleurs un « classique » qu'ont à subir les musiciens qui accompagnent les chanteurs : quand ces derniers leur adressent la parole, le plus souvent pour s'en moquer gentiment, ils ne peuvent leur répondre qu'avec leur instrument, instaurant ainsi un « dialogue » hybride entre parole et musique.⁵⁴

Malika Bastin-Hammou décrit ici un phénomène encore fréquent dans certains concerts d'aujourd'hui, car si le chanteur prend la parole pour annoncer les morceaux, les instrumentistes restent pour la plupart du temps muets, ce qui contribue à la responsabilisation de la *star*.

Dans le concert populaire actuel, il est normal de voir l'interprète annoncer au microphone la chanson suivante. Cela devient parfois un enjeu pour le MC, comme l'annonce Roméo Elvis dans le *Vérité Show*, lorsque Lomepal lui demande ce qui l'effraie le plus sur scène :

C'est plus de dire des bêtises entre les morceaux, j'ai l'impression que je contrôle ce que je dis tant que c'est calibré [il évoque ici ses textes de rap] et dès que je dois faire des transitions...

Roméo Elvis fait référence aux deux principaux types de fonctions du MC : l'artistique, dans l'interprétation des textes sur une musique, et le social, qui consiste en l'animation de la *block party*, et aujourd'hui du concert. Les fonctions artistiques du chanteur sont réunies dans l'interprétation qui, en musique, admet non seulement l'exécution technique du support matériel de l'œuvre musicale, soit la partition, mais aussi l'ajout d'une valeur expressive par l'interprète. Que le texte soit chanté ou « rappé », on demande à l'interprète de penser ce qu'il dit, de le raconter de manière à convaincre le public, voire de le jouer.

⁵⁴ *Ibid.* p.38

Sandrine Le Pors considère notamment l'intégration des chansons au théâtre comme l'apparition de « microdrames »⁵⁵ dans le drame principal. Sa définition de « microdrame » repose sur l'observation d'une nouvelle perception du temps de la représentation et d'un type de parole particulier, tous deux en marge du texte théâtral. Cependant, si les chansons constituent des « microdrames » d'un point de vue rythmique et linguistique, elles peuvent également être considérées comme des « microfables », présentant une narration, des lieux, des personnages, des actions. Dans son concert de la tournée « Des Fleurs », Gaël Faye prend des allures de conteur : il interprète notamment plusieurs chansons debout face au public, son microphone fixé sur pied, à peine éclairé, en exécutant quelques gestes des mains dans l'énergie de son propos. C'est le cas de son morceau « L'Ennui des après-midi sans fin », où une lumière tamisée chaude donne la sensation d'une image en sépia, rappelant « les photos jaunies » que décrit le texte. A travers ce dernier, Gaël Faye invoque sur scène un souvenir d'enfance qui, par son caractère à la fois anecdotique et universel et par la posture immobile du rappeur, intervient comme un conte à morale transmis par un griot. A l'échelle du concert entier, le MC tisse le fil rouge de son œuvre par le biais de transitions liées à son vécu ou au processus d'écriture de ses textes, expliquant l'origine de ses morceaux d'une façon inédite pour le public.

Roméo Elvis, quant à lui, représente la figure principale du morceau dans son interprétation de « Diable » à l'Olympia de Paris. Cette représentation formelle se fait davantage par les lumières et par sa tenue que par un jeu d'acteur conscient : ses vêtements sont rouges, tout comme l'éclairage de la scène, ce qui crée un tableau

55 Le Pors S., « Le texte théâtral contemporain et la chanson », *Les interactions entre musique et théâtre*, dir. Guy Freixe et Bertrand Porot, Editions L'Entretemps, 2011

monochrome aux couleurs de l'enfer. De plus, il exécute quelques pas de danse lascifs, mais surtout provocateurs car il livre simultanément le conseil suivant à son public : « Ne laisse pas le diable danser sur tes plates-bandes ».



Illustration 23: Roméo Elvis dansant sur la chanson "Diable"

Le concert de Roméo Elvis est également un exemple concret de la mise en pratique des fonctions sociales du MC. Comme vu précédemment, le rappeur est à la fois un support symbolique rituel et l'animateur de ce rite. En terme d'animation, le MC va tantôt diriger physiquement la foule - en lui demandant d'exécuter un *pogo*, de suivre certains pas de danse, de frapper dans ses mains -, tantôt la diriger musicalement - en lui demandant d'effectuer une certaine rythmique par applaudissements, de reprendre en chœur les paroles, voire de chanter un accompagnement sur lequel le MC déclamera ses textes -, tout en interagissant directement avec elle par le biais de questions et d'anecdotes. Ces interactions ponctuent le concert et contribue également à la perception du temps de l'événement : l'interprète annonce le déroulé des chansons et le plus souvent, lorsqu'il annonce la dernière afin de prévenir le public, il attend de ce dernier une réaction contestataire exprimant le désir de le voir rester sur scène, pour interpréter encore plus de morceaux. Cela donne généralement lieu au rappel, où les artistes ayant annoncé la fin du concert et quitté la scène reviennent et, dans la mise en scène d'un faux imprévu, livrent aux spectateurs une ou plusieurs chansons supplémentaires.

Dans la plupart des concerts de musique hip-hop, le MC a également un certain pouvoir sur les musiciens. Il décide du moment où le morceau commence, et il arrive parfois qu'il rate le début de son texte, ou bien qu'un *sample* ne démarre pas. Quelque soit l'obstacle qu'il rencontre, il est possible pour lui d'arrêter la musique en criant à ses musiciens « Pull up ! », venant de « *pull up the needle* », ce qui signifie « relève l'aiguille » et fait référence à l'aiguille de lecture permettant d'entendre le disque vinyl sur une platine. Ainsi, le groupe reprend le morceau du début et l'erreur est vite oubliée du public.

Animateur, conteur, acteur, chorégraphe, chef d'un chœur en liesse et d'un orchestre principalement électronique, le MC est revêtu de nombreux titres qui lui donnent tout autant de responsabilités durant le concert. Ces dernières sont implicites et assurées par un unique corps-interprète dont la mise en valeur esthétique et l'expressivité font du rappeur une *star* populaire. Ce corps devient sur scène le symbole d'une génération, d'une culture, provoquant alors l'identification du spectateur à l'artiste.

III.2 Corps hip-hop : de l'appartenance à l'expressivité du geste

Le mouvement hip-hop accorde une place fondamentale à l'expression du corps. Bien que le rap consiste en l'écriture et l'interprétation verbale d'un texte, on remarque que la gestuelle des rappeurs est tout aussi importante et contribue d'une part à la différenciation et donc à l'identification des sous-genres du rap et de leurs interprètes, et d'autre part à l'interprétation musicale et poétique des morceaux.

Né dans un contexte de crise politique et socio-culturelle, le hip-hop met en exergue les notions de différence et d'appartenance. En effet, le quartier du Bronx ayant été le berceau de nombreuses guerres de gangs, les hip-hopppers se rattachent à leurs groupes par leurs styles vestimentaire, musical, mais aussi par leur langage corporel. C'est dans ce contexte que naissent les premières signatures corporelles des rappeurs, consistant généralement à représenter une lettre ou un chiffre avec un signe des mains, symbolisant une zone géographique bien délimitée. Dans le rap francophone d'aujourd'hui, la notion de gang est peu présente mais de nombreux rappeurs font de ces gestes symboliques des signes d'appartenance à leur communauté de fans. C'est notamment le cas des rappeurs JUL, Booba et du groupe S-crew :



Illustration 25: Signe du rappeur JUL, représentant les lettres de son nom



Illustration 24: Signe du S-crew, représentant le S du nom du groupe



Illustration 26: Signe de Booba, représentant le "2" et le "i" de son collectif 92i

Dans son article « Du fait gestuel à l'empreinte sonore : pour un geste musical »⁵⁶, le musicien, musicologue, ethnomusicologue et sinologue Apollinaire Anakesa Kululuka analyse le concept de « geste » dans l'interprétation musicale. Il énonce notamment :

[...] un des facteurs fondateurs de l'expression musicale est la parenté existant entre les schèmes rythmico-mélodiques, avec tous leurs paramètres, et les schèmes gestuels qui accompagnent le comportement du musicien ou du chanteur. C'est aussi là le produit des états psychiques fondamentaux, dont la tension-détente, le calme-excitation, l'exaltation-dépression, qui se traduisent ordinairement par diverses formes gestuelles au rythme bien déterminé [...].

A. Anakesa Kululuka évoque ici l'importance de l'expressivité du geste dans la performance scénique du musicien ou du chanteur. Il y aurait alors une couche de sens ajoutée à la musique seule par les mouvements de l'interprète. Dans le colloque international et interdisciplinaire « Perspectives francophones sur les musiques hip-hop » organisé avec la Maison des métallos à Paris, la chercheuse Polina Chodaková rend compte d'une « Analyse sémio-sémantique de la gestuelle dans les clips vidéo de rap »⁵⁷. En s'appuyant sur les travaux du sémiologue et philosophe Charles Sanders Peirce⁵⁸ et du psychologue et chercheur en sciences psycholinguistiques David McNeill⁵⁹, P. Chodaková distingue trois types de gestes : les gestes de battements, les indices, les icônes et les symboles. Les signes d'appartenance des rappeurs appartiendraient donc à la troisième catégorie, ayant une fonction référentielle dans le but de représenter le contexte situationnel et culturel relatif à la fois au mouvement hip-hop et à la personnalité qu'incarne le MC.

56 Anakesa Kululuka A., « Du fait gestuel à l'empreinte sonore : pour un geste musical », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n°14, 2001, p.221-236

57 Chodaková P., « Analyse sémio-sémantique de la gestuelle dans les clips vidéo de rap », *Colloque international et interdisciplinaire « Perspectives francophones sur les musiques hip-hop »*, Paris, 2017

58 Peirce C. S., *Écrits sur le signe*, rassemblés traduits et commentés par Gérard Deledalle, Paris, Le Seuil, coll. "L'ordre philosophique", 1978

59 McNeill D., *Hand and Mind: What Gestures Reveal about Thought*, Chicago, Illinois, Etats-Unis : University Of Chicago Press, 1996
D. McNeill, *Gesture and Thought*, Chicago, Illinois, Etats-Unis : University Of Chicago Press, 2005

Les gestes de battements ont une fonction rythmique et phatique, en accentuant la musicalité de la parole et de l'*instrumental* pour augmenter l'impact du message. Ils sont liés au texte mais ne l'illustrent pas, et constituent des mouvements spontanés, abstraits et parfois inconscients. Les indices sont des gestes à fonction déictique⁶⁰ et conative⁶¹, en cela qu'ils désignent les caractéristiques d'un objet du point de vue du rappeur. Les icônes représentent les actions et les objets concrets du texte énoncé, tels qu'un téléphone ou bien une arme à feu :



Illustration 27: geste-icône sur les paroles « J'suis l'eczéma dans les nuages, j'ai des smartphones dans mon coltan » du morceau "Dinosaures" de Gaël Faye



Illustration 28: geste-icône sur les paroles « Il faut que je prépare les munitions, il faut que je démarre comme le plus vif » du morceau "Les hommes ne pleurent pas" de Roméo Elvis

Ses gestes ont une valeur référentielle et poétique, et ne représentent que des choses concrètes, contrairement aux symboles, plus ambigus, qui reposent sur des conventions permettant la représentation de concepts plus abstraits : une émotion, l'appartenance à un groupe, la critique et l'ironie du texte, etc. Ces symboles ajoutent au morceau une strate de sens supplémentaire, contrairement aux types de gestes cités précédemment, qui sont directement liés à la parole, sa signification et sa musicalité. A. Anakesa Kululuka en vient alors à considérer cette nouvelle épaisseur sémantique comme une technique de jeu d'acteur :

⁶⁰ Déictique : spécification de l'identité ou de l'emplacement spatial ou temporel d'un objet du point de vue du locuteur dans le contexte de la communication.

⁶¹ Conation : concerne un effort, une volonté, une impulsion dirigée vers un passage à l'action.

Un jeu musical est constitué d'actes gestuels par lesquels sont mises en scène des énergies sous forme de sons. La dynamique, qu'ils impriment à ces derniers, traduit une force cachée : la tension du musicien transmise à l'instrument résonnant. Cette dynamique est ainsi directement reliée à l'état émotionnel de l'instrumentiste.⁶²

L'interprétation musicale réside dans la précision des gestes du rappeur et de leur expressivité par rapport au texte, similaire au travail de l'acteur sur les intonations de la parole et sur les mouvements corporels qui l'accompagnent. Ce « jeu musical » s'insère dès lors dans les diverses caractéristiques propres à la star populaire.

⁶² *op. cit.* Anakesa Kululuka A., « Du fait gestuel à l'empreinte sonore : pour un geste musical »

III.3 *Le look dans le Rap Game : un costume altératif*

Par la réappropriation des codes de la culture hip-hop, le MC se crée un univers unique et immédiatement reconnaissable pour son public à travers de multiples symboles comme les gestes, la musique, la scénographie, la tenue vestimentaire. Le spectateur du concert a un horizon d'attente précis selon la renommée de l'artiste, qui devient un gage de qualité de son œuvre.

Il a toujours été question, dans le milieu hip-hop, de la rivalité entre les artistes. Cela porte même un nom, il s'agit du *Rap Game*, qui, selon le lexique du rap français sur le site Rap Genius France, désigne la « compétition fictive et interminable menant au titre de boss du Rap Game ». Le but est, pour les concurrents du *game*, de vendre un maximum de disques et de maîtriser l'*egotrip*. Le rappeur écrit un *egotrip* si son texte a pour but de flatter son propre ego à travers de nombreuses *punchlines*, littéralement « phrases coup de poing », laissant sans voix par un usage ingénieux de belles métaphores ou de jeux de mots grinçants. Ce genre de texte de rap est généralement à prendre au second degré, tout comme l'importance du *Rap Game* dans l'œuvre des rappeurs.

Roméo Elvis évoque fréquemment le « rap-jeu », notamment dans son titre « L'amour avec des crocos », métaphore de la compétition malsaine des egos pour obtenir de l'argent et de la reconnaissance. Dans ce titre, il évoque un certain instinct animal, sauvage, qui le pousse à prendre part à ce jeu. Il se présente sur scène avec une queue de crocodile, la démarche vacillante :



Illustration 29: Queue de crocodile de Roméo Elvis

Cet accessoire est également un symbole phallique ironisant sur le caractère essentiellement masculin de la compétition du *Rap Game*. Roméo Elvis revendique le reptile comme son animal totem, ce qui rappelle en un sens la communauté *furry*, née dans les années 1970.

Dans son article « Subculture furry : sociologie d'un style pop culturel »⁶³, Marianne Celka explique les origines de la communauté furry, qui se définit entre autres par « le partage d'un intérêt commun, une passion pour les figures d'animaux anthropomorphes »⁶⁴, à travers le déguisement. Elle serait un héritage du fantasme de l'être hybride, présent notamment dans les mythologies égyptiennes, amérindiennes ou encore grecques et, plus récemment, dans la culture des *comics* et des mangas. « Dans l'expérience de l'invention de soi à travers un avatar, il y a invitation et initiation à l'altérité multiple, à l'hétérogénéité »⁶⁵ : M. Celka évoque dans son texte la représentation du corps humain sous divers prismes, notamment celui de l'animalité. Par le costume, le corps – et, par extension, l'esprit - se transforme pour rendre compte de la complexité de l'être humain. M. Celka cite également Joëlle Nouhet à propos du travail du metteur en scène et comédien Constantin Stanislavski :

63 Celka M., « *Subculture furry* : sociologie d'un style pop culturel », dans *Corps pop*, dir. par Sébastien Hubier et Frédérique Toudoire-Surlapierre, éditions et presses universitaires de Reims, 2018, p.123-137

64 *Ibid.*

65 *Ibid.*

« [...] il espérait tomber sur “un costume qui [lui] suggérait une image pouvant provoquer en [lui] quelque résonance” »⁶⁶. Si Roméo Elvis ne se dit pas appartenir à la communauté *furry*, il met en scène un « autre soi », en se laissant transformer par l'accessoire de la queue de crocodile : il en résulte une attitude corporelle animale qui influe sur l'interprétation et la réception du morceau.

Le crocodile est également le symbole de la marque Lacoste, que le rappeur belge affectionne tout particulièrement. Ce témoignage ostentatoire d'un amour pour le style vestimentaire est propre au rap et plus généralement à la musique populaire, et relève finalement, au même titre que le costume de théâtre, de la reconnaissance d'une identité singulière. Giulia Tonucci, dans « Le costume performatif et le corps mutant », écrit à se propos :

En portant un costume, l'interprète s'engage à être autre chose que le personnage qu'il joue chaque jour. Les changements de *look* sont donc de véritables changements d'identité. Un costume provoque [...] une autre présence (sur scène et dans le monde) et c'est exactement ce que Bowie a incarné dans toutes ses transformations.⁶⁷

Nous pouvons donc considérer la tenue du MC comme un costume altérant sa personnalité et définissant sa nouvelle identité. L'interprète établit ainsi une distance entre son être quotidien et son être scénique, de sorte à ce que ce dernier soit porteur de sens, de sensations et surtout attrayant pour son public. L'être scénique constitue également un certain champ de liberté pour l'interprète, qui par le biais d'un « personnage », se permet à la fois des actions et des paroles littéralement extraordinaires.

66 J. Nouhet, « *mangamania* et *cosplay* », dans *Adolescence*, n°53, 2005

67 Tonucci G., « Le costume performatif et le corps mutant : formes d'hybridation dans la pop culture », dans *Corps Pop*, dir. par Sébastien Hubier et Frédérique Toudoire-Surlapierre, éditions et presses universitaires de Reims, 2018, p. 247-269

Tout comme la gestuelle du rappeur, la tenue vestimentaire est donc un élément du système de signes sur lequel repose le concert. Comme vu tout au long de ce mémoire, il vient s'ajouter à la scénographie, à la création lumière et à la musique pour créer un spectacle qui *est et fait* sens.

CONCLUSION

En somme, nous pouvons voir que le concert populaire fonctionne, tout comme la pièce de théâtre, sur la base d'un système de signes donnant au spectateur plusieurs clés d'entrée dans le spectacle : musicale, visuelle, corporelle, rituelle, textuelle. Ayant des origines communes, nous pouvons aujourd'hui émettre l'hypothèse que le concert et la représentation théâtrale se rejoignent à travers des concepts tels que le *performatif*, le *spectaculaire*, le *rituel* et l'*altérité*.

La performativité englobe la représentation théâtrale et le concert en cela qu'ils constituent deux formes de perception de l'immédiat, d'un contexte spatio-temporel délimité dans lequel l'interprète agit de manière spontanée et unique, montre qu'il agit et qu'il existe un risque d'échec de cette action. Le corps et l'interprétation sont défiés sur scène, la plupart du temps à travers la mise en danger de l'artiste, intellectuelle ou physique, réelle ou dans un effet de réel, mais toujours mise en scène dans le dispositif spectaculaire. Cette mise à l'épreuve de l'interprète est augmentée par des effets spectaculaires, visant le choc sensoriel du public puis sa transformation, parallèlement à celle de l'interprète. Lumières, costumes, danseurs, pyrotechnie, etc., le concert populaire réemploie et renouvelle les technologies des pièces à machines afin de présenter au spectateur une œuvre totale, plus complète et plus grandiose encore que l'œuvre musicale enregistrée sur un disque. Il devient dès lors un rendez-vous rituel pour certaines générations, selon l'ancrage musical et temporel de l'interprète. Le concert est aujourd'hui une des formes les plus

fréquentées du spectacle vivant et les praticiens de la scène théâtrale pourraient l'envier en cela qu'il attire davantage de public en se réappropriant de nombreux codes de la représentation théâtrale.

Cependant, la richesse de chaque forme réside dans ce qui les distingue et qui concerne essentiellement l'espace théâtral et le public. En effet, si les pièces de théâtre contemporaines prennent de nombreuses formes, mélangeant les disciplines et les genres, la plupart d'entre elles se jouent dans une « salle de théâtre », attirant un certain type de public qui est rarement amené à faire autre chose que de prêter attention à ce qu'il se passe sur scène en position assise. Nous pourrions également dire que la pièce de théâtre, de par ses origines, garde toujours un peu de cette mission de rendre audible et visible une histoire, contrairement au concert populaire, qui rend audible, visible, et parfois même palpable un individu.

Aujourd'hui, c'est au tour de la pièce de théâtre d'emprunter au concert ses codes plus jeunes et plus libres pour diverses raisons, qu'elles soient dramaturgiques, politiques ou formelles. Cet emprunt sert entre autres à l'actualisation de textes théâtraux, comme le prouve la mise en scène *Kean ou Désordre et Génie* de Frank Castorf, où le personnage principal, comédien célèbre dans le texte d'Alexandre Dumas, se transforme en *rockstar*, symbole de l'outrance, de l'excès. La forme du concert peut également apparaître au théâtre dans une volonté de rajeunir à la fois l'art dramatique et le public que celui-ci attire. Lors d'une pièce de théâtre, la forme du concert pourrait assouvir le besoin interdisciplinaire qu'implique le théâtre en tant qu'*hypermedium*, permettre aux artistes de retrouver un rapport direct et organique avec le public à travers la figure de la star, ou encore représenter une jeunesse revendicative comme symbole de la lutte contre un théâtre traditionaliste.

Si l'on considère le théâtre comme un *hypermedium*, le concert populaire pourrait tout à fait constituer une forme théâtrale, au même titre que la pièce de théâtre. Comme nous l'avons vu à travers les concerts de Gaël Faye et de Roméo Elvis, cette forme scénique fait appel à des éléments de natures différentes afin de constituer un tout cohérent et spectaculaire. L'interprète parie alors sur l'alchimie de ces éléments tout en ayant la possibilité d'influer sur celle-ci en temps réel. Le *hip-hop*, par sa nature interdisciplinaire et communautaire, encourage la multiplication des éléments scéniques en concert et intensifie la rencontre entre l'interprète et le public.

Dans la recherche du *théâtral* d'un événement, il devient rapidement nécessaire de diversifier les approches théoriques, car si le concert est fondamentalement différent de la pièce de théâtre du point de vue des arts de la scène, les sciences tels que la sociologie, les neurosciences, ou encore la linguistique s'intéressent indifféremment à la représentation théâtrale qu'au concert et en tire généralement des conclusions très similaires.

Le concert populaire actuel est une forme centrée sur le divertissement et le plaisir, pouvant parfois prendre des dimensions esthétique, poétique et politique. La pièce de théâtre ou du moins ses praticiens semblent de leur côté s'être donné comme priorités ces trois derniers termes, en pariant sur leur effet ludique. Le trajet est inverse, ce qui constituerait aujourd'hui l'une des différences entre les deux formes. Le concert populaire actuel aurait également remis au goût du jour les formes les plus populaires de l'art dramatique des temps où le théâtre n'était pas considéré comme élitiste et intellectuel, que la pièce de théâtre semble avoir elle-même perdues, oubliées, voire volontairement évincées pour redéfinir le genre. Il est

possible d'émettre l'hypothèse que la pièce de théâtre s'est figée petit à petit, par la théorisation et l'institutionnalisation de celle-ci, tandis que le concert populaire reste encore majoritairement libre de toute codification puisque ses praticiens privilégient une démarche empirique plutôt que théorique. Alors que les mots tendent à fixer les objets qu'ils désignent, les interprètes du concert s'inscrivent pour leur part dans une dynamique artistique identique à l'intermédialité du théâtre, selon la définition qu'en donne C. Kattenbelt :

[...] I like to use the concept intermediality with respect to those co-relations between different media that result in a redefinition of the media that are influencing each other, which in turn leads to a refreshed perception.⁶⁸

68 « (...) j'aime utiliser le concept d'intermédialité en ce qui concerne ces co-relations entre différents media, entraînant une redéfinition de ces mêmes media s'influençant les uns les autres, qui, à son tour, conduit à une perception nouvelle. » Kattenbelt C., « Intermediality in Theatre and Performance : Definitions, Perceptions and Medial Relationships », *Culture, language and representation*, VOL VI, ISSN (1697-7750), 2008, pp. 19-29, trad. lib.

BIBLIOGRAPHIE

ŒUVRES DU CORPUS :

Concert de Gaël FAYE à la Belle Electricité le 16 novembre 2018, Tournée « Des Fleurs », Grenoble

Concert de Gaël FAYE à l'Olympia de Paris le 5 décembre 2018, Tournée « Des Fleurs », captation par Culturebox, en ligne sur <https://www.france.tv/spectacles-et-culture/hip-hop-jazz/972145-gael-faye-en-live-a-l-olympia.html> (consulté jusqu'au 10 juin 2019)

Concert de Roméo ELVIS à l'Olympia de Paris le 8 novembre 2018, Tournée « Morale Tour », captation par Patrick SAVEY pour ARTE Concert, en ligne sur <https://www.arte.tv/fr/arte-concert/> (consulté jusqu'au 2 mai 2019)

LA MUSIQUE POPULAIRE ET SA RÉCEPTION

ADORNO T. W., « Sur la musique populaire », 1937, Étude publiée, avec la contribution de George SIMPSON, dans *Studies in Philosophy and Social Science*, New York : Institute of Social Research, 1941, IX, p. 17-48. Reprise dans *Essays on Music*, University of California Press, 2002, p. 437-469. Traduction française S.G., 13 février 2014

BRISSON I., « La musique comme métaphore culturelle », dans *Les métaphores de la culture*, 1992

DEROME J., « Qu'est-ce que ça veut dire, musique actuelle ? », *Circuit*, 6 (2), 1995, p.15–18

RATTÉ M., « De la confusion entre la reconnaissance et la compréhension de la musique ». ETC, n°48, p. 21-25., 1999

LE MOUVEMENT HIP-HOP ET SES FORMES

AILANE S., « Hip-hop », dans *Anthropen.org*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2016

GOBBO S., « Roméo Elvis: Le rap, c'est le nouveau rock »[en ligne], *Le Temps*, 9 juin 2018 (consulté le 4 juin 2019)

Léonard, « Petite réflexion sur le freestyle »[en ligne], dans *Le Rap en France*, 2015 [consulté le 6 juin 2019]

CHODAKOVA P., « Analyse sémio-sémantique de la gestuelle dans les clips vidéo de rap », Colloque international et interdisciplinaire « Perspectives francophones sur les musiques hip-hop », Paris, 2017

LA PERFORMANCE

FÉRAL J., « De la performance à la performativité », *Communications*, n°92 *Performance - Le corps exposé*, dirigé par Christian Biet et Sylvie Roques, pp. 205-218, 2013

FÉRAL, J., « Qu'est la performance devenue ? », *Jeu*, n - 94, 157-164, 2000

LE SPECTACULAIRE

HAMON-SIREJOLS C. et GARDIES A. (dir), *Le spectaculaire*, 1997, Lyon: Aléas

LE RITE

DENIS J., « Les ritualités contemporaines », *L'étude de la religion au Québec*, dir. LAROUCHE J.-M. et MÉNARD G., Les Presses de l'Université Laval, 2001

HERVIEU-WANE F., « Les nouveaux rites de passages, une transmission expérientielle », *Biennale internationale de l'éducation, de la formation et des pratiques professionnelles*, 2012, Paris

L'INTERPRÉTATION ET LE GESTE MUSICAL

ANAKESA KULULUKA A., « Du fait gestuel à l'empreinte sonore : pour un geste musical », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n°14, 2001, p.221-236

LEVINSON J., « L'instrument de musique : réflexions sur le geste, l'écoute et la création », *Methodos [en ligne]*, 11 | 2011, mis en ligne le 31 mars 2011, URL : <http://journals.openedition.org/methodos/2560> (consulté le 10 juin 2019)

REIBEL G. et DELALANDE F., « Le geste de l'expression musicale », Emission présentée par Jack Vidal, diffusée sur France Culture le 1 novembre 1976

LE CONCERT

CÉDILOT S., *All I want is U2 : le théâtral, le spectaculaire et le performatif dans le concert rock*, Université du Québec à Montréal, 2010

CHARTIER S., « Comme au concert », *Jeu*, n°155, p.60–63, 2015

SHADOW-SKY M., *Dans le Ciel, Le Bruit de l'Ombre, [en ligne] centrebombe*, 2007

NORMANDEAU R., « Qu'est-ce concert? », *Circuit*, n°13, (1), p. 43-50, 2002

PEDLER E., « Entendement musical et malentendu culturel: le concert comme lieu de confrontation symbolique », *Sociologie et sociétés*, 36(1), p.127–144, 2004

LA MUSIQUE ET LE THÉÂTRE

FREIXE G. et POROT B. (dir), *Les interactions entre musique et théâtre*, Editions L'Entretemps, 2011

KATTENBELT C., « Intermediality in Theatre and Performance : Definitions, Perceptions and Medial Relationships », *Culture, language and representation*, VOL VI, ISSN (1697-7750), 2008, pp. 19-29

PLANA M. et SOUNAC F. (dir), *Les relations musique-théâtre : du désir au modèle*, Actes du colloque international IRPALL, 2010

LE CORPS POP

HUBIER S. et TOUDOIRE-SURLAPIERRE F. (dir), *Corps pop*, éditions et presses universitaires de Reims, 2018, p.123-137

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Illustration 1: South Bronx Park Jam, 1984. Photographie de Mr Henry Chalfant....	13
Illustration 2: Pochette de l'album "Des Fleurs".....	16
Illustration 3: Portrait de Gaël Faye © J.F. Paga/éditions Grasset.....	16
Illustration 4: Pochette de l'album "Morale 2luxe" en collaboration avec Le Motel..	17
Illustration 5: Portrait de Roméo Van Laeken, aka Roméo Elvis.....	17
Illustration 6: Roméo Elvis slammant sur son public, capture d'écran de la captation du concert du "Morale Tour" à l'Olympia de Paris.....	27
Illustration 7: Roméo Elvis suspendu au Zénith de Paris le 19 avril 2019, capture d'écran d'une vidéo amateur d'un spectateur trouvée sur youtube.....	28
Illustration 8: Saut de Lady Gaga pour le Super Bowl 2017.....	29
Illustration 9: Performance acrobatique de P!nk pour le morceau "Sober" à Melbourne.....	29
Illustration 10: Arrivée en scène de David Bowie pour le concert de la tournée "Glass Spider".....	29
Illustration 11: David Bowie assis sur une chaise suspendue.....	29
Illustration 12: Gaël Faye sur la grille de la Belle Electrique à Grenoble.....	30
Illustration 13: Concert de Gaël Faye à l'Olympia.....	34
Illustration 14: Idem.....	34
Illustration 15: Idem.....	34
Illustration 16: Figure du crocodile sur la scène.....	35
Illustration 17: Scénographie de Roméo Elvis pour le "Morale Tour".....	35
Illustration 18: Colonnes éclairées en fond de scène.....	36
Illustration 19: Ombre portée de Michael Jackson sur un drap tendu à l'avant-scène	41
Illustration 20: Drap tendu à l'avant-scène pour l'introduction du concert de Roméo Elvis au Zénith de Paris.....	41
Illustration 21: Danseurs de la troupe Mpore en tenues d'Intore, danseur-guerrier de l'Afrique des Grands Lacs.....	46
Illustration 22: Public exécutant un pogo lors du concert de Roméo Elvis à l'Olympia de Paris.....	47
Illustration 23: Roméo Elvis dansant sur la chanson "Diable".....	53
Illustration 24: Signe du S-crew, représentant le S du nom du groupe.....	55
Illustration 25: Signe du rappeur JUL, représentant les lettres de son nom d'artiste. .	55
Illustration 26: Signe de Booba, représentant le "2" et le "i" de son collectif 92i.....	55
Illustration 27: geste-icône sur les paroles « J'suis l'eczéma dans les nuages, j'ai des smartphones dans mon coltan » du morceau "Dinosaures" de Gaël Faye.....	57
Illustration 28: geste-icône sur les paroles « Il faut que je prépare les munitions, il faut que je démarre comme le plus vif » du morceau "Les hommes ne pleurent pas" de Roméo Elvis.....	57
Illustration 29: Queue de crocodile de Roméo Elvis.....	60

SOURCES DES IMAGES

- Illustration 2 : [<https://www.fnac.com/a13053908/Gael-Faye-Des-fleurs-Vinyle-album>]
- Illustration 4 : [<https://www.fnac.com/a11336537/Romeo-Elvis-Morale-2luxe-CD-album>]
- Illustration 5 : [<https://genius.com/artists/Romeo-elvis>]
- Illustration 7 : [https://www.youtube.com/watch?v=SZ_SOYJbxqo]
- Illustration 8 : [<https://time.com/4661033/lady-gaga-super-bowl-memes-2017/>]
- Illustration 9 : [<https://www.youtube.com/watch?v=uCJCi7He7q0>]
- Illustration 10 : [<https://www.youtube.com/watch?v=19fQTQ6z324>]
- Illustration 11 : [<https://ncxsqld.com/david-bowie-spiders-tour-youtube>]
- Illustration 19 : [<https://www.youtube.com/watch?v=1x-Ek8snF3I>]
- Illustration 20 : [https://www.youtube.com/watch?v=SZ_SOYJbxqo]
- Illustration 24 : [LP/Frédéric Dugit. <http://www.leparisien.fr/culture-loisirs/et-hop-la-premiere-place-25-06-2016-5911725.php>]
- Illustration 25 : [<https://star24.tv/jul-casting-prochain-clip-ouvert/>]
- Illustration 26 : [<http://lerapenfrance.fr/idoles-des-jeunes-booba-est-il-le-nouveau-johnny/>]

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements.....	5
Sommaire.....	6
INTRODUCTION.....	7
I.Le hip-hop, du mouvement culturel à la performance musicale.....	11
<i>I.1Le hip-hop, une « subculture résistante » interdisciplinaire.....</i>	<i>12</i>
<i>I.2Le concert populaire : un « contrat d'écoute » et de partage d'un même espace-temps.....</i>	<i>19</i>
<i>I.3Le performatif au concert.....</i>	<i>25</i>
II.Le spectaculaire au service du rituel.....	32
<i>II.1Des bases scénographiques communes vers la singularité des approches artistiques.....</i>	<i>33</i>
<i>II.2Conditionnement physique et psychique du spectateur.....</i>	<i>38</i>
<i>II.3Le concert comme nouveau rite.....</i>	<i>42</i>
III.Le MC : fonctions et caractéristiques d'un corps vedette.....	49
<i>III.1Plurifonctionnalité du MC: fonctions artistiques et sociales.....</i>	<i>50</i>
<i>III.2Corps hip-hop : de l'appartenance à l'expressivité du geste.....</i>	<i>55</i>
<i>III.3Le look dans le Rap Game : un costume altératif.....</i>	<i>59</i>
CONCLUSION.....	63
Bibliographie.....	67
Table des illustrations.....	69
Table des matières.....	71
Résumé.....	72

RÉSUMÉ

Depuis l'invention et la commercialisation à grande échelle du disque de musique enregistrée, les concerts de musiques populaires ont connu une forte mutation esthétique par la multiplication des éléments scéniques tels que les lumières, la scénographie, la vidéo, les costumes, la pyrotechnie, les danseurs, etc. Aujourd'hui, les critiques et les analyses de concerts contiennent fréquemment les mots *théâtral*, *performatif* et *spectaculaire* pour décrire ces fameux *shows*. Pourquoi et comment les praticiens et théoriciens du concert se sont-ils réapproprié ces concepts, habituellement rattachés au domaine du théâtre ou de l'opéra ? Pour répondre à cette question, les concerts de Gaël Faye et de Roméo Elvis auront été choisis comme principaux objets d'analyse, entre autres parce qu'ils incarnent un mouvement culturel fondamentalement interdisciplinaire et technologique, le *hip-hop*. Ce mouvement est également considéré comme étant le nouveau rock, genre musical qui a révolutionné la présence scénique et la mise en scène des concerts populaires, notamment à travers la figure de la *star*, de nombreuses fois utilisée au théâtre. Ce mémoire s'articule autour des interactions entre le théâtre et le concert populaire actuel, en s'appuyant notamment sur les concepts *performatif*, *spectaculaire* et *rituel*, qui semblent leur être communs.

Mots-clés : hip-hop, concert, musique populaire, théâtralité, performatif, spectaculaire, rituel

ABSTRACT

Since the invention and the large-scale commercialisation of the recorded music disc, popular music concerts have achieved a strong aesthetic mutation, with the multiplication of stage elements such as lights, scenography, video, costumes, pyrotechnics, dancers, etc. Nowadays, the words *theatrical*, *performative* and *spectacular* are often used in reviews to describe those renowned shows. Why and how do concert practitioners and theoreticians recover those terms, normally linked to theatre's or opera's fields ? In view to answer this question, Gaël Faye's and Roméo Elvis' concerts have been chosen as the main analysis objects, as they embody a fundamentally interdisciplinary and technological cultural movement, *hip-hop*. This movement is also considered as the new rock, which is the musical genre that has brought about a revolution of the stage presence and the staging in concerts, especially through the star figure, used in theatre many times. This dissertation hinges on the interactions between theatre and contemporary popular concert, by relying on the concepts *performative*, *spectacular* and *ritual*, which both of those stage forms seem to share.

Key-words : hip-hop, concert, music shows, popular music, theatricality, performative, spectacular, ritual