*4*

My Vinyl Weighs a Ton

**Rap, Hip-Hop**

Une sélection en 150 albums

# Présentation

My vinyl weighs a ton. Mon vinyle pèse une tonne. Ainsi le producteur hip-hop californien Peanut Butter Wolf avait-il nommé son premier album, en référence à "My Uzi Weighs a Ton", titre emblématique de Public Enemy.

C'est aussi ce que ce livre souhaiterait prouver : de nombreux albums hip-hop, peu importe qu'on parle de vinyle, de CD ou de MP3, pèsent une tonne, ils sont d'un impact et d'une importance capitales.

Quels que soient les enseignements sociaux et politique qu'on ait pu en tirer, quel que soit le message qu'il nous envoie, sur l'Amérique ou ailleurs, ce genre bientôt quadragénaire, et pourtant encore jeune, est d'abord une musique. Il a produit des classiques. Il a livré des albums riches, solides et appréciables en dehors de leur contexte de naissance. Des chefs d'œuvres, que même ceux dont l'oreille n'a pas été éduquée au rap, sauront apprécier à leur juste valeur, après un léger effort d'immersion, moyennant la patience nécessitée par tout apprentissage.

Ce livre s'adresse à tous : fans de rap encore jeunes souhaitant compléter leur discothèque ; fans de rock, de jazz, ou de quoi que ce soit d'autre soucieux d'en trouver la clé d'entrée, désireux de découvrir des albums rap pour ceux qui n'aiment pas le rap.

*Né comme le rap, en 1973, Sylvain Bertot est l'un des membres fondateurs du webzine POPnews.com, où il est responsable des critiques hip-hop. A la fin des 90's et au début des années 2000, il a été par ailleurs rédacteur en chef de plusieurs webzines spécialisés sur le rap. En plus de contribuer à POPnews, il anime aujourd'hui le blog Fake For Real.*

# Introduction

L'acte de naissance officiel du hip-hop remonte aux alentours de 1973, au moment où DJ Kool Herc, important de sa Jamaïque natale le principe du sound system, commença à jouer de ses platines dans les rues délabrées du Bronx.

Le hip-hop est donc bientôt quadragénaire. Pourtant, c'est encore un genre neuf. Cette jeunesse se mesure à l'ignorance du public à son égard, infiniment plus grande que pour cette musique déjà plus instituée qu'est le rock. Malgré sa visibilité, en dépit d'un statut de musique dominante acquis vers le milieu des années 90, la confusion règne encore sur ce que le genre recouvre.

Parlez rap à l'homme de la rue, et il pensera d'abord rap français, oubliant que le hip-hop est avant tout américain, ignorant que sa version locale n'est, à son échelle, qu'un épiphénomène. Parlez indifféremment de rap et de hip-hop, et d'autres apprendront avec surprise que, à quelques nuances près, les deux termes désignent bel et bien la même musique.

La jeunesse du rap se mesure à l'aune de la littérature qui lui est consacrée. En France, elle est encore limitée, elle se résume à quelques ouvrages en grande partie épuisés. En Amérique où, au contraire, elle est très abondante, elle a longtemps été dominée, jusqu'à l'aube des années 2000, par des considérations historiques et sociales, par des questions sur les relations entre les races. Même dans un ouvrage aussi fondamental que le *Can't Stop Won't Stop*[[1]](#footnote-1) de Jeff Chang, sans doute le meilleur sur l'histoire du rap, l'auteur s'oblige à ne plus parler que de sociologie et de politique quand il en vient au moment même, la fin des années 80, où le rap devient plus excitant, plus créatif, plus riche, esthétiquement parlant.

Le hip-hop dit trop de choses sur l'Amérique, il est encore trop chaud, trop signifiant pour qu'on l'analyse la tête froide, sur des critères exclusivement artistiques. Et il est révélateur, par exemple, qu'un livre posant une question aussi bonne que le *Why White Kids Love Hip-Hop* de Bakari Kitwana[[2]](#footnote-2) (pourquoi les gosses blancs adorent-ils le rap ?), et proposant dans de nombreuses réponses possibles, néglige la dimension esthétique.

Et pourtant, la forme, finalement, ne serait-elle pas plus forte que le message ? Le hip-hip n'aurait-il pas simplement inventé des formes musicales d'un impact tel qu'il démultiplierait celui des mots ? Car ce ne sont pas seulement les gosses blancs américains que les rappeurs ont conquis. C'est le Monde entier, ce sont des gens de tous pays, de toutes cultures, de toutes classes sociales, qui en ont approprié le langage, les innovations et les codes.

Cependant, quand il est question de hip-hop, cette évidence est souvent négligée. Bavard, verbeux, ancré dans le réalisme social, dans le commentaire politique, chroniqueur des rues, ou glorifiant une image effrayante des ghettos afro-américains (misogynie, violence, délinquance, insolence du nouveau riche), le genre porterait avant tout un message. Chez les néophytes, chez ceux qui sont imperméables au genre, mais aussi, parfois, chez les fans eux-mêmes, domine le sentiment qu'il faut comprendre les paroles pour apprécier le rap. Ce qui est vrai, en partie, mais pas plus que pour le rock, ou toute autre musique chantée.

En France, ce préjugé est renforcé par l'héritage de la chanson réaliste, comme le souligne par exemple l'ethnomusicologue Denis-Constant Martin dans un ouvrage consacré à… la rappeuse Diam's[[3]](#footnote-3). Dans notre pays, et c'est la raison pour laquelle nous avons si mal pris le virage de la pop anglo-saxonne, les textes continuent d'être survalorisés, pour le rap comme pour d'autres genres. Les rappeurs français ont eux-mêmes intégré cette vision restrictive de leur musique, proclamant à qui mieux mieux leur amour pour Aznavour, Brel ou Renaud. Et se contentant, dans le même temps, de beats[[4]](#footnote-4) souvent pauvres, transposition médiocre de recettes américaines mal assimilées.

A ce malentendu s'en ajoute un autre. Même si le rap n'exclut pas les mélodies, loin de là, celles-ci ont longtemps semblé s'effacer derrière les motifs rythmiques. Pour des oreilles blanches et âgées, le genre est désavantagé par ses motifs souvent austères, rêches et répétitifs. Dans un Occident où musique est encore synonyme de mélodie, il partait pénalisé.

L'objectif de ce livre est de dissiper ces malentendus, de rappeler que le rap est, avant tout, une musique. Qu'il est extrêmement divers. Qu'il est, surtout, riche en œuvres, en disques accomplis, même si le souci de faire de grands albums y est sans doute moins constant que dans le rock, même si les aspirations artistiques y sont souvent moins visibles que dans le jazz. Cependant, maintenant que les premiers fans ont vieilli, ils ont le droit d'aimer ce qu'a produit le rap indépendamment de son contexte de naissance, autrement que par nostalgie. Après toutes ces années, il est temps de séparer le bon grain de l'ivraie et de montrer ce que, par exemple, en toute subjectivité, on pourrait retenir du rap.

## Rap is the business and hip-hop is the culture

Mais au fait, devons-nous donc parler de rap ou de hip-hop ? Les deux termes, on l'a dit, sont grosso modo synonymes. Ils se distinguent pourtant par l'étymologie. Le hip-hop, pour commencer, est un mot nettement plus large, plus englobant. Il regroupe l'ensemble des disciplines de cette sous-culture apparue à New-York dans les années 70. Il y a donc la musique hip-hop, mais il y a aussi la danse hip-hop, et le graf. Et selon le contexte, le même mot peut désigner, alternativement, l'un, l'autre ou l'ensemble de ces éléments.

Le rap, au contraire, n'est à l'origine qu'une composante de la culture hip-hop. Il est ce chanté-parlé caractéristique, cette façon caractéristique de saccader et de marteler les mots. Cependant, quand le genre deviendra viable commercialement, les rappeurs éclipseront les DJs, ils occuperont le devant de la scène, ils deviendront les stars, et leur discipline, par glissement sémantique, en viendra à désigner l'ensemble de la musique hip-hop.

Ces origines distinctes amènent des nuances de connotation, des différences que soulignaient par exemple les X-Ecutioners (des DJs bien sûr), quand ils proclamaient sur leur premier album que le rap était le business, et le hip-hop la culture. Hip-hop, généralement, est un mot qui sonne plus intègre, plus noble, plus respectable. Il ramène aux origines new-yorkaises. Puisque le rap est le nom sous lequel ce genre a été vendu au grand public, "hip-hop" sera celui que prisera l'underground. Mais bien sûr, quand quelques néophytes s'empareront à leur tour du terme de "hip-hop", le puriste parlera à nouveau de rap, un mot qui sonnera plus street, plus insolent, plus vrai.

Les genres musicaux ont une histoire, ils évoluent, et avec eux les substantifs qui les désignent. Au fil des années, on oscillera de rap à hip-hop, comme on a navigué entre pop et rock, comme on est passé de house, à techno, puis à musiques électroniques, ou de jungle à drum'n'bass, sans cesser pour autant de parler d'à peu près la même chose. Ces basculements sont fréquents, dans l'histoire de la musique, et le rap n'a pas fait exception. En ce qui nous concerne, nous emploierons l'un et l'autre terme indifféremment, ou presque.

## Avant le hip-hop

Il existe plusieurs généalogies du hip-hop. La plus commune le présente comme le prolongement de la great black music, comme la phase la plus récente d'un long continuum qui part des champs de coton pour aboutir dans le Bronx, et donner naissance dans l'intervalle au jazz, au blues, au rhythm'n'blues, à la soul, au funk, et quelques autres genres inventés par la communauté afro-américaine. Ayant marié la spoken poetry engagée des Last Poets, des Watts Prophets et de Gil Scott-Heron aux rythmes débridés inventés par les musiciens de James Brown, le rap serait le prolongement naturel, l'ultime palier, de cette très longue histoire.

Cette vision des choses n'était pas complètement fausse. Le rap, à l'origine, est bel et bien une musique afro-américaine, même si quelques Jamaïcains et Portoricains à l'héritage distinct se sont glissés parmi ses premiers acteurs. Comme les autres musiques noires, le rythme y est une valeur cardinale. Comme le jazz, il a été d'abord fondé sur l'improvisation. Les premiers rappeurs, biberonnés à la great black music qu'écoutaient leurs parents, en ont fait leur source première de beats, de samples, ou tout bonnement d'inspiration.

Ce phrasé caractéristique, qui est le trait fondamental du hip-hop, qui lui a même valu ce nom de "rap", est l'héritier des sermons enflammés des grands orateurs noirs à la Martin Luther King, Malcolm X et Jesse Jackson, des tirades lancées par des DJs au langage fleuri sur les premières radios réservées aux gens de couleur, des shouters du blues, du "call-and-response" entendu dans les Eglises. Plus loin encore, il prolonge cet art du langage et de l'insulte développé autrefois par des esclaves privés d'écriture. Et si l'on souhaite remonter jusqu'à la source, on peut invoquer les griots de la Terre-Mère africaine.

Mais le hip-hop, aussi, a été une violente rupture. Contrairement aux autres musiques noires, toutes nées dans les campagnes du Sud profond, celui-ci a été d'emblée, dès le commencement, une musique d'essence urbaine. Les premiers rappeurs sont sortis, pour de bon, de la rue. Ils n'ont pas été cooptés par les générations précédentes de musiciens noirs professionnels et institués.

Au commencement, d'ailleurs, les rappeurs ont rencontré davantage de soutien de la part du New-York post-punk, bohème et blanc de Downtown Manhattan que de leurs aînés. Et le rap qui a vraiment imposé sa marque, celui qui a triomphé, le gangsta rap, abattait l'édifice patiemment construit par la génération de la lutte pour les Droits Civiques, remplaçant l'engagement politique par le nihilisme, l'élévation spirituelle par un matérialisme éhonté, le respect des femmes par la misogynie.

## Block parties

Les origines du hip-hop sont complexes, mais sa naissance officielle est connue et bien documentée. Elle prend place à New-York, autour de 1973, quand DJ Kool Herc, un colosse (Herc = Hercule) en provenance de Jamaïque importe dans le quartier du Bronx le principe des sound systems, ces systèmes de sonorisations ambulants qui permettent d'inonder la rue de musique et d'y faire la fête. Au moment même où, pas loin de là, la musique disco est en plein essor, le ghetto lance le contexte de la block party. En plein air, il ouvre une discothèque du pauvre.

Petit à petit, au contact du public, ce principe évolue. Notant que son public apprécie particulièrement les breaks, ces solos de percussions fréquents dans la musique funk, Kool Herc a l'idée de jouer avec deux exemplaires du même disque pour que, en passant de l'un à l'autre, ces passages rythmés tournent en boucle et ne s'arrêtent jamais. D'autres DJs suivent bientôt cet exemple, et inventent d'autres techniques de manipulation des vinyles, notamment la plus emblématique, le scratch, cette manière de jouer avec les sons d'un disque vinyle en modifiant de la main sa vitesse de rotation, découverte, selon la légende, par Grand Wizard Theodore (ne soyez pas impressionné par le pseudonyme ronflant, il s'agissait en fait d'un gamin), puis perfectionnée par Grandmaster Flash et quelques autres.

Inspirés par cette musique frénétique, des danseurs de rue rivalisent alors d'imagination, et se lancent dans des mouvements acrobatiques et improbables. Ces break-boys (b-boys), ou break-girls, inventent sur le bitume malpropre du Bronx les premières chorégraphies de ce qui s'appellera la breakdance, ou breaking, ou danse hip-hop. Laquelle sera plus tard, plus franchement que son homologue musical, adoubée par l'élite artistique.

S'ajoutent au tableau les Masters of Ceremony, ou MCs, ou emcees, déclinaison new-yorkaise des toasters jamaicains. Pour accompagner les DJs, pour renforcer l'impact des disques qu'ils choisissent de passer et de manipuler, ces derniers haranguent le public, ils chauffent la foule, à la manière d'un animateur radio. Puis ils se lancent dans de longs freestyles, dans des textes improvisés et déclamés sur un débit rapide, ou se lancent dans des joutes verbales, donnant naissance à un autre élément du hip-hop, plus tard le plus visible, le plus caractéristique, ce rap (de l'anglais "to rap", frapper, cogner) qui sera bientôt l'autre nom de cette musique.

Le quatrième élément du hip-hop est un greffon. Il est apparu au même endroit, New-York, au même moment, les années 70, mais indépendamment des autres. Les jeunes gens qui s'amusent alors, armés de bombes de peinture, à barbouiller les murs, les ponts et les métros avec leur signature, ne sont pas tous des disciples de Kool Herc. Et parmi ces derniers, tous ne goûtent pas ces gribouillages, les tags, qui envahissent la ville. Mais on retrouve dans le graf la même posture artisanale et do-it-yourself que dans le deejaying, la même volonté d'affirmation de soi qu'avec le emceeing, le même goût de l'exploit qu'avec le breakdance.

Quand cette culture des rues émergera et qu'il faudra la rationaliser, la codifier, l'idéologiser, en fixer les principes, ces disciplines deviendront les quatre éléments du hip-hop. Des éléments qui, en réalité, sont davantage que quatre, si l'on y ajoute le beatboxing, cette sorte de scat moderne qui consiste à imiter avec sa bouche, à force de postillons et de contorsions, des sonorités inhumaines, des bruits normalement réservés aux machines et aux instruments de musique.

Faisant appel à des compétences distinctes, ces disciplines connaîtront des destins différents. En dépit des volontés d'unité constamment proclamées par les puristes de la culture hip-hop, breakdance, graf et rap, bâtiront séparément leurs traditions, leurs artistes, leurs réseaux et leurs médias propres. Ils auront pourtant eu en commun la même allure de compétition, de concours, de sport même. Car pour chacun, tout n'est d'abord que question d'émulation, d'affrontement. Il s'agit d'être le rappeur le plus volubile, le DJ le plus adroit, le danseur le plus acrobatique, le grafeur le plus audacieux. En tout lieu, il faut se créer un nom sur la base de ses seuls exploits.

Avec le hip-hop, tout est question de skills, de débauche technique, de beau geste, d'amour de la difficulté. C'était le cas à l'origine. Ca l'est toujours pour les puristes. Quiconque est insensible à l'aisance du MC, au contrôle de son souffle, à son flow, à ses facultés d'improvisation, à son sens du bon mot, pourra aimer des morceaux de rap, voire des albums entiers,. Mais il ne sera jamais sur la même longueur d'onde que le fan de rap hardcore et orthodoxe.

## Rapper's Delight

Avant 1979, le hip-hop est déjà une culture, mais il n'est pas encore tout à fait une musique. Il faudra, pour que cela change, que le monde extérieur découvre et s'intéresse à ce nouvel art des rues, à ces formes inédites en provenance des ghettos afro-américains et portoricains.

Le hip-hop a eu une chance inouïe : il est né à New-York, capitale mondiale de l'art, bastion de l'industrie culturelle, à une époque, où la ville était en pleine ébullition musicale. Au milieu des années 70, en effet, la métropole américaine avait donné naissance à deux genres aussi contraires que complémentaires, le disco et le punk, et certains esprits éclairés étaient déjà en quête de la prochaine sensation musicale, du next big thing. Sans surprise, ils pensèrent la découvrir chez eux, dans ces clubs où des rappeurs venaient tout juste d'entrer.

Quand Sylvia Robinson, chanteuse et productrice de rhythm'n'blues, entendit l'un des pionniers du rap, Lovebug Starski, se produire dans un club de Harlem, l'idée lui vint de sortir un single de hip-hop. Elle ne trouva pourtant personne, parmi les figures phares du genre, prêt à lui prêter sa voix. Ce sont donc des inconnus, rassemblés pour l'occasion en un groupe artificiel, Sugarhill Gang, qui allaient enregistrer ce disque. Long de 15 minutes, construit sur le son du "Good Times" de Chic, rejoué par un batteur et un bassiste employés pour l'occasion, "Rapper's Delight" allait, contre toute attente, devenir un carton mondial, grimper dans tous les charts, et s'écouler à plus de cinq millions d'exemplaires.

Dans *Can't Stop Won't Stop*, Jeff Chang souligne l'impact de ce succès inattendu sur les premiers activistes du hip-hop. "Rapper's Delight" fut pour eux une totale révélation. Aucun n'avait alors imaginé que le rap pouvait, sur le modèle du funk et du rock, s'enregistrer, se vendre et se répandre au-delà de New-York. Ils étaient maintenant encouragés à se lancer dans la grande aventure de la musique enregistrée. Seul Kool Herc, le père du hip-hop ne s'y engagera pas, perturbé par de graves problèmes personnels.

Russel Simmons, futur fondateur de Def Jam, aujourd'hui l'un des hommes les plus riches de l'industrie du rap, avait voulu, lui aussi, sortir le premier single hip-hop. Il fut doublé de peu par "Rapper's Delight". Pourtant, et même s'il empruntait lui aussi la musique de "Good Times", le "Christmas Rap" de Kurtis Blow sera un autre carton en cette fin d'année 1979, et son auteur deviendra le premier MC à signer sur une major du disque.

## L'époque old school

D'autres artistes sortiront ainsi du ghetto, Afrika Bambaataa et Grandmaster Flash, bien sûr, mais aussi Spoonie Gee, les Cold Crush Brothers, Busy Bee, les filles de The Sequence et une pléiade de groupes avec un chiffre dans leur nom comme les Disco 3 (futurs Fat Boys), les Treacherous Three, les Fearless Four, les Funky Four Plus One, les Fantastic Five de Grand Wizard Theodore et les Furious Five de Grandmaster Flash. Tous ces gens sortiront des singles d'anthologie, aidés en cela par des labels spécialement montés pour l'occasion, le Sugar Hill de Sylvia et Joe Robinson, mais aussi Tommy Boy et Profile. L'existence de structures dédiées au rap sera décisive pour la suite. Elles affirment l'existence du hip-hop comme genre musical à part entière, et non comme un ensemble flou de nouvelles techniques de chant.

Certains, d'ailleurs, s'emploient à organiser et à rationaliser l'entreprise de conquête du monde menée par le hip-hop. L'exemple le plus notoire est celui de la Zulu Nation. Héritière d'un ancien gang new-yorkais; cette structure fondée et dirigée par Afrika Bambaataa se destine à organiser des événements culturels pour la jeunesse et à transmettre un mot d'ordre emblématique du bon état esprit du rap de ces années là, un "Peace, Love, Unity & Having Fun" plein de bonnes vibrations. Au début des années 80, avec le succès du rap, la Zulu Nation s'étend bien au-delà des Etats-Unis. Elle devient une confrérie internationale, et s'installe rapidement en Grande-Bretagne, en France, au Japon et ailleurs.

La nouvelle culture intéresse et intrigue, et plusieurs films stimulent cette curiosité, comme le *Wild Style* de Charlie Ahearn, en 1983, où figurent entre autres Grandmaster Flash, les Cold Crush Brothers et les b-boys du Rock Steady Crew, comme *Beat Street* de Stan Lathan, l'année d'après, ou encore le documentaire *Style Wars* de Tony Silver, qui s'intéresse cependant davantage au graf qu'au rap. A noter, aussi, le cas singulier de l'émission *H.I.P. H.O.P.* animée en 1983 par Sidney sur la chaîne française TF1, premier programme télévisé mondial entièrement consacré à la culture hip-hop.

L'extension du rap est facilitée par l'enthousiasme de cette scène new-wave anglaise et new-yorkaise qui, la première, s'était intéressée au genre. De nombreux artistes issus de cette tendance, d'ailleurs, s'essaient à l'exercice, Blondie avec "Rapture", The Clash avec "The Magnificent Seven", Tom Tom Club avec "Wordy Rappinghood", Art of Noise avec "Beat Box" et Malcolm McLaren, l'ex-manager des Sex Pistols, sur l'album *Duck Rock*. Commence aussi une période brève où, à Downtown Manhattan, les rappeurs noirs du ghetto se mêlent au New-York blanc et bohème de l'après punk et de l'après disco.

Au cœur de ce creuset, les emprunts et les métissages sont nombreux, et le hip-hop ne se distingue pas toujours nettement des musiques qu'il côtoie. Seuls les raps des MCs le différencient alors vraiment du funk et du disco. Et il est aussi partie prenante de l'engouement pour les sons électroniques que partagent alors le rock, avec la synth pop anglaise, et les musiques de club de l'après-disco, un engouement qui aboutira à la fin des années 80 à l'explosion de la house et de la techno.

Généralement, les premiers raps enregistrés étaient accompagnés par des musiciens de studio, des bassistes, batteurs et autres, qui reproduisaient les sons du funk ou du disco pour habiller les paroles des MCs. Mais bientôt, le synthétiseur apparait comme une alternative, notamment le mythique Roland TR-808, grâce auquel s'ouvre l'épisode capital du hip-hop electro, un rap au rythme robotique et soutenu des machines. Le titre le plus emblématique de cette ère brève est le "Planet Rock" d'Afrika Bambaataa. Construit sur la musique du "Trans-Europe Express" de Kraftwerk, ce single est à lui seul un véritable fantasme post-punk, un aboutissement pour cette musique qui, se nourrissant du rejet de l'Amérique blanche, rêvait d'une alliance entre les musiques black et les nouveaux sons européens.

Et de fait, Noirs et Blancs, rappeurs et non rappeurs, investiront cette tendance à égalité. Outre Bambaataa, Mantronix et Man Parrish porteront ses couleurs, et même le grand jazzman Herbie Hancock avec "Rockit", un tube planétaire aussi improbable qu'imparable qu'il signe en compagnie du DJ Grand Mixer D.ST et du producteur touche-à-tout Bill Laswell. Au-delà de ces personnes, on trouvera les traces de ce rap synthétique tout au long des années 80, chez d'autres artistes de référence comme Whodini et Run-D.M.C.

## La première mort du rap

Cette phase de fusion des genres, cette époque de collaboration entre Blancs et Noirs, de complicités entre privilégiés et démunis, d'échanges fructueux entre les clubs branchés et les rues de New-York, n'allait pourtant être qu'une parenthèse. Après être sortis momentanément du ghetto, les rappeurs allaient y revenir. Ils s'y retrancheraient même brutalement.

Parmi la salve d'enregistrements de cette première vague du rap, un titre, sorti en 1982, bat le rappel. DJ vétéran du hip-hop, troisième larron de sa trinité fondatrice avec Kool Herc et Bambaataa, Grandmaster Flash change le rap à tout jamais en sortant "The Message" avec ses Furious Five. A une époque où le rap enregistré ne fait que reporter sur disque les battles et les égo-trips de la rue, où il glorifie l'individu plutôt que la communauté, le principal rappeur des Furious Five, Melle Mel, renverse la perspective en se faisant le chroniqueur du ghetto, en peignant ses affres et sa tragédie dans l'un des singles les plus percutants de l'histoire du rap ; en adressant, comme le titre le précise, un message. L'impact ne sera pas immédiat. Mais quelques années plus tard, le rap empruntera massivement la voie du réalisme social. Il ne sera plus une simple manifestation de la communauté afro-américaine, mais sa parole, son porte-voix. Et il n'en deviendra que plus dangereux.

Au milieu des années 80, donc, le rap s'apprête à quitter les clubs. Les alliances improbables du début de la décennie se délitent et l'electro hip-hop fait long feu. S'en séparent alors les rappeurs, qui privilégient bientôt le sampler au synthétiseur, tandis que d'autres persévèrent avec la formule, puis la perfectionnent. Des Blancs, mais aussi des Noirs, à l'image d'un certain Juan Atkins, artiste electro avec Cybotron, et futur père fondateur de la techno de Detroit.

Dorénavant, l'élite rock anglaise issue de la new wave s'intéresse davantage à ces autres musiques américaines, et le rap, considéré comme une mode passagère, cesse d'être branché. Comme le précise le critique anglais Simon Reynolds dans son recueil de critiques *Bring the Noise*[[5]](#footnote-5), en 1985, la critique considérait le hip-hop comme un genre mort et dépassé. On le sait maintenant, elle avait tort : on n'avait alors encore rien vu ; absolument rien vu.

## Le Golden Age

Dorénavant, le rap allait viser plus loin que l'élite culturelle et le New-York bohème. Il allait entrer de plain-pied dans les stades et dans les foyers de l'Amérique moyenne et blanche. Il connaîtrait sa première grande révolution, et celle-ci porterait un nom en six lettres : Run-D.M.C.

Dans un article du magazine *Rolling Stone*, Chuck D de Public Enemy usera d'une formule promise à la postérité en désignant le trio comme les Beatles du hip-hop. L'impact de Run, DMC et Jam Master Jay sur le rap fut, en effet, aussi décisif que celui des Fab Four sur le rock. Avec leur logo, leur imagerie et leur look imparable, survêtements, chapeaux et Adidas, ils se bâtissent une identité forte et distincte. En augmentant leurs rap de tonitruantes guitares hard rock, un exercice auquel nombre de rappeurs s'essaieront dans la seconde moitié des 80's, ils interpelleront comme jamais le jeune Américain blanc. En adoptant un ton plus dur, plus hostile et plus punk, ils tourneront définitivement le dos au disco rap bon enfant du début de la décennie. Surtout, le duo sera le premier à proposer des albums écoutables d'un bout à l'autre, et non une poignée de singles agrémentée de titres anecdotiques et marginaux. Avec Run-D.M.C., le hip-hop passe de la old à la new school.

Les premiers disques de Run-D.M.C. sortent chez Profile. Mais après eux, c'est toute la mécanique d'un autre label, Def Jam, qui commence à se mettre en branle. Russel Simmons, on l'a dit, a été le manager de Kurtis Blow, lui permettant d'être le premier rappeur signé sur une major. Quelques années plus tard, il joue le même rôle vis-à-vis de Run, dont il est le grand frère, et de son groupe. Et en 1984, Simmons passe à la vitesse supérieure quand il s'associe avec Rick Rubin, un producteur blanc féru de punk et de hard rock, et qui vient de se passionner pour le hip-hop. Ensemble, les deux vont faire de Def Jam, le label fondé par Rubin pour sortir les disques de son propre groupe, le principal vivier de talents des années 80.

Ensemble, les deux hommes lanceront les premières superstars du rap. Il y aura d'abord un jeune prodige de 16 ans, LL Cool J, qui popularisera davantage encore le rap en le rendant compatible avec le format chanson traditionnel et les ballades romantiques (cf. "I Need Love") ; et puis les Beastie Boys, les premières stars blanches du hip-hop, qui y injecteront pour toujours une insolence et une irrévérence issue de cette scène punk hardcore où ils avaient fait leurs premières armes ; Slick Rick, un peu plus tard, un conteur d'exception qui ajoute un nouveau registre au hip-hop, celui du storytelling ; et surtout, Public Enemy, un groupe sur lequel nous reviendrons lourdement.

Avec ou à côté de Def Jam, l'époque qui s'ouvre est alors est celle du Golden Age, une période de créativité folle où le rap changera radicalement tous les six mois, où il avancera à pas de géant. Ses thèmes évoluent et se diversifient. Il peut tout aussi se montrer ludique et bon enfant, comme avec Kid 'n Play ou DJ Jazzy Jeff & The Fresh Prince, ou au contraire sérieux comme la mort, avec KRS-One et Boogie Down Productions, dont les deux premiers albums annoncent tout à la fois le futur gansta rap et son contraire, le rap dit "conscient".

Et la forme évolue tout autant que le fond. Le phrasé félin et le ton grave de Rakim, sa façon de découper les phrases, de jouer des pauses, offrent une alternative au débit forcé des rappeurs de la vieille école. Dorénavant, le souvenir des block-parties s'estompe. Il ne s'agit plus de s'époumoner pour s'imposer dans la rue, mais de jouer de rythmes sophistiquées et de métaphores complexes, de développer son style, de s'inventer un flow personnel, comme le font d'autres grands rappeurs de l'époque, Big Daddy Kane, Kool G Rap, Roxanne Shanté, Masta Ace et le MC et beatboxer Biz Markie, tous affiliés au Juice Crew.

Les avancées vertigineuses du hip-hop se nourrissent de la solidarité entre rappeurs, qui se réunissent en collectifs (le Juice Crew susnommé, le Def Squad d'EPMD, les Native Tongues, le Rhyme Syndicate d'Ice-T), mais aussi de leur émulation, de leur adversité, des rivalités entre quartiers, des beefs, de ces confrontations dont le hip-hop est friand, d'abord entre le Queens et le Bronx, puis partout à New-York, et au-delà encore. Dans un livre qu'il lui a consacré[[6]](#footnote-6), le journaliste Christopher R. Weingarten rappelle d'ailleurs ce que les innovations décisives du deuxième album de Public Enemy doivent à leur jalousie envers Eric B. & Rakim. Dépassés par ceux mêmes qui les considéraient comme des comiques à cause de leur imagerie militaire, piqués au vif, assoiffés de revanche, ils allaient consacrer toutes leurs forces à réparer l'affront.

Le fondamental second album de Public Enemy, *It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back*, est un disque à la fois conservateur et révolutionnaire. Conservateur, parce que, plus qu'aucun disque hip-hop, il perpétue la black music des années 70. De dix ans plus âgé que la plupart de ses collègues, Chuck D. avait grandi dans les années 60 et 70. Et avec son groupe, il actualisait à l'ère rap les vieux disques engagés de James Brown, il se posait en héritier des grands acteurs de la lutte pour les Droits Civiques.

Mais dans le même temps, il défiait toutes les règles de la musique hip-hop, avec cette production sauvage signée par le Bomb Squad, ce collectif de beatmakers qui avait tiré un profit maximum du sampling, de l'expérimentation et de la dissonance. Aussi, côtés posture et paroles, Public Enemy donnait raison au nom qu'il s'était choisi, le groupe se posant comme la menace n°1 dans l'Amérique de l'après Reagan, et entrainant tout le hip-hop dans son sillage : maintenant, et plus que jamais, le rap serait dangereux et enragé.

**Sampladélia**

Le sampling n'avait pas attendu Public Enemy pour faire son entrée dans le hip-hop. L'homme derrière le Juice Crew et le label Cold Chillin' Records, Marley Marl, avait déjà largement ouvert la voie. Vers 1985, après avoir entamé sa carrière de musicien avec des sons electro d'époque, il avait été le premier à employer des samplers, notamment pour accompagner les raps de son cousin, MC Shan, s'appuyant fortement sur ses vieux disques de James Brown. Ce faisant, il devenait le premier d'une longue série de grands producteurs de hip-hop[[7]](#footnote-7), ces génies des machines et des studios, ces musiciens à part entière qui, bientôt, deviendraient les autres grandes stars du rap, à égalité avec les MCs.

C'est en 1988, cependant, que commence véritablement l'ère du sampling. Déjà, au début de l'année, après avoir été l'homme de l'ombre sur le *Criminal Minded* de BDP, le producteur Ced Gee avait fait un emploi massif et innovant de son E-mu SP-1200 sur l'excellent *Critical Beatdown* des Ultramagnetic MC's, un disque qui n'était pas passé inaperçu du côté de Public Enemy. Et après le point d'orgue de *It Takes a Nation of Millions…*, un disque qui, par son expérimentalisme, attirerait à nouveau l'attention de l'élite critique rock, bohème ou anglaise sur le hip-hop, tout deviendrait permis.

L'année d'après, en produisant le *3 Feet High & Rising* des très jeunes De La Soul, Prince Paul démontrait qu'absolument tout pouvait être source de samples. Le jazz, la pop, le rock psychédélique et le reggae pouvaient être employés sans frein pour concevoir un disque de hip-hop. En 1989, toujours, les vilains Beastie Boys se convertissaient en rats de studio et livraient un *Paul's Boutique* excessivement travaillé qui serait qualifié, non sans fondement, de *Sergeant Pepper* ou de *Pet Sounds* du rap. Suivront aussi le *Cactus Album* de 3rd Bass, le *Unfinished Business* d'EPMD, le *People’s Instinctive Travels and the Paths of Rhythm* d'A Tribe Called Quest, le *Holy Intellect* des Poor Righteous Teachers, le *One for All* des Brand Nubians, tous des classiques du hip-hop, tous chargés de samples à ras-bord.

Ces disques seront influents. Mais ils auront aussi, comme effet pervers, d'attirer l'attention des artistes auxquels les samples empruntaient la musique. Indignés par ce pillage, ou attirés par les gains potentiels qu'ils pouvaient tirer de rappeurs en plein triomphe commercial, ces derniers multiplieront les attaques et les procès, dont les plus retentissants opposeront Jimmy Castor aux Beastie Boys et les Turtles à De La Soul[[8]](#footnote-8). Ces affaires auront plusieurs conséquences. La législation se précisant, les artistes devront soit déclarer les samples en avance et payer des sommes considérables, mettant en péril la rentabilité de leurs disques, soit les manipuler davantage encore afin de les rendre méconnaissables, précipitant la production hip-hop vers des sommets toujours plus vertigineux de complexité et de sophistication.

L'usage du sample et, au-delà, la production du rap évoluerait encore à toute allure dans la première moitié des années 90, on y reviendra. Et in fine, au milieu de cette décennie, cette sampladélia, cette manière de tirer des machines des expériences et une musique psychédélique, finira par devenir un genre à part entière avec, comme aboutissement, le monumental *Endtroducing…* de DJ Shadow, père du hip-hop abstrait, qu'un sticker publicitaire pas si bête qualifiait à l'époque de Jimi Hendrix du sampler.

**Parental advisory: explicit lyrics**

Avec Public Enemy, le rap s'emparait aussi de la place dévolue autrefois au rock, celle d'une musique de jeune provocatrice, agressive et bourrée de testostérone. Pour toujours ou presque, il devenait hostile et revendicatif. Chuck D, Flavor Flav et les autres, cependant, n'avaient pas poussé la mutation jusqu'à son terme, et d'autres s'en chargeraient à leur place.

Eazy-E, Ice Cube, MC Ren et Dr. Dre n'ont pas été les premiers rappeurs à s'exprimer dans le registre du gangster. Sur la côte Est, KRS One l'avait fait avant eux avec Boogie Down Productions, ainsi que Schooly D, le rappeur de Philadelphie. Plus tôt encore, dès l'époque old school, Spoonie Gee avait joué des thèmes de la prison et de la criminalité. Et en 1986, Ice-T le genre avait déjà établi ce genre en Californie. Mais jamais cette posture n'avait été affirmée avec autant de force que sur *Straight Outta Compton*. Sur leur second album, les Californiens de N.W.A. s'appropriaient pour partie le son dévastateur du Bomb Squad et le ton offensif de Chuck D. Mais ils les débarrassaient de tous ces oripeaux hérités de l'ancien temps, harangues politiques et blablas de prêcheurs.

Comme celui de Public Enemy, le rap de N.W.A. était social, il se voulait une émanation des ghettos noirs. Mais au lieu de dénoncer les maux dont ils souffraient, délinquance, drogue, brutalité, de les présenter comme le résultat d'influences extérieures, ces rappeurs-là, au contraire, les revendiquaient. Avec les Californiens, la virulence argumentée se changeait en violence gratuite, en un nihilisme inouï, où le crime était glorifié et les femmes ravalées au rang de putains. Loin d'être niés, les clichés sur le Noir, sur le Sambo malhonnête, paresseux, fanfaron et queutard étaient assumés, ils étaient développés jusqu'à l'absurde. Et les Blancs allaient adorer.

Le ton était donné. Pour de nombreuses années, rappeur rimerait avec gangster. D'autres groupes prendraient le relai, en Californie tout d'abord (scène gangsta californienne). Puis ailleurs, dans le Sud, avec le rap de psychotique des Geto Boys de Houston, tout en surenchère. Et enfin, à New-York même, avec ce rap de rue et de mauvais garçons qui, à son tour, allait dominer la capitale du hip-hop au cœur des années 90.

A l'époque de Public Enemy et de N.W.A., le rap a décidément le goût de la provocation et de l'outrance. Et pas seulement en Californie. La fin des années 80 voit aussi émerger une autre scène, à Miami, où le hip-hop new-yorkais se métamorphose au contact d'influences caribéennes, et aboutit à un nouveau sous-genre. 2 Live Crew étaient les héros de cette Miami Bass synthétique et dansante, et ils allaient connaître à leur tour le succès en peaufinant, sur leur troisième album, un rap aux paroles éminemment pornographiques. C'est en découvrant, horrifiée, que sa fille adorait écouter cet As Nasty as they Wanna Be, qu'une mère de famille lancerait des procédures qui conduiraient les maisons de disques à orner presque toutes leurs sorties rap futures d'une très seyante mention "Parental advisory: explicit lyrics".

De phénomène ou de musique marginale, le rap devenait alors un élément important du dialogue politique et social. Et la première question qu'il posait, qu'il n'a d'ailleurs cessé de susciter, aux Etats-Unis comme partout où il a connu une déclinaison locale, est celle des limites de la liberté d'expression. Allait s'engager pour des années un dialogue de sourd entre ceux qui accuseraient le rap de saper la société ou de pervertir la jeunesse, étrange assemblage de progressistes (féministes, militants de la cause noire) et de conservateurs pur-jus, et ceux qui les taxeraient d'hypocrites, rappeurs en tête. Ainsi de KRS-One, dès le second album de Boogie Down Productions…

Citation de BDP

…ou de Bushwick Bill, le rappeur nain des Geto Boys, sur son deuxième solo.

Citation Bushwick Bill,

Mais que l'on aime ou pas le rap dans ses incarnations gangsta ou pornographiques, il faut admettre que la révolution, la vraie, était ici. Pendant des décennies, des artistes afro-américains avaient tenté de combattre leur statut d'inférieur par l'élévation spirituelle ou par la solidarité communautaire. Le jazz, par exemple, était passé en un demi-siècle d'un statut de genre sale, sexuel et anonyme, à une sorte de musique classique américaine, menée par des artistes habités, avides d'expérimentations et de palmes académiques. Ses valeurs, ses mythes, étaient devenus celles de la musique européenne, une musique sacralisée, sanctifiée, interprétée par de petits Mozart. Avec le gangsta, au contraire, le matérialisme faisait une entrée fracassante dans la musique, doublé d'un individualisme qui n'était que l'aboutissement logique du "moi-je" consubstantiel au rap depuis les origines.

**Gangsta Vs. rap alternatif**

Ce "moi-je", pourtant, certains ne manquaient pas de s'en moquer. De La Soul les premiers, sur l'irrésistible "Me, Myself & I" issu de leur premier album. Avec A Tribe Called Quest, les Jungle Brothers, Black Sheep et leurs autres compères du collectif Natives Tongues incarnaient, en parallèle du gangsta rap, son antidote, son double, son contraire, bientôt appelé rap alternatif.

Les gangsters aimaient les sons brutaux et simples ; ceux-là étaient plus musicaux et plus sophistiqués. Ils se focalisaient sur des sons black ; les rappeurs alternatifs faisaient feu de tout sample, s'essayant au rap, à l'occasion. Ils étaient sérieux comme la mort ; les autres cultivaient l'humour et la dérision. Le gangsta rap entrait dans les chaumières de l'Américain moyen ; l'autre rap avait les faveurs de l'élite bohème et de la critique rock.

C'était comme si le rap de Public Enemy avait été divisé en deux dès la fin de 1988 : d'un côté, ceux qui n'en retenaient que la violence, la confrontation, l'aspect dangereux, mais jetaient aux orties l'engagement et la volonté d'édifier les masses. De l'autre, ceux qui en retenaient la conscience politique et le goût de l'innovation musicale, mais préféraient la fantaisie et le second degré aux messages trop directs.

Freestyle Fellowship et la Côte Ouest

Malgré des moqueries et des parodies, ces deux genres n'étaient pas incompatibles. Ils n'étaient que les tendances complémentaires du rap, son Yin et son Yang. Deux tendances qui cohabiteraient tout au long de l'histoire du hip-hop : gansgta contre rap alternatif au début des années 90 ; rap bling-bling contre hip-hop conscient à la fin de la même décennie ; rap sudiste démagogique contre hip-hop underground expérimental dans les années 2000.

**Afro-centrisme et rap identitaire**

Le rap alternatif était le plus ouvert sur d'autres musiques. Pourtant, il a été aussi celui qui a le mieux formulé l'afro-centrisme, cet autre nom de la négritude, cette fierté black, cette révérence pour la terre-mère africaine. Dans les années 80, le hip-hop s'était frotté à l'élite blanche de la new wave. Dans les années 90; au contraire, il allait se braquer sur l'identité noire, se nourrir d'un sentiment obsidional, échaudé par l'expérience, celle d'un XXème siècle où plus d'un Blanc avait vampirisé les innovations des musiciens afro-américains.

Afrika Bambaataa

Brothers of the Mother??

Originaire de Houston, Vanilla Ice était à l'origine un vrai rappeur, respecté par ses pairs, admiré par Public Enemy, et à qui Def Jam avait proposé un contrat. Cependant, c'est l'offre plus alléchante d'une major qu'il choisira, tournant variété rap et, en dépit d'un immense succès au début de la décennie 90, devenant un sujet de moquerie universelle, moquerie amplifiée par la couleur de sa peau. Il y avait eu d'autres Blancs en vue dans le hip-hop avant lui. Mais avec son rap très grand public, on a vu en Vanilla Ice un nouvel Elvis Presley, un Blanc qui s'appropriait la musique des Noirs.

Il n'a jamais été impossible d'être un rappeur blanc. Mais il a souvent mieux valu être adoubé par des Blacks. Les Beastie Boys ont eu à subir les mêmes critiques que Vanilla Ice, et c'est par l'étiquette Def Jam qu'ils ont échappé au dénigrement. Ensuite, 3rd Bass a dû sa crédibilité par son intégration dans un milieu noir. Et dès leur premier album, ils s'en sont immédiatement pris aux Beastie Boys, comme s'il n'y avait de place que pour un seul groupe blanc dans le hip-hop. L'histoire bégaiera encore dix ans après, avec Eminem, accusé par certains d'être un nouvel Elvis, mais parrainé par Dr. Dre et ses proches, impressionnés par l'aisance sidérante du blanc-bec au micro.

L'autre manière d'être un rappeur blanc, c'est d'appartenir ou de se revendiquer d'une communauté minoritaire. Comme Cypress Hill, par exemple, premières superstars rap d'ascendance latino. Comme leurs comparses de House of Pain, revendiquant leur appartenance à une communauté irlandaise, pourtant intégrée de longue date dans la majorité blanche. Comme encore Rick Rubin, les Beasties et 3rd Bass, à nouveau, issus de la communauté juive new-yorkaise ou, dans un registre identitaire plus marqué, Blood of Abraham. Même en France, le hip-hop est la musique des banlieues, des enfants d'immigrés, et les Gaulois ont intérêt à se cacher, à de valoriser de vagues racines italiennes ou autres, ou à se montrer sacrément bons au micro. Bref, pour être rap, il faut être un métèque.

Ce repli identitaire s'observe aussi dans les sons. Les influences européennes à la Kraftwerk, populaires au temps de "Planet Rock" s'effacent. Les flirts avec le rock, fréquents dans les 80's, se font rare. On sample le p-funk sur la Côte Ouest, on aime le jazz sur la Côté Est, on réinvestit la soul au Sud, on s'essaye quelquefois au reggae. Mais en tout lieu, en Amérique, c'est dans l'immense vivier des musiques noires que les rappeurs puisent.

Chubb Rock

Le début des années 90 coïncide d'ailleurs avec la vogue du jazz rap. Les rappeurs, à New-York, notamment, soulignent leur appartenance à la great black music en samplant massivement des boucles de jazz. Ils vont même au-delà, jetant des ponts entre les deux genres, l'initiative la plus emblématique en la matière le projet *Jazzmatazz* de Guru.

Pour s'affirmer comme genre en soi, le rap a alors besoin de se retrancher dans ses bases, de se cantonner aux fondamentaux. C'est ainsi, en étant nul autre que lui-même, qu'il entre dans sa phase classique.

**L'Âge Classique**

L'histoire du hip-hop n'a jamais été une science exacte. Certains font aller le Golden Age jusqu'en 1996, prétextant, à juste titre, que le hip-hop n'a jamais été aussi prolifique et créatif que dans la première moitié des années 90. Pendant ce temps, d'autres, ou les mêmes, considèrent qu'à la fin des années 80, nous sommes encore à l'époque old school. Ces deux jugements, en fait, ne sont ni incompatibles, ni infondés.

Le premier souligne que le hip-hop, au début des années 90, dans la foulée de la décennie précédente, ne cesse d'innover et de se réinventer. Nous entrons en plein dans cette période, idéale pour tout genre musical, où l'industrie du disque réalise son potentiel commercial mais, ne sachant pas encore l'apprivoiser et le façonner, investit à tout rompre, signe ses acteurs de base et leur laisse, relativement, les mains libres. Il y aura pourtant des rappeurs façonnés pour le grand public en ces années là, Vanilla Ice comme précisé déjà, MC Hammer, ou les deux gosses de Kris Kross, avec leurs fringues à l'envers, découverts par le producteur Jermaine Dupri. Tous ces gens vendront un nombre de disques astronomique. Mais aucun ne fera vraiment long feu.

Le deuxième jugement, qui estime que le style old school ne s'éteint vraiment que vers 1991, n'est pas sans justesse non plus. A l'aube de la nouvelle décennie, le rap accomplit un nouveau saut, notamment en matière de production. Autrefois squelettiques et étriqués, les beats se complexifient et s'épaississent. Un disque symbolise à lui seul ce changement d'ère. En 1992, avec *The Chronic*, son premier album solo, Dr Dre transporte le hip-hop à des années lumières du son endiablé et frénétique de son ancien groupe. Sans rien renier de son discours de gangster, en le magnifiant, tout au contraire, l'ex NWA se lance peaufine encore l'art de la production hip-hop. En intégrant dans son mix des instruments live, il lui offre une musique plus ensoleillée, sophistiquée, mélodique et éminemment séductrice, bientôt baptisée g-funk, en double référence au gangsta rap et au p-funk de George Clinton.

Certains parleront de Chronic Age pour désigner la nouvelle phase dans laquelle entre le hip-hop. Dr. Dre, pourtant, et en dépit de son succès considérable, n'est que l'arbre qui cache la forêt. D'autres producteurs, à New-York par exemple, ont aidé à propulser le hip-hop dans une nouvelle époque : Large Professor, avec le fondamental premier album de Main Source ; Pete Rock, aussi, avec le son très "soulful" de ses disques avec CL Smooth.

filtering

Les MCs ouvrent eux aussi de nouvelles pistes. Rakim, quelques années plus tôt, avait démontré qu'il n'était pas nécessaire de s'époumoner pour marquer les esprits. D'autres comprendront la leçon. Certains seront des héritiers directs, Snoop Dogg, par exemple, le protégé de Dr. Dre, qui suppléera à merveille les déficiences de son mentor au micro, en jouant à merveille du contraste entre son flow suave et l'abomination de ses paroles. D'autres, aussi, auront compris de Rakim qu'il existe des façons infinies d'articuler son flow.

Dans les années 1990, ce qui importe au rappeur, c'est de cultiver sa différence, de débarquer avec un manifeste. Du diggidy rap de Das EFX au phrasé de chien fou de Busta Rhymes, des chantonnements de Bone Thugs-N-Harmony au rap cartoonesque et belliqueux d'Onyx, pour n'en citer que quelques uns, la dernière décennie du siècle voit se bousculer des artistes aux voix et aux débits reconnaissables entre mille.

Questionnez plusieurs fans de hip-hop, et aucun, en fonction de leur âge et de leur vécu, n'aura la même idée sur ce qu'a été la grande époque du rap. Il est pourtant raisonnable de prétendre que son apogée artistique a été cette première moitié de la décennie 90 où, quasiment chaque semaine, sortait un chef d'œuvre, cinq années bénies; de 1991 à 1996, où faire un bel album a vraiment compté. A propos de ce temps de zénith artistique, le seul regret est qu'il a été aussi l'âge d'or du CD, et que trop de rappeurs se sont sentis obligés d'exploiter à fond ses 80 minutes maximales, gâchant beaucoup de disques qui étaient à deux doigts de la perfection.

**The Sun Rises in the East**

L'âge classique du rap, aussi, a été celui de la rivalité entre les deux côtes des Etats-Unis, l'orientale et l'occidentale, matrice de base de la géographie hip-hop dans les années 90. Les premières traces de cette adversité remontent au fameux "Fuck Compton" de XX, en 1990. A New-York, en effet, on n'appréciait pas toujours de voir les rappeurs gangsta d'en face les battre les inventeurs du rap à leur propre jeu. La vraie réponse, pourtant, ne viendrait qu'après, vers la fin de l'année 93. Un an pile après que *The Chronic* ait semblé installer définitivement la suprématie californienne, New-York allait reprendre sa couronne. Sortis coup sur coup en novembre 1993, deux albums magistraux allaient battre le rappel.

*Enta da Stage* et *Enter the Wu-Tang* avaient d'autres points communs que de sortir de New-York, de commencer par le même mot et de révéler deux nouveaux collectifs importants, le Boot Camp Click et le Wu-Tang Clan. Ils avaient aussi le mérite de concilier les deux hip-hop : les expérimentations, les audaces et l'exigence artistique du hip-hop alternatif ; et la violence, la brutalité, le côté viscéral du gangsta. New-York s'inventait un rap des rues, dangereux, froid, agressif et martial à sa mesure, tantôt plus grave, tantôt plus délirant que l'autre, oscillant entre le réalisme social et une vie criminelle fantasmée.

Après les coups de boutoir de Black Moon et du Wu-Tang, suivrait en 1994 les classiques *Illmatic* de Nas et *Ready to Die* de Notorious B.I.G., et 1995 verrait le duo Mobb Deep proposer la version ultime du gangsta rap à la new-yorkaise avec *The Infamous*. La même année serait aussi celle des premiers albums solo du Wu-Tang Clan, ceux d'Ol'Dirty Bastard, de Raekwon et de Genius/GZA, tous des chefs-d'œuvre où le producteur RZA et les siens, plutôt que de creuser la formule qui leur avait valu de révolutionner le rap en 93, la réinventaient de fond en comble à chaque fois.

Cette histoire d'émulation entre East Coast et West Coast aurait pu être belle. Mais elle finira mal, dans le drame, la violence et, carrément, le meurtre, quand leurs plus grandes stars de l'année 1996, Tupac Shakur et Notorious B.I.G., périront tour à tour sous les balles de leurs rivaux, annonçant d'autres morts similaires, celles de Big L en 1999, et même celle du vétéran Jam Master Jay, l'ex DJ de Run-D.M.C., en 2002. Le hip-hop sort alors tourner au mauvais film, la violence des textes gagnant la vie réelle.

Cette rivalité, aussi, fut pour partie artificielle. Il arrangeait beaucoup de gens que New-York et Los Angeles, les deux capitales du hip-hop, soient aussi celles de l'industrie musicale et culturelle aux Etats-Unis. Au milieu des années 90, pourtant, le rap était déjà partout en Amérique et dans le monde, et principalement dans ce vieux Sud, dans ce Dirty South qui, avec les premiers succès commerciaux ou critiques d'Outkast et de Goodie Mob à Atlanta, commençait à tirer son épingle du jeu.

**Get Rich or Die Tryin'**

+ Puffy / Suge Knight

Chaque genre musical a connu un jour son lendemain de fête, sa gueule de bois. Pour le rock ce fut, dans les années 70, le naufrage du rêve hippy dans la drogue, dans l'arrivisme et l'individualisme. Pour le rap, ce fut la seconde moitié de la décennie 90. Commercialement, les dernières années du siècle furent encore très juteuses, les ventes du hip-hop atteignant des sommets autour de 1998, dépassant un instant, aux Etats-Unis, celles du rock et de la country. Pourtant, après 10 années de frénésie et de créativité folle, le rap semble marquer le pas, esthétiquement, au moment précis où les meurtres consécutifs de 2Pac et de Notorious B.I.G. laissent une grande impression de vide et de gâchis. Un homme, cependant, va rapidement s'emparer de la place restée vacante.

Quand il sort son premier album en 1996, Shawn Carter n'est pas à proprement parler un nouveau venu. Pendant près de dix ans, il a écumé le milieu hip-hop dans l'ombre de Jaz-O, un second couteau de la scène new-yorkaise. Dans le même temps, pour arrondir ses fins de mois, Jay-Z, puisqu'il s'agit de lui, se livrait au deal de drogue. C'est donc en homme d'affaire avisé, parfaitement au fait des règles du succès, qu'il commence sa carrière de rappeur et qu'il entame son ascension vertigineuse.

Le futur empereur du rap était un très bon MC. Mais avant cela, il a été un redoutable entrepreneur, qui a construit son empire avec adresse. Il a su, le long de sa carrière, s'afficher auprès des artistes importants du moment, Notorious B.I.G. et DJ Premier au début, quand il s'agissait d'assoir sa crédibilité, Missy Elliot, Eminem, UGK et beaucoup d'autres, plus tard. Il a su faire preuve d'un opportunisme certain, samplant Nas et Prodigy sur son premier album, comme pour leur rendre hommage et profiter de leur aura, avant de s'acharner sur eux quand ils n'auront plus le vent en poupe, pour mieux s'emparer de leur trône.

Avec Jay-Z, le hip-hop entre dans une nouvelle phase, annoncée par 2Pac et Biggie, celle du rap de nouveau riche, celle de l'entrepreneur black appâté par le gain et le clinquant, celle du bling-bling, pour reprendre un terme né de l'argot hip-hop américain, et promis à une grande postérité. En affichant sa réussite, en prenant la posture d'un parrain de Cosa Nostra, en proclamant à qui mieux mieux son goût pour le champagne Cristal, notre rappeur a été le meilleur représentant de cette nouvelle ère où, à force de se proclamer individualistes et vénaux, de s'exhiber dans des belles voitures, les rappeurs avaient fini par devenir de vrais capitalistes, à la limite de la caricature.

Notre homme, en effet, était aussi un business man. A l'heure de son premier album, contre toute attente, Jay-Z avait refusé l'offre d'une maison de disque, Payday, pour monter sa propre structure, Roc-A-Fella. Il pensait, à raison, être assez compétent pour assurer seul sa promotion. Surtout, il savait qu'en supprimant les intermédiaires, l'argent de son succès ne reviendrait qu'à lui. Les labels indépendants, certes, n'étaient pas une idée neuve dans la musique. Mais pour lui, et pour d'autres, il n'était plus seulement question de garder le contrôle artistique et de se détacher des préoccupations mercantiles. Il s'agissait au contraire de faire de l'argent, un maximum d'argent.

L'exemple le plus extrême en la matière est celle de Master P. A la fois rappeur et entrepreneur, celui-ci a su faire de son label, No Limit, l'une des success stories du rap à la fin des années 90. Son idée reposait sur trois principes : 1 - offrir aux auditeurs ce qu'ils demandaient le plus, du gangsta, du rap violent et démagogique ; 2 - limiter les coûts par un design extraordinairement cheap et par le recours exclusif à une seule équipe de producteurs, nommée fort à propos Beats by the Pound ("beats au kilo") ; 3 - inonder le marché en sortant des disques à un rythme infernal. Malgré des critiques systématiquement hostiles, la formule fonctionnera à plein. Et No Limit atteindra un niveau de notoriété tel qu'une pointure comme Snoop Dogg figurera quelques temps à son catalogue.

Le rap avait permis à d'autres de bâtir de jolies fortunes, à commencer par l'un de ses premiers business men, Russel Simmons. Mais cette fois, la séparation entre artistes et hommes d'affaire s'efface, et les rappeurs eux-mêmes affichent gaillardement leur réussite. Jay-Z, Master P, ou d'autres comme DMX, et plus tard 50Cent, nourrissaient le mythe du gangster magnifique. Le dernier nommé ira jusqu'à intituler son album *Get Rich or Die Tryin'*, "deviens riche ou meurt en essayant", glorifiant du même coup le vieux rêve capitaliste américain, celui de l'homme qui s'est fait tout seul, de la réussite offerte à tous ceux qui s'en donnent la peine.

**Rap & Bullshit**

Se donner la peine de réussir, ça passait aussi par un abandon des orthodoxies. Alors que le hip-hop, depuis la fin des années 80, n'avait fait que s'isoler et s'affirmer comme genre à part entière, il empruntait maintenant le chemin inverse, comme le symbolisaient quelques disques.

Avec ''The Score'', en 1996, les Fugees connaissaient un succès planétaire en cuisinant à la sauce rap le "Killing Me Softly" de XX et le "No Woman No Cry" de Bob Marley. Ce faisant, ils annonçaient une vague de reprises façon hip-hop des grands standards de la variété internationale. Ce qui était bien fichu avec le groupe de Lauryn Hill, atteindrait des sommets de kitsch et de mauvais goût, par exemple quand Puff Daddy investirait le "Kashmir" de Led Zeppelin, pour la bande-son de XXX.. Mais tout montrait que le rap se décloisonnait.

Comme les albums ultérieurs de Missy Elliott, ''SupDupaFly'' était un autre disque important de ces années là. Son producteur, Timbaland, l'avait même paré de sons iconoclastes et osés, se faisant un nom auprès des amateurs de musiques électroniques et expérimentales. Mais avec ce premier album, la rappeuse consacrait aussi, pour le meilleur et pour le pire, la fusion entre hip-hop et R&B. Celle-ci était annoncée de longue date. Du new jack swing à TLC, l'un des gros succès du milieu des années 90, la variété black américaine avait intégré de mieux en mieux des sons et des accents hérités du hip-hop. Et chez les rappeurs eux-mêmes, notamment chez ses plus grandes stars, Biggie, 2Pac et Jay-Z, s'entendaient de plus en plus les feulements féminins forcés caractéristiques de ce R&B moderne, héritier lointain du grand rhythm & blues.

Le hip-hop était la victime de son succès. Au terme de son triomphe, il ne se différenciait plus de la variété black, ni même de la variété internationale. Représentatif de cette évolution est le destin de Black Eyed Peas, groupe de rap honnête et malin à la fin des années 90, devenu une énorme machine variété dance dix ans plus tard. C'est que dans ces flamboyantes années 2000, à vrai dire, les grands artistes hip-hop, Jay-Z, Kanye West, ne sont même plus des stars du rap. Ce sont des stars, tout court. Des people.

Les rappeurs s'embourgeoisent, ils quittent le ghetto, il arrive même qu'ils deviennent des stars de télé et de cinéma. L'exemple le plus patent est bien sûr celui de Will Smith, l'ancien rappeur de DJ Jazzy Jeff & the Fresh Prince. De nombreux autres, toutefois, ont réussi leur reconversion, comme Ice Cube, l'ex-N.W.A. De manière plus discrète, Lord Jamar des Brand Nubians, jouera dans *Oz* et *Les Sopranos*, on verra Sticky Fingaz d'Onyx dans *Blade* et *The Shield*, Ice-T aura un rôle récurrent dans *New York Unité Spéciale*. Quant à Queen Latifah et LL Cool J, en plus d'autres aventures, ils partageront l'affiche dans *Vacances sur Ordonnance* (*Last Holiday*), avec un certain… Gérard Depardieu. Faire du cinéma devient, pour tout rappeur, l'aboutissement normal et évident d'une carrière réussie.

**I used to love H.E.R.**

En 1994, à l'heure de *Resurrection*, son second album, le rappeur Common Sense avait sorti un single intitulé "I Used to Love H.E.R.". Il nous y racontait l'histoire tragique d'une femme que le sexe, la violence et le showbiz avaient pervertie, mais qu'il avait pourtant aimée autrefois, qui avait été son inspiratrice et qu'il comptait ramener sur le droit chemin. La chute de ce très beau titre révélait, à ceux qui ne l'avaient pas encore deviné, le nom de cette muse : elle s'appelait "hip-hop".

Le futur Common n'avait pas encore rencontré le succès grand public. Il allait demeurer, pour quelques années encore, le secret bien gardé des puristes. Ce titre, cependant, anticipait et préparait la vogue du rap "conscient"[[9]](#footnote-9) de la fin des années 90, un rap porté par Mos Def, Talib Kweli, les Roots, entre autres, et qui se voulait l'exact opposé de la variété rap bling bling qui triomphait alors. A l'agression, ce hip-hop là préférait la réflexion et l'introspection, au nihilisme le commentaire politique, au matérialisme l'élévation spirituelle, aux beats de plus en plus synthétiques la chaleur des vrais instruments ou d'une production chiadée.

Ce mouvement eut, un temps, la faveur des critiques. Les disques qui en sont issus, pourtant, n'ont pas toujours très bien vieilli. Le hip-hop conscient était le contraire du rap bling bling, mais il était aussi son double. L'un était une sorte de gangsta installé, dépourvu de la hargne initiale. L'autre était une résurgence du rap afro-centriste des Native Tongues, auquel Mos Def, d'ailleurs, était affilié, mais sans l'humour et la fantaisie. Les deux étaient la face d'une même médaille, tout comme au R&B, qui envahissait le rap grand public, s'ajoutait la nu-soul portée par Erykah Badu, D'Angelo et Me'Shell Ndgeocello, musique lyophilisée, avatar tardif, creux et convenu de la noble soul d'autrefois.

Les deux raps, en fait, étaient la manifestation d'un même phénomène : le vieillissement du hip-hop, de son public, de ses acteurs. Pendant que les uns se complaisaient dans le confort kitsch du nouveau riche et le mauvais goût du parvenu, les autres voulaient offrir davantage de substance à des fans qui avaient passé l'âge d'écouter des histoires de gangsters, inventant l'adult rap, comme il y avait eu, autrefois, un adult rock.

La grande idée du rap "conscient" est que, quelque part, au milieu des années 90, l'histoire du hip-hop a mal tourné, et qu'il est nécessaire de retourner aux sources pour retrouver sa fraicheur originelle. D'autres, à cette époque, sont du même avis. A l'aube des années 2000, une forte nostalgie devient palpable dans le hip-hop.

Auprès du grand public, cette nostalgie s'illustre par le succès surprise d'un remix du "It's Like That" de Run-D.M.C. par XXX, porté par une vidéo où s'affrontaient des breakdancers, comme 20 années plus tôt. Dans l'underground, elle se manifeste par l'essor des Californiens de Jurassic 5, un groupe revivaliste old school dont le nom était un double clin d'œil au passé (jurassique, et ce "5" qui rappelle l'époque où tous les groupes hip-hop avaient un chiffre dans leur nom). A l'autre bout de l'Amérique, le succès critique des New-yorkais expérimentateurs et arty d'Antipop Consortium nous renvoyait tout droit à l'époque où, à Downtown Manhattan, le rap n'avait pas encore divorcé des musiques électroniques.

D'autres encore cherchaient à revenir aux fondamentaux pour régénérer le hip-hop et le rendre plus respectable. A l'origine, on l'a dit, les DJs avaient fondé le hip-hop, ils avaient été les premiers. Mais avec le temps, avec la starification des rappeurs et l'évolution des techniques musicales, ils s'étaient effacés derrière les MCs et les producteurs. Les turntablists[[10]](#footnote-10), cependant, ces DJs virtuoses, ces génies du scratch (Invisibl Skratch Piklz, X-Ecutioners, Beat Junkies, pour les plus emblématiques), cherchaient à renouer avec les expériences ludiques et l’esprit de compétition des premiers as des platines, faisant de la manipulation des vinyles un art à part entière, que certains font remonter, dans un souci inutile de légitimation, jusqu'aux travaux du compositeur John Cage.

**Independent as fuck**

Le triomphe du rap clinquant de la fin des années 90, donc, ne reste pas sans réponse. Et pour permettre aux autres raps de s'exprimer, expérimentateurs, revivalistes, turntablists et iconoclastes, pour prendre en main les puristes et les esthètes orphelins, pour perpétuer coûte que coûte l'élan créatif des années 86 à 95, d'autres reprennent le chemin de l'underground. Ils reviennent au premier temps du hip-hop enregistré, quand il était animé par des labels indépendants Sugar Hill, Profile ou Tommy Boy. En marge du rap triomphant retransmis sur MTV, s' ouvre l'ère du rap indé, ou indie, ou undie (contraction des mots "underground" et "indie").

C'est à New-York que le rap est né. C'est aussi New-York qui pose les fondements du rap indé. C’est là que se structure le premier hip-hop pour backpackers, ce terme péjoratif par lequel les fans de rap mainstream désigneront bientôt leurs homologues indé. La Grosse Pomme n'aura jamais le monopole des labels indépendants, en hip-hop comme ailleurs. Mais c'est là, au beau milieu de la décennie, que le concept s'affirme et s'idéologise, qu'une nouvelle scène se forme autour de la notion même d’indépendance.

En 1996, l'animateur radio Bobbito Garcia, un homme qui avait contribué à faire connaître Black Moon, le Wu-Tang Clan, Notorious B.I.G., Mobb Deep, Big L, Jay-Z et Organized Konfusion, décide de lancer son propre label, Fondle'em. Aussitôt, celui-ci devient un asile pour les talents cachés et les marginaux du rap[[11]](#footnote-11). Les Cenobites, MF Doom, les Juggaknots, les Arsonists, Scienz of Life, MF Grimm et Cage, entre autres, y sortent tous des disques, tous bientôt culte et collector.

Au même moment, une ébullition comparable s'empare de la Côte Ouest. Faute d'avoir su s'imposer face à leurs voisins gangsta, les rappeurs alternatifs californiens se lancent aussi dans l'autoproduction et la création de labels artisanaux. Les Souls of Mischiefs montrent la voie, en lançant Hiero Imperium?? faut d'avoir pu poursuivre sur des majors,

Même effervescence à l’Ouest avec le fondamental label Solesides de DJ Shadow, Blackalicious et Latyrx, avec le Stones Throw de Peanut Butter Wolf, et avec 75 Ark, le label de Dan the Automator qui, fort de la notoriété acquise avec Dr. Octagon, signera des choses aussi diverses qu’Antipop Consortium, The Coup et l’Executive Lounge. Fidèle à la tradition psychédélique de San Francisco, la Bay Area demeurera le vivier d’un hip-hop alternatif et créatif.

Cependant, plus au sud, Los Angeles n’était pas en reste avec le rap sautillant et old school de Jurassic 5, et surtout avec Log Cabin (Scarub, Murs, Eligh, Radioinactive) et les 3 Melancholy Gypsys (les mêmes sans le dernier) qui se lieront aux Mystik Journeymen (Sunspot Jonz, LuckyIAM) et au Grouch pour former ensemble les Living Legends, le collectif rap indé par excellence, qui parviendra à bâtir une notoriété et à tisser un incroyable réseau international à l’écart des majors. A mentionner aussi, l’important DJ Mike Nardone, qui jouera en Californie le même rôle de catalyseur que Bobbito Garcia à New-York. Et l’on ne cite pas ici, faute de place, les héritiers de Freestyle Fellowship et l’immense galaxie Project Blowed.

, pour accueillir des talents rejetés par les majors. Jusqu'à la fin des années 90, ce grand pionnier du rap indé révélera

Les Cenobites, MF Doom, les Juggaknots, les Arsonists, Scienz of Life, MF Grimm et Cage

Dès juin 1997, *The Source*, le magazine phare de la génération hip-hop, consacre un long dossier à cette scène[[12]](#footnote-12), rédigé en partie par T-Love, elle-même partie prenante du hip-hop underground angelino.

Réalisant les limites artistiques imposées par les majors, décida de lancer

En Californie

-

Company Flow

Tripoteur , quelques fulgurances

Aussi creux et convenu.

Le rap bling-bling n'était que la caricature du gangsta rap des années précédentes, le rap conscient celle du rap alternatif des Native Tongues. La nu-soul était le double adulte et respectable du R&B

**Rap & rock**

Cette ouverture aux autres genres fut une tendance majeure et partagée par tous les raps dans les années 2000. Plus jamais, le genre ne serait aussi chimiquement pur qu'il l'avait été à New-York, au milieu de la décennie 90.

Et l'un des premiers cartons du rap sera assuré par un ancien groupe de hardcore, les Beastie Boys,

Chubb Rock, Ice T, Mos Def.

Vélléités arty

Vouloir proclamer haut et fort sa nature de musique noire, mais il sera marqué par le punk, il ne sortira pas exactement pareil de son contact prolongé avec lui. Comme le souligne très justement John Savage en annexe de l'édition de référence de son ouvrage de référence sur les Sex Pistols, England's Dreaming[[13]](#footnote-13), le rap, avec son réalisme social, ses accents nihilistes, son ton provocateur, ses vérités dures à entendre et ses atteintes à l'ordre social et à la bienséance, a été le continuateur du punk. Il lui a emprunté des traits qu'il n'avait pas avant.

Chuck D nie l'évidence – groupe très rock'n'roll

Convoquant les

Ca aurait pu être la go-go de Washington DC, mais qui est resté confinée – et n'a pas bénéficié du statut de capitale mondiale des arts dont jouissait désormais New-York, contrairement à la capitale.

Dans le regret d'un bon temps révolu, dans une nostalgie et "un c'était mieux avant" que proclameront systématiquement chacune des générations du hip-hop.

Ego-trip,

Le mythe créateur

Les scansions

 Last Poets et Gil Scott-Heron

Deux albums, sortis à une semaine d'écart, à la toute fin de l'année 93, et dont le titre commençait par hasard par le même mot, "enter", annonçant l'entrée dans une nouvelle ère.

Réflexe obsidional. A changé dans les années 2000, avec le reflux, phase post-moderne.

he Ced Gee-produced "Fuck Compton", which became a modest hit and is credited with helping to spark the East coast/West coast feud of the mid '90s.

Au milieu des années 60, le succès des Beatles et la British Invasion avait popularisé auprès du public blanc américain la musique de leurs voisins noirs, le rhythm'n'blues. En début des années 80, aidés par MTV, les Anglais avaient encore su imposer Outre-Atlantique des formules héritées du punk et de la new-wave, un mouvement pourtant né aux Etats-Unis. Depuis, persiste en Angleterre la conviction d'avoir pour vocation de grand vulgarisateur.

Les choses n'ont pourtant pas fonctionné ainsi pour le rap. Les générations avaient changé, et désormais, depuis surtout la déferlante Michael Jackson, le public blanc américain pouvait enfin révérer

La seconde vague du rap alternatif

**L'essor du Dirty South**

D'après XXX et son livre de référence sur le rap sudiste, celui-ci représentait en 2002 de 50 à 60% des singles hip-hop présents sur le marché. (p. XIX)

Arrested Development, plus Native Tongues que futur du rap sudiste (Speech, d'ailleurs, venait du nord), identité

L'essor du Dirty South n'est pas sans similitude avec celui du rap indé. Rap-a-Lot, No Limit, Big Oomp, Cash Money, les labels qui ont permis son essor, étaient eux aussi indépendants. Mais ce rap là, plutôt que de s'adresser aux intellos, aux puristes et aux artistes bohèmes, visait le grand public, et l'atteignait. Il serait à l'avant-garde des grandes mutations que le rap connaîtra dans les années 2000.

Plus c'est viscéral, mieux c'est.

Car l'histoire du rap n'est pas écrite une bonne fois pour toutes. Le jour où elle le sera, cela ne signifiera plus qu'une chose : que le rap, ce jour là, sera mort pour de vrai.

**Rap français**

Le hip-hop français s'aime beaucoup. Il se targue fréquemment d'avoir donné au genre sa première émission à grande diffusion

Le rap . C'est faux. Et les critiques ont leur rôle. Pas ressasser sans arrêt les mêmes références. Le rap après 1996. Il fallait juste mieux chercher.

C'est la fin du rap chimiquement pur, les frontières tombent, avec des artistes aussi différents qu'Outkast et Kanye West, artistes autant appréciés de la critique que du grand public.

Au rang des caractéristiques notables, impossible aussi de ne pas mentionner ces voix auto-tunés, qui envahiraient la musique populaire des années 2000 jusqu'à l'écœurement.

Kanye West, "First nigga with a Benz and a backpack" sur "Breathe In Breathe Out". Brouille

Rap'n'Bullshit

Rap français, glorification du code postal

Sidney, le légendaire Français Lucien Révolucien, le deuxième marché du rap,

Film – Scratch – Doug Pray

1. CHANG J., *Can't Stop Won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation*, Picador, 2005 (traduit en français chez Allia) [↑](#footnote-ref-1)
2. KITWANA B., *Why White Kids Love Hip-Hop: Wankstas, Wiggers, Wannabes, And the New Reality of Race in America*, Basic Civitas Books, 2005 [↑](#footnote-ref-2)
3. MARTIN D.C., *Quand le Rap Sort de sa Bulle*, Editions Seteun, 2010 [↑](#footnote-ref-3)
4. En langage rap, "beat" ne signifie pas seulement "rythme". Il désigne l'accompagnement instrumental et le travail de production, en général. [↑](#footnote-ref-4)
5. REYNOLDS S., *Bring the Noise*, Faber & Faber, 2008, p. 23. [↑](#footnote-ref-5)
6. WEINGARTEN C., , *It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back*, Continuum, 2010 [↑](#footnote-ref-6)
7. A l'occasion, on préférera le terme anglais de "beatmaker", "faiseur de beats", qui traduit mieux le rôle central de ces producteurs, véritables compositeur et musiciens [↑](#footnote-ref-7)
8. CLEARANCE 13'8'', "A Short History of Sample Clearing" : http://clearance13-8.com/AShortClearanceHistory.htm [↑](#footnote-ref-8)
9. Cette dénomination, maladroite en français, est une traduction littérale du terme "conscious rap" [↑](#footnote-ref-9)
10. De l'anglais "turntable", platines. Certains ont cru bon de traduire le terme "turntablism" par "platinisme", un mot qui n'a dont rien à voir avec un célèbre footballeur des années 80. [↑](#footnote-ref-10)
11. 90 BPM, "Fondle'Em commenté par Bobbito Garcia aka Dj Cucumberslice" : http://www.90bpm.net [↑](#footnote-ref-11)
12. T-Love, Elliott Wilson, Max Glaser, Joseph Patel. *Inside the Earth*. The Source, Juin 1997, p. 92-99. [↑](#footnote-ref-12)
13. Référence [↑](#footnote-ref-13)