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 Peanut Butter Wolf, producteur hip-hop californien de son état, avait 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.

Ce genre bientôt quadragénaire, et pourtant encore jeune, quels que soient les enseignements sociaux et politique qu'on ait pu en tirer, est d'abord une musique. Il a produit des musiques. Il a livré des albums solides, appréciables en dehors de leur contexte de naissance. Des chefs d'œuvres, que même ceux dont l'oreille n'a pas été dressée 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 et récents souhaitant compléter leur discothèque ; fans de rock, de jazz, ou de quoi que ce soit d'autre, assez curieux pour s'intéresser à ce genre musical plus récent, soucieux d'en trouver la clé d'entrée, désireux de découvrir des albums rap pour ceux qui n'aiment pas le rap.

*Sylvain Bertot est l'un des membres fondateurs du webzine POPnews.com, où il est notamment en charge des critiques hip-hop. Il a été par ailleurs rédacteur en chef de plusieurs webzines spécialisés sur le rap, notamment Hip-Hop Section de 2000 à 2003, en pleine vague rap indé. En plus de contribuer à POPnews, il anime aujourd'hui le blog Fake For Real.*

# Introduction

L'acte de naissance du hip-hop est ancien. Il remonte aux alentours de 1973, au moment où DJ Kool Herc, important cette idée de sa Jamaïque natale, commença à jouer de ses platines dans les rues du Bronx, au pied de ses immeubles sordides.

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

La jeunesse du rap se mesure aussi à l'aune de la littérature qui lui est consacré. En France, elle est encore pauvre, elle se résume à quelques ouvrages épuisés. En Amérique, où au contraire elle est très abondante, elle reste axée sur la dimension historique et sociale, elle tourne autour des questions liées aux 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, musicalement parlant.

Le hip-hop dit trop de choses sur l'Amérique, il est encore trop signifiant pour qu'on l'analyse la tête froide, sur des critères exclusivement esthétiques. Il est par exemple révélateur qu'un livre posant une question aussi capitale que le ''Why White Kids Love Hip-Hop'' de Bakari Kitwana[[2]](#footnote-2) (pourquoi les gosses blancs adorent le rap), bien qu'il propose de nombreuses réponses, 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 qui dépasserait, ou qui démultiplierait, celui des mots ? Car ce ne sont pas seulement les Blancs que les rappeurs noirs américains ont converti, c'est le Monde entier, ce sont des gens de tous pays, de toutes cultures, de toutes classes sociales.

Cependant, quand il est question de hip-hop, cette évidence est 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.

En France, malheureusement, comme le souligne à juste titre l'éthnomusicologue Denis-Constant Martin dans un ouvrage qu'il a consacré à… la rappeuse Diam's[[3]](#footnote-3), ce préjugé est renforcé par l'héritage de la chanson réaliste. Dans notre pays, et c'est la raison pour laquelle nous avons si mal pris le virage du rock anglo-saxon, les textes continuent d'être survalorisés. Jusqu'il y a peu, il restait inconcevable que des genres aussi mineurs que la pop ou le rap aient quelque chose de pertinent à dire musicalement. Tout était question de paroles, d'attitude, d'univers. Les rappeurs français eux-mêmes ont intégré cette vision des choses, proclamant à qui mieux leur amour d'Aznavour, de Brel ou de Renaud. Et se contentant, dans le même temps, de beats[[4]](#footnote-4) 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 s'effacent souvent derrière les motifs rythmiques. Pour des oreilles blanches et âgées, le genre est désavantagé par son apparence rèche, austère et répétitive. Dans un Occident où musique est encore trop souvent synonyme de mélodie, il partait pénalisé.

L'objectif de ce livre est de dissiper ces malentendus, de rappeler que le rap, avant tout, est 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 présent et moins constant que dans le rock, même si les aspirations artistiques y sont parfois moins visibles que dans le jazz. Maintenant que les premiers fans ont vieilli, qu'ils sont devenus des quadragénaires, voire plus, 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.

## Quand le rap n'était pas encore le rap (1973-79)

Le hp-hop est donc, parmi d'autres choses, une musique. Mais cela n'a pas toujours été le cas. A l'origine, en tout premier lieu, il est un divertissement, qui se nourrit de la musique des autres. Selon l'histoire officielle, tout commence quand DJ Kool Herc, un colosse (Herc = Hercule) en provenance de Jamaïque importe dans le Bronx le principe des sound systems. Il s'agit tout d'abord, au moment même où, pas loin de là, le disco est en plein essor, de proposer aux gens du ghetto une discothèque du pauvre, disponible gratuitement en plein rue.

Petit à petit, de manière itérative, en captant les réactions du public, le principe va évoluer, et approcher progressivement de ce que nous connaissons aujourd'hui. Kool Herc, notant que son public apprécie particulièrement les solos de percussions récurrent dans le funk, appelés break, va avoir l'idée de jouer avec deux exemplaires du même disque pour que, en passant de l'un à l'autre, ces passages très rythmés ne s'arrêtent jamais. Un peu plus tard, dans la décennie, à mesure que d'autres DJs suivront l'exemple de Kool Herc, d'autres techniques naitront, notamment l'une des plus emblématiques du rap, le scratch, obtenu par le frottement rapide des disques vinyle sur l'aiguille d'une platine, et mis au point, selon la légende, par Grand Wizard Theodore (ne soyez pas impressionné par le pseudonyme ronflant, il s'agissait en fait d'un gamin).

Inspirés par cette musique frénétique, les danseurs de rue vont alors rivaliser d'imagination, se lancer dans des mouvements acrobatiques et improbables, et inventer sur le bitume malpropre du Bronx les premières chorégraphies de ce qui s'appellera la breakdance, ou danse hip-hop. Laquelle connaîtra, beaucoup plus franchement et rapidement que son homologue musicale, l'adoubement et la reconnaissance de l'élite artistique.

S'ajouteront encore au tableau les maîtres de cérémonie, ou MCs, une autre importation de Jamaïque (où ils s'appellent… DJs). Pour accompagner les DJs, pour renforcer l'impact des disques qu'ils choisissent de passer et de manipuler, ces derniers se lancent dans de longs freestyles, dans des textes improvisés et déclamés sur un débit rapide, ils rivalisent d'agilité verbale, inventant donc 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, et au même moment, les années 70, mais indépendamment des trois autres, jeu de platines (deejaying), rap (emceeing) et breakdance. 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 comme pour les trois autres éléments, on retrouve dans le graf la même posture artisanale et do-it-yourself que dans le deejaying, la même simplicité en voie rapide de sophistication qu'avec le breakdance, la même volonté d'affirmation de soi que dans le emceeing.

Toutes ces composantes deviendront les quatre éléments du hip-hop, quand toute cette culture émergera au grand jour et qu'il faudra la rationaliser, la codifier, l'idéologiser, en fixer les principes. Des éléments qui seront en réalité 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 sorties par les machines.

Toutes ces disciplines font appel à des compétences clairement distinctes, et de fait, elles connaîtront des destins différents. Quelles que soient les volontés d'unité, constamment proclamées, dans le milieu rao, danse hip-hop, graf, et musique hip-hop (emceeing, deejaying, beatboxing), auront plus tard chacun leurs publics, leurs réseaux, leurs médias.

Toutefois, un principe les a unis un temps : leur nature confrontationnelle, leur allure de compétition, de concours, voire de sport. Car dans chacun des éléments, 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 rapide, le danseur le plus acrobatique, le grafeur le plus audacieux. En tout lieu, il faut se créer un nom sur la base de ces seuls exploits.

En matière de hip-hop, en effet, tout est question de skills, de débauche technique, de beau geste, d'amour de la difficulté. C'était le cas à l'origine. Cela l'est toujours aujourd'hui. Par exemple, quiconque est insensible à l'aisance du MC, au contrôle de son souffle, à ses capacités d'improvisation, à sa capacité à tuer le micro, pourra sans doute aimer des morceaux de rap, voire des albums entiers (c'est d'ailleurs à lui que ce livre s'adresse). Mais il ne sera jamais sur la même longueur d'onde que le fan de rap hardcore.

## Rapper's Delight (1979)

Avant 1979, le hip-hop est déjà une culture. Mais ce n'est que cette année fatidique qu'il devient pour de bon une musique. Quand le monde extérieur commence à se pencher sérieusement sur ces étonnantes nouvelles formes sorties des ghettos afro-américains et porto-ricains, que sort alors un premier enregistrement, le "Rapper's Delight" de Sugarhill Gang, et que celui-ci fait un carton.

Sugarhill Gang n'est alors même pas un vrai groupe. Mais ce disque change tout.

Dans son ouvrage de référence, déjà cité, Jeff Chang insiste sur la révélation que représente ce succès inattendu, en particulier sur les premiers activistes du hip-hop, ceux du Bronx. Auparavant, beaucoup n'avaient jamais imaginé qu'ils faisaient de la musique, que ce qu'ils avaient inventé par eux-mêmes pouvaient subir le même traitement que ce que produisaient en parallèles des artistes rock ou funk. D'ailleurs, tous ne sauront pas prendre le train en marche. Si, dans ce qui est considéré comme la trinité fondatrice du hip-hop, Grandmaster Flash et Afrika Bambaataa sauront se faire remarquer par des enregistrements clés, Kool Herc, sortira de l'écran radar, il est vrai perturbé par des problèmes de nature personnelle.

Mais à présent, cela était possible, cela était envisageable.

## L'époque old school (1979-86)

Si le rap sort du ghetto et commence à intriguer les blancs,

Les punks, Blondie avec "Rapture", le Clash avec ses "Magnificent Seven", Malcolm McLaren avec son album "XX Duck"

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

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[[5]](#footnote-5), 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.

# Sélection

Souvent, après avoir publié une nouvelle critique, pour avoir affirmé très haut une opinion très personnelle, parfois même iconoclaste et irrespectueuse, sur tel ou tel disque, sur tel ou tel artiste, ou sur le rap en général, j'ai été accusé de prétention, d'arrogance, voire de violence.

Ce reproche vient d'une erreur majeure d'appréciation sur ce que le mot "critique" veut dire. Personne, absolument personne, ne doit s'excuser de s'exprimer en son nom propre. En particulier quand on parle du rap, ce genre où le "je" est à l'honneur, cette musique où tout est question d'affirmation de soi.

La véritable arrogance, c'est d'adopter un positionnement que l'on prétendra objectif, de prendre la posture de l'encyclopédiste, de vouloir se faire le relai d'une vérité révélée, de principes immuables. Or, pour quelque chose d'aussi intime et personnel que la musique, la vérité n'existe pas, elle n'a aucun sens en dehors des goûts et des positionnements de chacun.

Cette sélection de disques rap n'est donc en aucun cas l'Evangile du rap, l'auteur n'est pas la voix de Rome. Il ne cherche pas à reproduire le travail déjà effectué par de nombreux autres. Par le magazine *The Source*[[6]](#footnote-6), par exemple, quand il a publié une liste des meilleurs albums de hip-hop de tous les temps. Ou par l'excellent *Ego Trip's Book of Rap List*[[7]](#footnote-7), qui a décliné le principe sur la longueur de tout un livre. Cette liste ne cherche pas à invalider ces prédécesseurs, toujours pertinents et dignes de considération. Elle prétend juste donner être le reflet d'une autre sensibilité, plus récente, plus européenne, peut-être même plus réceptive à d'autres genres que le simple hip-hop, pop rock en tête, et qui accorde une importance toute singulière à l'objet album, à ce format précis, plutôt qu'au single. Qui accorde de l'importance aux disques en fonction de leurs qualités esthétiques, de leur capacité à marquer les esprits au-delà des années et des frontières, plutôt que de leur impact historique.

En résumé, cette sélection s'est bâtie sur quelques partis-pris, des partis-pris qui expliquent pourquoi cette liste sera différente de celle que beaucoup de hip-hop heads (les fans de rap) auront en tête, mais des partis-pris parfaitement légitimes, tant qu'ils sont énoncés clairement, comme ci-dessous :

* Le premier parti-pris, c'est d'avoir nettement privilégié les rap des années 90 et 2000. La période précédente, et tout particulièrement la fin des années 80, celle que beaucoup désignent comme le golden age, est largement aussi importante en matière d'inventivité, d'impact historique, de percée commerciale. Cependant, à la manière du rock des 50's, comparé à celui des 60's, le son du premier rap a vieilli, ses albums, certes innovants, sonnent parfois étriqués, pas aussi aboutis que ceux d'un hip-hop arrivé à maturité dans les années 90.
* Le second parti-pris, c'est de considérer que le hip-hop ne s'arrête pas en 1996, comme beaucoup de puristes l'estiment. Après quelques années d'apothéose, ce n'est pas la vieille aristocratie hip-hop qui se montre la plus talentueuse, les grands chefs d'œuvre du rap deviennent moins visibles, ils sont à repérer sur des labels obscurs, au sein de scènes nouvelles, et parfois au-dehors des Etats-Unis. Mais ils existent, et cet ouvrage souhaite leur accorder une meilleure publicité.
* Le dernier, c'est de traiter le hip-hop français à la mesure de son importance : limitée à l'échelle internationale. Le rap hexagonal n'est pas négligeable, il a ses personnages, ses singularités, son univers. Il est un passeur, le moyen par lequel beaucoup sont passés au hip-hop américain. Car dans notre pays, le rap, c'est d'abord le rap français. Mais ce livre souhaite précisément rétablir la balance, ne pas s'appesantir sur une version locale du hip-hop déjà largement traitée et survalorisée dans les médias spécialisés[[8]](#footnote-8), et s'offrir un panorama plus large, une vue d'avion. Et quitte à traiter des déclinaisons non américaines du genre, autant se pencher sur le Canada, l'Angleterre, l'Australie et le Japon, dont les scènes rap valent davantage que la nôtre.

A ces principes s'ajoute un autre : même si de nombreux artistes, Public Enemy, De La Soul, A Tribe Called Quest, Outkast, pour n'en citer que quelques uns, ont livré de nombreux classiques au hip-hop, il a été décidé de ne pas citer plus d'une fois le même groupe. Les seules exceptions sont des artistes qui ont évolué en groupe puis en solo (Kool Keith, MF Doom), ou des collectifs ayant livré à la fois des œuvres communes et les disques distincts de ses membres (Natives Tongues, Hieroglyphics, Wu-Tang Clan).

## ERIC B. & RAKIM - Paid in Full

*4th & Broadway / Island Records, 1987*



**Bien qu'il soit régulièrement considéré comme tel, il est inutile de se demander si *Paid in Full* est bel et bien le meilleur album de l'histoire du hip-hop. La réponse est non, d'autres lui ont volé la place depuis. Mais *Paid in Full*, c'est tout autre chose, de bien plus fondamental. *Paid in Full*, ce n'est pas le meilleur du hip-hop. C'est le hip-hop.**

Pour s'attaquer à un monstre de la taille de *Paid in Full*, il faut de la modestie, de l'humilité. Tout a déjà été dit sur les classiques de cette trempe, et une majorité de choses justes, d'analyses pertinentes. Alors, pour éviter les redites, le mieux est encore de parler de sa relation personnelle à l'album, de raconter son histoire, de rendre plus visible encore la subjectivité inhérente à toute critique de disque. Bref, de s'exprimer à la première personne.

A une époque où je n'étais pas encore converti au rap, Eric B. & Rakim ont été, avec les Beastie Boys et Run DMC, l'un de mes premiers contacts avec le genre. La séduction, cependant, a loin d'avoir été immédiate. Avec leur humour et leur allure cartoonesque, les deux autres groupes cités plus haut avaient de quoi m'interpeler. Mais avec Rakim et son DJ, c'était différent, ça semblait du sérieux. "I Ain't no Joke", disait le MC, et il était clair, en effet, qu'on n'avait pas affaire à n'importe qui. Le duo était évident de technique, de classe, de pose, de style, malgré ce côté cheap et do-it-yourself, en dépit de ce son qui vieillira très vite. Toutefois, il ne provoquait aucun sentiment de ravissement, de catharsis, d'immersion.

Et quoi de plus normal. Le ravissement, la catharsis, l'immersion, même si le rap est parfois capable de cela, ce sont des mots qui appartiennent à d'autres genres, c'est une vision très romantique de la musique, et qui survit essentiellement dans le rock. Le rap, c'est autre chose. Cette différence n'était pas encore apparente avec les Beasties et Run DMC. Avec leurs emprunts rock, ils sonnaient familier, ils apportaient quelques points de repère, auxquels s'ajoutait tout juste le charme de la nouveauté. La transition était douce.

Mais avec Eric B. & Rakim,, nous étions au cœur du sujet. Ils proposaient un rap à l'état pur, réduit à sa plus simple expression, dans ce qu'il a de plus original, sans emprunt à d'autres genres, sinon aux rythmes endiablés de James Brown. Pour qui n'avait suivi que de loin l'émergence du hip-hop, ils étaient singuliers, inédits.

Cette singularité, ils l'ont d'ailleurs conservée. Le rap d'après leur devra beaucoup, il citera et samplera à l'envie les phases les plus percutantes de Rakim, mais il ne leur ressemblera plus. Au contraire, il se métissera, il intégrera des éléments plus pop, plus communs, étrangers, il donnera dans le crossover. Même au plus fort des 90's et du boom bap new-yorkais. Alors que sur *Paid in Full*, les origines et de cet art étrenné dans la rue sont encore visibles.

Pas de couplets ni de refrains, le texte est récité tout de go. Pas de chichi, mais des sommets d'austérité, comme avec ce "As the Rhyme Goes On" tout en basse et en voix. Pas de message, mais du style et de la forme. Chaque titre se résume d'ailleurs à un long ego-trip, et quand Rakim cesse de dire à quel point il déchire au micro, c'est pour vanter les prouesses de son DJ ("Eric B. Is President"). Un MC, un DJ, et presque aucune intervention extérieure, excepté les deux remixes de Marley Marl ("My Melody", "Eric B. Is President").

Et tous deux étaient au sommet de leur art. Aux rythmes complexes et aux rimes imagées de Rakim, à ce phrasé si caractéristique, souple, félin, d'où émane une saisissante impression de facilité, répondaient les beats et les scratches éloquents d'Eric B, aussi à l'aise pour accompagner son MC que pour se livrer à des démonstrations solo : "Eric B. Is on the Cut", la fin de "Paid in Full" et ce charmant "Chinese Arithmetic" qui, avec sa mélodie chinoise stéréotypée, démontrait la capacité du hip-hop à jouer avec les clichés.

*Paid in Full* réunissait aussi les deux raps, le matérialiste et le spirituel. Le premier avec le titre, avec cette pochette toute en bagouzes, en chaînes en or et en billets verts, même si cela n'est pas sans ironie (à écouter les paroles, le duo recherche davantage l'approbation des foules que du cash). Le second par la figure prophétique et de sage musulman incarnée par Rakim.

Alors, *Paid in Full*, meilleur album de l'Histoire du hip-hop, comme beaucoup l'ont prétendu, malgré la concurrence très rude des classiques des 90's ? Ca dépend…

Oui, sans nul doute, dans la catégorie du hip-hop chimiquement pur. Mais pas nécessairement dans l'absolu. Il aurait d'ailleurs été dommage que le rap ait atteint son point d'orgue dès 1987. Comme le veut la formule désormais consacrée, Rakim n'est pas le rappeur préféré de monsieur tout le monde, il est le rappeur préféré de ton rappeur préféré. Et à quelques nuances près, le même jugement pourrait être fait à propos d'Eric B. et des DJs. Ce disque, c'est la matrice, c'est la formule de base. Mais ce n'est pas le produit final.

Il est inutile de se demander si *Paid in Full* a été le meilleur album de l'Histoire du hip-hop. La question n'est pas pertinente. Elle est nulle, non avenue. La réponse va largement au-delà. La réponse est que *Paid in Full*, c'est le hip-hop.

*A écouter aussi : Eric B. & Rakim – Follow the Leader (1987) ; Eric B. & Rakim – Let the Rhythm Hit 'Em (1990) ; Rakim – The 18th Letter (1997) ; Rakim– The Master (1999)*

## BEASTIE BOYS - Paul's Boutique

*Capitol, 1989*



**Le *Pet Sounds* du rap. Voilà comme une célèbre critique du magazine Rolling Stones avait qualifié le deuxième album des Beastie Boys, ces anciens punks devenues les premières superstars blanches du hip-hop. Et s'était bien vu. Car après un premier album populaire et taillé pour les teenagers mal élevés, les trois compères, à l'instar de Brian Wilson, optaient pour une formule plus subtile et sophistiquée. Le succès ne fut pas au rendez-vous, cette fois, mais ce disque annonçait le statut d'hommes de goût et de prescripteurs qui serait celui des Beasties tout au long des années 90.**

En 1989, année de sa sortie, personne ne donnait cher du groupe. Trois ans après le succès phénoménal du galopin et abrasif *Licensed to Ill*, les Beastie Boys paraissent dépassés par le succès du rap, auquel ils avaient pourtant largement contribué. Cela d'autant plus que Rick Rubin les a expulsés de Def Jam, précipitant leur signature chez Capitol et leur installation à Los Angeles. Décidant alors de réorienter leur musique, de se livrer à un considérable travail de studio et de s'adjoindre les services de deux producteurs, les Dust Brothers, les Beastie Boys vont sortir en 89 une œuvre qui restera incomprise par certains.

A l'occasion de la sortie de *Paul's Boutique*, ceux qui avaient snobbé *Licensed to Ill*, mais dont les avis avaient été étouffées par le succès phénoménal du LP, se livrent à une descente en règle. Plus que jamais, ils reprochent aux Beasties d'être des opportunistes blancs dénués du groove des rappeurs noirs. Le disque connaitra un quasi fiasco, d'autant plus que le trio refusera d'en faire la promotion. Seul le single "Hey Ladies" rejoindra la 36ème place des charts. Pourtant quelques critiques verront juste, comme le conservateur magazine Rolling Stone qui osera une comparaison audacieuse mais judicieuse, en affirmant trouver en *Paul's Boutique* le *Pet Sounds* du hip hop. Même inventivité que sur le chef d'œuvre des Beach Boys, même émotion, même transfiguration d'un groupe à succès calibré pour les teenagers. Et même reconnaissance unanime quelques années plus tard.

C'est que les Beasties évoluaient sévèrement sur ce disque. L'intro cool et funky de "To All the Girls" est le contrepoint parfait de celle, dévastatrice, de *Licensed to Ill*. Funky, *Paul's Boutique* l'est de bout en bout, même quand les Beasties retrouvent leur vélleités braillardes d'antan, que ce soit sur "Shake you Rump", "Shadrach" ou sur "Hey Ladies". De fait, seul "Looking Down the Barrel of a Gun" reprend les riffs hard rock de l'album précédent. Ailleurs, c'est un retour à un funk débridé et rétro, rempli de références à la pop culture et d'absurdités jouissives, comme la country débile de "5-Piece Chicken Dinner", la comptine "Sounds of Science", perdue au milieu d'une pluie de beats, de samples et de flow, ou la grande réussite qu'est le faussement cool "Car Thief".

Plutôt que de s'affranchir du hip-hop originel, les Beastie Boys en perpétuent l'esprit, dotant chacun de leurs morceaux d'une idée par seconde. Ils multiplient les samples à l'infini, restent fidèles aux gimmicks du rap des premiers temps ("What Comes Around"), varient les rythmes ("Johnny Ryall), recourent abondamment aux scratches (le squelettique "3-Minute Rule"), dotent leur musique d'intermèdes parlés, la parsèment d'extraits de BO kitsch (le milieu et la fin de "Egg Man") et d'effets psychédéliques (le fond sonore de "High Plains Drifter").

Tout au long de l'album, les Beasties conservent aussi un phrasé old school, lequel atteint son paroxysme en fin de "Sounds of Science", au milieu du gargantuesque "B-Boy Bouillabaisse", très longue collection de morceaux courts et menés sur un train d'enfer. Ce dernier titre, démonstration de tous les talents des Beastie Boys, parachève ce disque essentiel et annonce à sa manière l'éclectisme encore plus radical du futur album, *Check your Head*, l'autre grande œuvre du groupe.

*A écouter aussi : Beastie Boys – Licensed to Ill (1986) ; Beastie Boys – Check Your Head (1992) ; Beastie Boys – Ill Communication (1994) ; Beastie Boys – Hello Nasty (1998)*

## DIVINE STYLER Feat. THE SCHEME TEAM - Word Power

*Epic / Rhyme Syndicate, 1989*



**Il fera plus bizarre et plus radical encore avec l'album suivant, *Spiral Walls Containing Autumns of Light*. Mais déjà, dès 1989, Divine Style frappait fort avec ce patchwork de rap 80's, de hip house, de reggae, contribuant à faire de cette figure atypique un parrain pour la future génération rap indé, un artiste célébré plus tard tout autant par James Lavelle (Mo'Wax), que par Scott Herren (Prefuse 73), Maxim Reality (The Prodigy) et les Styles of Beyond.**

Cela avait commencé sous les meilleurs auspices, par la sortie de deux albums sur le label Rhyme Syndicate d’Ice-T. Mais ni *Word Power* en 1989, ni l'expérimental *Spiral Walls Containing Autumns of Light* en 1991 ne sont allés bien au-delà du succès d’estime. Quelques années plus tard, autour de 1998, le rappeur aurait pu tenir le bon bout grâce au soutien d’amis précieux. Everlast, son ancien compagnon de label, l’invita sur le dernier album de House of Pain. Il côtoya aussi les gens de Solesides. Et, par l’intermédiaire de DJ Shadow sans doute, il sortit un troisième album chez Mo’Wax, *Word Power Vol.2: Directrix*.

La même année, il participa à *2000 Fold*, la petite sensation rap underground de l'année, le premier album du duo Styles of Beyond dont l’un des membres, Tak, n’était autre que le petit frère de l’ancien producteur du rappeur, Bilal Bashir. Enfin, il y a quelques mois seulement, ce même Bilal Bashir a sorti discrètement une version instrumentale de *Word Power* sur Domination Rec. Mais quand ça ne veut pas, ça ne veut pas. Cette dernière sortie est restée confidentielle, *Word Power 2* a rapidement envahi les bacs à solde, ses deux prédécesseurs s’arrachent à prix d’or par une poignée de fans, mais ils n’ont jamais été réédités. Bref, Divine Styler n’a jamais obtenu la reconnaissance qu’il méritait.

Et pourtant, qu’il était bon ce *Word Power*. Ce premier album de Divine Styler, c’était du rap old school gavé de scratches et au meilleur de sa forme ("Koxistin U4ria", "Tongue Of Labyrinth" nourri au "UFO" d’ESG, les tueries "Free Styler" et "Ain't Sayin Nothing"), de l’instrumental plein de funk joué par l’orchestre de la Cantina dans Star Wars ("Play it for Devine") et des passages à faire pâlir de jalousie le Bomb Squad ("Get Up on It"). Mais ça ne s’arrêtait pas là.

A l’instar des Native Tongues, ses homologues en afro-centrisme de l’autre Côte, et avec l’aide de Bilal Bashir, le Californien éclatait le genre. Il proposait près de sept minutes de hip house délirante avec "The Last Black House on the Left", du spoken word d’avant la mode sur fond de Marvin Gaye ou aux accents jamaïcain avec "Word Power" et "It’s a Black Thing", du ragga ("In Divine Style"), voire carrément du reggae, et le meilleur qui soit avec ce "Rain" nostalgique à souhait, divin.

Oui, à quelques passages longuets près ("Divinity Stylistics" sur un sample de "Pusherman", un hommage à toutes ses sources d’inspiration, Allah en premier), il n’y a pas d’autre mot. Divine Styler porte bien son nom. Mais le titre de ce premier album, lui, se révèle insuffisant et trompeur. En plus de révéler le pouvoir des mots, le rappeur et son producteur démontraient avec *Word Power* celui de la musique, une musique qui en annonçait bien des choses et qui a moins vieilli que beaucoup d’autres de la même époque. Une musique à laquelle il ne manque maintenant plus qu’une chose : une réédition en bonne et due forme.

*A écouter aussi : Divine Styler - Spiral Walls Containing Autumns of Light (1991) ; Divine Styler - Wordpower 2: Directrix (1999) ; Styles of Beyond – 2000 Fold (1998)*

## DIGITAL UNDERGROUND - Sex Packets

*Tommy Boy, 1990*



**Californie, tournant des années 80 à 90. En cet endroit, à cette époque, George Clinton était partout. Des rappeurs gangsta au truculent Del, tous semblaient puiser leurs samples et leur inspiration sur les mêmes disques de Parliament et de Funkadelic. Depuis leur bonne ville d’Oakland, leurs voisins de Digital Underground n’étaient pas en reste. Ceux-là allaient même plus loin : plutôt que de transformer le p-funk en autre chose, ils poursuivaient son histoire, ils l’actualisaient à l’ère hip-hop, en proposant une sorte de version rappée.**

Avec leurs guitares sexy ("The Way We Swing") ou sautillantes ("Rhymin' on the Funk"), leurs cuivres rutilants ("The Humpty Dance", "Packet Man") et leurs basses rondes et proéminentes (partout...), Shock G., Money B. et leurs comparses ne se contentaient pas de pomper les sons du père Clinton, ils en adoptaient aussi l’attitude, la pose festive, l’humour délirant et l’imagination débordante. Bref, l'esprit tout autant que la lettre.

Témoins les alter egos de Shock G., notamment ce Humpty Hump à faux-nez et aux rodomontades macho, ou encore le concept au cœur même de *Sex Packets*, cette histoire de pilule censée déclencher un puissant orgasme en solitaire. Pour preuve aussi ces postures et ces fringues fantaisistes. Et puis bien sûr, cette musique joyeuse, hédoniste et assez attirante pour avoir accouché successivement de deux hits ("Doowutchyalike", puis "The Humpty Dance"), et pour en révéler d'autres encore sur album ("Gut Fest '89").

C’est qu’elle était réjouissante, cette formule à base de p-funk, où le thème du ghetto n'était entrevu que le temps du très noir "Danger Zone". Et si, contrairement à celle de ses contemporains hardcore et gangsta, elle n’a pas vraiment survécu (sinon dans un certain party rap avide, comme Humpty Hup, de bimbos et de festivités nouveau riche), si elle réinvestissait le passé plutôt que de montrer la voie, laissant même le chant remplacer le rap sur le titre "Sex Packets", son funk élastique fait toujours mouche.

Ses paroles tout autant, avec leur humour potache et leur sens de l'absurde : après avoir invité tout le monde à faire ce qu’ils voulaient, Shock G. décidait soudainement de faire une exception pour ceux dont l’hygiène des pieds était douteuse ("Doowutchyalike") ; ailleurs, c'est une pieuvre qui joue au DJ avec neuf platines sur l'extravagant "Underwater Rimes", sorte de "Rock Lobster" hip-hop. Et puis, bien sûr, il y a le sexe, abordé lui aussi sur un mode léger et humoristique, mais omniprésent, thème principal d'une bonne moitié des titres, jusqu'au paroxysme de "Freaks of the Industry", avec ses samples de l'orgasmique "Love to Love You Baby" de Donna Summer et d'autres feulements féminins.

S’il bénéficie toujours du statut de classique rap, *Sex Packets* est pourtant loin d’être irréprochable. Comme d'autres, l’album est bien trop long. Conçu pour prolonger la fête, chaque titre se prolonge allègrement autour des six minutes, mais le beat s'avère parfois trop maigrichon pour accompagner si longtemps les divagations de Shock G. ("The Way We Swing", "Danger Zone"). Quant au principal rappeur, il s’oublie un peu, il se laisse entraîner dans ses délires. Enfin, comme beaucoup d’autres disques drôles et futés, bref, trop intelligents, celui-ci n’a ni l’impact, ni le pouvoir immersif d’un gangsta rap radical et bas-du-front. Mais tout de même, aujourd’hui encore, Digital Underground mérite d’être célébré pour bien davantage que d’avoir permis à un certain Tupac Shakur de faire ses débuts.

*A écouter aussi : Digital Underground – Sons of the P (1991)*

## BLACK SHEEP - A Wolf in Sheep's Clothing

*Mercury, 1991*



**En introduction de son premier album, le duo Black Sheep explique l'origine de son nom en précisant que ces membres tardifs de la Native Tongues family en sont en quelque sorte le mouton noir. Il était pourtant difficile d'être plus conforme aux chouettes particularités du fameux collectif hip-hop, humour et inventivité maximale, que sur leur excellent *A Wolf in Sheep's Clothing*.**

En intro de son premier album, le duo Black Sheep explique son nom en précisant que ces membres tardifs des Native Tongues, arrivés à New-York de leur Californie natale pour joindre leurs forces à De La, à Tribe et aux autres, sont en quelque sorte le mouton noir de la fameuse confrérie. Pourtant, difficile de faire plus conforme aux chouettes particularités du célèbre collectif hip-hop qu'A Wolf in Sheep's Clothing : sons légers, globalement jazzy et funky, mais capables de puiser bien au-delà du spectre des musiques noires ; profusion de samples ; bon esprit et sens critique ; et surtout, paroles malines dédiées à un humour au soixante-dixième degré.

C'est que le rappeur, Dres, et même le beatmaker Mr. Lawnge (quand, à l'occasion, il se met lui aussi à rapper), en connaissent un rayon en la matière. Ironie, parodies, autodérision, esprit potache, toutes les formes de comique étaient déployées sur leur indispensable premier album. Ça commençait d'ailleurs très fort avec "U Mean I'm Not", où, sur un beat funky minimaliste et rêche, un Dres furieux se lançait dans un pastiche de gangsta rap, nous expliqua comment il tua sa sœur, qui, malencontreusement, lui avait emprunté sa brosse à dent...

D'autres thèmes, d'autres passages obligés du hip-hop en ce début des 90's, étaient passés au même crible, comme l'afro-centrisme ("Are You Mad?") ou le sexe ("La Menage", avec Q-Tip). Ailleurs, Black Sheep s'en prenait gentiment à un féminisme obtus (l'interlude "L.A.S.M."), aux chauffeurs de taxi ("Go to Hail"), aux pièges de la célébrité ("Gimme the Finga") ou aux filles qui profitent des lumières trompeuses des stroboscopes pour se mettre à leur avantage ("Strobelite Honey"), tout cela de manière tellement drôle et subtile qu'on se demande souvent si c'était d'eux ou des autres que les deux de Black Sheep se moquaient, si ces moutons nous vendaient du lard ou du cochon.

Et comme si cela ne suffisait pas, Black Sheep maniait avec autant de réussite le non-sens, le goût de l'absurde et des curiosités, jouant à faire rapper des chiens "Similak Child", s'essayant à un beatboxing bizarre ("Blunted 10") ou se lançant dans une chanson toute en "fuck you" entraînants à souhait ("For Doz That Slept")...

Mais tout ceci ne serait rien si Mr. Lawnge ne proposait pas aussi des beats futés et accrocheurs purement Native Tongues, certains, irrésistiblement groovy, se destinant à la danse (le remix funky de "The Choice is Yours", et "Strobelite Honey", évidemment), d'autres se montrant plus posés ("Similak Child", qui sample notamment le Jefferson Airplane) ou joliment légers ("Flavor of the Month"), mais tout aussi excellents.

Avec toutes ces qualités, et même si le groupe, après un second album décevant sorti trois ans plus tard, n'a pas connu la postérité de De La Soul ou d'A Tribe Called Quest, malgré aussi d'incontournables longueurs vers la fin, ce premier disque n'avait nullement à rougir d'une comparaison avec les réjouissants *3 Feet High & Rising* et *People's Instinctive Travels...* proposés par leurs voisins de bergerie.

*A écouter aussi : De La Soul – 3 Feet High & Rising (1989) ; A Tribe Called Quest – People Instinctive Travels & The Paths of Rhythm (1990) ; Brand Nubian – One for All (1990)*

## DEL THA FUNKY HOMOSAPIEN - I Wish my Brother George Was Here

*Elektra, 1991*



**En 1991, Del n’était pas encore le parrain de la scène rap indé, il n’était pas non plus ce rappeur qu’on sera tous surpris d’entendre en faisant ses courses au Monoprix, via Gorillaz. Il n’est alors que le cousin d’Ice Cube. Mais déjà, sur ce premier album, il posait les bases d'un autre hip-hop californien, distinct du gangsta, différent de celui proposé par son parent.**

L'ingrédient de base était le même que pour les autres rappeurs californiens : du p-funk, dont ce disque était plein à ras-bord, du premier morceau, un pastiche de Parliament ("What Is a Booty ? "), aux multiples samples empruntés au même groupe ou à Funkadelic (James Brown, les Meters et Hot Chocolate complètent le tout), en passant par le titre, puisque ce frère George dont le rappeur regrette l’absence n'est rien d’autre que ce bon vieux George Clinton. Qui plus est, si Del tha Funky Homosapien a d'abord attiré l'attention, c’est parce qu’il était le cousin d’Ice Cube, et que l’ex-N.W.A. était le producteur exécutif de ce premier album. Pourtant *I Wish my Brother George Was Here* annonçait l’apparition d’un autre rap West Coast, qui prendrait une toute autre voie que celle déjà tracée par le gangsta rap.

Dans le hip hop, ont presque toujours coexisté deux tendances de fond : la première, vindicative, outrancière et revendicatrice, la plus scandaleuse, celle qui faisait du genre le porte-voix de la communauté noire, du ghetto, de tout ce qui n’allait pas dans l’Amérique ou ailleurs ; et une autre, plus ludique, plus positive, plus pacifique, et plus instruite aussi, qui rappelait qu’à l’origine le hip-hop était avant tout une musique festive. Sur la Côte Est, ce clivage opposait la férocité de Public Enemy et de BDP à l’afro-centrisme sympa et bon esprit de Tribe Called Quest et De La Soul. En Californie, tandis que le gangsta rap défrayait la chronique, les Native Tongues trouveraient leur pendant local avec Pharcyde, les Souls of Mischief, les Alkaholiks, Freestyle Fellowship, plus tard toute l'écurie Solesides. Et Del, donc.

Le premier album du Funky Homosapien est l’un de ceux qui a placé la Bay Area sur la carte du hip hop. Il a précédé la naissance d’une scène locale plus légère, plus arty, plus à même de tenter des aventures transgenres et de faire de la "créativité" son maître mot, comme Del lui-même sur le diss track "Same Ol’ Thing" :

*MCs keep comin' with the same ol' thing, with the same ol' swing, with the same ol' ending, the same ol' climax, ‘cause many have no vertebrae (…) and even if we are in the same gang it ain't no need for all MCs to have the same ol' thing...*

En lieu et place d’un gangsta rap dévastateur comme une décharge d’Uzi, Del donnait dans la distance, dans la fraicheur et dans l’humour. Il ironisait sur les copains qui s’incrustent ("Sleepin' on My Couch") ou sur l’attente interminable d’un bus ("The Wacky World of Rapid Transit"). Pour autant, le rappeur ne se désintéressait pas des sujets de société. Mais, faisant preuve d’une maturité étonnante pour ses 18 ou 19 ans de l’époque, il les abordait avec plus de distance et de nuance que ses collègues gangsta. Le crack, les gangs, la condition des Noirs figurent souvent à l’arrière-plan de ses comptines. Ces sujets sérieux deviennent même parfois l’un des thèmes essentiels d’une chanson, par exemple ce "Dark Skin Girls" où, tout en proclamant sa préférence pour les peaux foncées, il se joue des clichés sexistes et racistes sur la femme noire.

Malgré son absence de temps morts (un détail remarquable pour un disque de rap), et en dépit de titres irrésistibles comme l'entrainant "Dr. Bombay" et le tube "Mistadobalina", il n’est pas acquis qu'*I Wish my Brother George Was Here* soit le meilleur album de Del. Son flow modulé et élastique, reconnaissable entre mille, n’est pas tout à fait formé ; ses titres n’ont pas la diversité et la densité qu’ils auront sur d’autres albums, ni cette faculté à séduire bien plus que les simples fans de rap. A l’époque, Del n’est pas encore le parrain de la scène rap indé qu’il deviendra avec *Both Sides of the Brain*, *Deltron 3030* puis, plus tard, avec sa signature chez Def Jux. Il n’est pas non plus ce rappeur qu’on sera tous surpris d’entendre en faisant ses courses chez Monoprix via le "Clint Eastwood" de Gorillaz. Il n’est alors que le cousin de Cube. Mais beaucoup, sinon tout, était déjà sur cet album.

*A écouter aussi : Del tha Funky Homosapien – No Need for Alarm (1994) ; Del tha Funky Homosapien – Future Development (1998) ; Del tha Funky Homosapien – Both Sides of the Brain (2000) ; Deltron 3030 – Deltron 3030 (2000)*

## GANG STARR - Daily Operation

*EMI, 1992*



**C’est à double titre que *Daily Operation*, généralement considéré comme le meilleur album de Gang Starr, mérite d’être qualifié de parangon du classic rap. D’abord, parce qu’il était le modèle même de l’esthétique du jazz rap new-yorkais au temps de sa splendeur et de son magistère critique (le succès grand public, lui, viendrait plus tard). Mais aussi, parce que cette musique incarnait les principes mêmes du classicisme, celui du XVIIème siècle : ordre, sobriété, épure, tempérance, contrôle, soumission des passions à la raison.**

Avec Guru et DJ Premier, l’excès semble être l’ennemi absolu. Tout est maîtrisé sur *Daily Operation* : le flow du MC, très monotone, quoique chaleureux, exposant avec assurance et clarté les détails d’une philosophie de la rue ; les boucles découpées au cordeau par le DJ, d'une constance métronomique, et puisées quasi exclusivement dans le jazz. Rien ne jure, rien ne heurte, rien ne dépasse. Tout est d’une propreté qui confine à l’ennui.

Côté fond, Guru écrit l’Evangile du hip-hop, il parcourt des sujets phares qui étaient loin d’être inédits, mais sur lesquels, après lui, les rappeurs du futur se sentiront contraints de revenir : célébration de son quartier, Brooklyn en l’occurrence ("The Place Where We Dwell"), piques contre les wack ("B.Y.S."), posture pro-black, défiance généralisée envers le gouvernement et les maisons de disque (au prix d’un délirant "Conspiracy"), nécessaire ode à la weed ("Take Two and Pass"), partage du micro avec quelques artistes en devenir (Lil' Dap et Jeru the Damaja sur "I'm The Man") et passages plus personnels, comme le rancunier mais néanmoins excellent "Take It Personal", l’amer "Ex Girl to Next Girl" ou cette description d’un concert qui aurait mal tourné sur "Soliloquy of Chaos".

Primo, de son côté, confirmait son talent de cratedigger, cette capacité, sa principale, à dénicher LA rareté, LA perle perdue au fond des bacs des disquaires, fut-elle bizarre, fut-elle une simple percussion comme sur "The Place Where we Dwell", fut-elle mélangée aux cris et aux imprécations du public ("Flip the Script"). Cette aptitude, chez lui, est si forte, qu’il a tendance à se reposer totalement sur ses boucles habilement construites, à les laisser tourner sans frein, avec juste ce qu’il faut, pas plus, de scratches bien sentis et d'infimes variations (le petit piano de "Hardcore Compose", autre très bon titre). Bref, à faire du plus avec du moins. Ecoutez "2 Deep" ou "B.Y.S." pour une illustration de ce principe.

La formule était univoque et unilatérale. Mais Gang Starr, à l’ère ou les albums duraient dans les une heure dix ou vingt, avait pris le parti de faire des titres généralement très courts et de sortir un album qui tournait autour des 50 minutes, seulement. C’est ce qui le sauvait. S’il est toujours aussi agréable de parcourir ce jardin à la française qu’est *Daily Operation*, c’est ce que les allées n’étaient pas trop longues, et que l’on passait rapidement d’un parterre à l’autre. Et aujourd’hui, si loin de cette époque bénie pour le rap, il fait encore bon y prendre l’air. Même si, au classicisme intégral de Guru et de Primo, certains peuvent avoir le droit, parfois, de préférer les surprises et le désordre apparent des jardins à l’anglaise, de quitter l’ombre de ces deux imposantes statues de commandeurs.

*A écouter aussi : Gang Starr – Step in the Arena (1991) ; Gang Starr – Hard to Earn (1994) ; Gang Starr – Moment of Truth (1998)*

## PETE ROCK & C.L. SMOOTH - Mecca and the Soul Brother

*Elektra, 1992*



**Le grand péché du hip-hop des 90's, c'est la longueur de ses albums. Combien de rappeurs, en ces années là, ont gâché un disque qui aurait dû être un classique par un surplus de titres inutiles ? Certains, pourtant, ont su éviter ce péril, soit en resserrant la durée, soit, comme Pete Rock et C.L. Smooth sur leur premier album, en accomplissant l'exploit de remplir les 80 minutes du CD sans laisser de place au moindre déchet, sur ce qui est l'un des disques les plus emblématiques de la grande époque du rap new-yorkais.**

S'il faut citer le disque de rap new-yorkais quintessentiel des années 90, les postulants sont nombreux, et sur ces pages même, vous verrez plusieurs enregistrements qualifiés de tel. *Mecca and the Soul Brother*, toutefois, tient la corde. Sur ce premier album d'un duo emblématique de ces années là, sorti après un EP, *All Souled Out*, déjà très remarqué, il y a tous les attributs du genre : l'alchimie simple et rare entre un MC et son producteur ; des boucles concises, épurées, mais qui font mouche ; du boom bap qui tape, percussions en avant ("Wig Out") ; des samples très vintage puisés exclusivement dans le patrimoine de la great black music, soul, R&B et jazz en tête ; une pochette classieuse en noir et blanc, avec un logo stylé, qui sentait bon l'assurance et le ghetto ; des élans religieux et spirituels à consonances Black Muslim, même si La Mecque dont il est question ici est davantage un état d'esprit qu'un lieu de pèlerinage, comme précisé en introduction.

Mais Pete Rock, c'était également une signature reconnaissable, avec ces sons de cuivre omniprésents, gimmicks caractéristiques qui animaient quasiment chaque morceau, faisant office de refrains. Le beatmaker savait aussi découper un chant, une voix, pour en faire un motif rythmique ("Straighten It Out", "If It Ain't Rough, It Ain't Right", "Skinz"). Il démontrait aussi qu'il avait une science avancée de l'empilage de samples. Bref, notre homme avait une patte qui le ferait entrer tout de go dans le panthéon des très grands producteurs new-yorkais, ceux même qui concocteraient Illmatic deux années plus tard. Détail notable, enfin, Pete Rock s'essayait même à quelques raps sur "Soul Brother #1".

Avec un phrasé sans tâche et en accord avec son pseudonyme, lisse, moelleux, coulant, C.L. Smooth se distinguait quant à lui par un registre thématique très large : chroniques de la rue sur "Ghettos of the Mind", rap engagé sur "Anger In the Nation", chanson très love avec "Lots of Lovin", hommage à un ami décédé, en l'occurrence Trouble T-Roy, danseur de Heavy D. and the Boyz, sur l'admirable "They Reminisce Over You".

Mais le grand mérite de ce classique du rap, c'est sa constance. Comme trop souvent à cette époque, les auteurs s'étaient sentis obligés d'exploiter la longueur maximale d'un compact disc, nous proposant un long enregistrement de près d'une heure vingt, avec des plages qui excédaient régulièrement les 5 minutes. C'était excessivement ambitieux, et pourtant, ça ne lassait jamais. *Mecca and the Soul Brother* était, il est toujours, d'une homogénéité presque totale. Pas vraiment de hits, même si les mémorables "They Reminisce Over You" et "Straighten It Out", sont les titres emblématiques du duo ; mais pas de déchet non plus. Que des plages habilement produites, subtiles et musicales, marquées par d'adroites variations, et qui ne demandaient qu'à s'épanouir au fil des écoutes. Que des "For Pete's Sake", "Wig Out", "Anger In the Nation", "Can't Front on Me" et "The Basement" aux beats impérissables, d'une solidité telle qu'avant 1992, jamais un album de rap n'avait été à ce point… un véritable album.

*A écouter aussi : Pete Rock & C.L. Smooth – All Souled Out (1991) ; Pete Rock & C.L. Smooth – The Main Ingredient (1994) ; Pete Rock – PeteStrumentals (2001)*

## DR. DRE - The Chronic

*Death Row, 1992*



**Cet album est le plus important de l'histoire du hip-hop. Sinon en général, tout du moins en Californie. Les rappeurs de la Côte Ouest, en effet, parlaient d’un avant et d’un après Chronic Age en 1994. Le succès de Snoop Dogg, Warren G, Nate Dogg et compagnie allait faire en effet de l’album solo de l'ex-N.W.A. Dr. Dre, le détonateur d’un mouvement qui devait dominer le rap des 90’s et installer la suprématie de la Californie sur le terrain très disputé du hip-hop.**

En 1994, années de triomphe pour le g-funk, l'engeance cool du gansta rap, les rappeurs de la côte Ouest parlaient d’un avant et d’un après Chronic Age. Le succès de Snoop Doggy Dogg, Warren G, Nate Dogg et compagnie faisait de l’album solo de Dr. Dre, ex-N.W.A., le détonateur d’un mouvement qui devait dominer le rap du milieu des années 90, et marquer la suprématie de la Californie sur le terrain très disputé du hip hop. Quelques années plus tard, le g-funk avait bien conquis les chaumières, mais il était parfois devenu la pire soupe musicale depuis le rock FM des 80’s. Restait donc *The Chronic* (et quelques autres albums), disque génial d’un branleur, sommet du rap de la West Coast, définitivement intégré au panthéon convoité des meilleurs albums de tous les temps, hip hop et au-delà.

Sur Dr. Dre, tout commence par une intro bien speed, soutenue par un synthé minimaliste et inquiétant. Puis "Wit Dre Day", archétype de tous les tubes g-funk à venir, en particulier ceux de Snoop Doggy Dogg (qui pousse la chansonnette sur ce morceau, comme ailleurs sur l’album), avec ses basses énormes et ses coulées généreuses de synthé. Même chose pour le très cool "Let me Ride", où Dre fanfaronne plus que jamais, accompagné de chœurs enjoués. Puis retour à un minimalisme fascinant et presque hardcore, avec une pointe de Ragga, sur "The Day the Niggaz Took Over". Sujet d'actualité. En 1992, à Los Angeles, nous étions à l’époque des grandes émeutes afro-américaines qui avaient suivi l'affaire Rodney King.

Puis intervient "Nuthin’ but a "G" Thang", le single culte et définitif, le sommet incontestable de l'album, de tout un genre. A réécouter encore, encore, et encore. Puis "Deez Nuts", rayon de soleil californien (fermez les yeux, vous voyez rouler les décapotables). Enfin "Lil’ Ghetto Boy", ses sirènes et son sample du "The Ghetto" de Donny Hathaway.

"A Nigga Witta Gun", carton rap parfait, renoue avec un ton martial, avec ses basses agressives et ses scratches furieux, de même que "Rat-tat-tat-tat" (sans commentaire). The "$20 Sack Pyramid", parodie de jeu télévisé, fait un joyeux intermède avant "Lyrical Gangbang", qui nous rappelait combien le viol collectif fascinait ces dangereux fier-à-bras de la Côte Ouest, capables de joindre le geste à la parole.

A ce moment de l'album, les meilleurs passages sont derrière nous, mais la fin de l’album se laisse écouter. "High Powered" est un mélange inédit de coolitude et de sons malsains. "The Doctor’s Office" nous fait comprendre quel genre de médecin est Dr. Dre, qui inaugure une longue tradition de rappeurs gynécologues. "Stranded on Death Row" est le dernier grand morceau, avec son sample oppressant de plus en plus présent. Enfin, "The Roach" clôt l’album sur une note futile, optimiste et mélodique.

On se délecte des dernières secondes : car aucun disque de g-funk n’atteindra plus le niveau de ce manifeste du genre. Même pas sa réplique de l'année d'après, *Doggystyle*, où fort de son flow très cool et sans effort, Snoop Dogg, protégé de Dr. Dre, jouera à fond de ce contraste, la marque de tout un genre, entre une musique excessivement caressante et séductrice, et des paroles outrancières issues du passif gangsta.

*A écouter aussi : Dr. Dre – The Chronic 2001 (1999) ; Snoop Doggy Dogg – Doggystyle (1993) ; Warren G – Regulate… G-Funk Area (1994) ; Tha Dogg Pound – Dogg Food (1994) ; 2Pac – Me Against the World (1995) ; 2Pac – All Eyez on Me (1996)*

## MASTA ACE INCORPORATED – Slaughtahouse

*Delicious Vinyl, 1993*



**Masta Ace, c'est l'une des valeurs sûres du hip-hop, l'un de ses rares représentants qui, sans avoir toujours occupé le premier plan, est resté alerte et solide de la fin des 80's au cœur des années 2000. Le rappeur a commencé sa carrière auprès du Juice Crew, le collectif assemblé par le premier grand beatmaker du rap, Marley Marl. En 1988, il a participé au posse cut culte "The Symphony". En 1990, son premier album, porté par le succès du single "Me & the Biz", a été produit par Marl et est sorti sur son label, Cold Chillin'. Et quinze ou vingt années plus tard, Masta Ace sortait encore des disques bien accueillis par la critique. Sa carrière a été longue et riche. C'est cependant *Slaughtahouse*, sans conteste, qui en est le sommet.**

En 1993, pour son second album, notre homme revenait dans une nouvelle configuration. Changeant son nom de Master Ace en Masta Ace, désormais entouré d'un groupe, Masta Ace Incorporated, constitué de Lord Digga, d'Eyceurokk, de Paula Perry et de la chanteuse Leschea, il se renouvelait. Au cours des trois années qui avaient séparé cet album du précédent, le hip-hop avait encore muté à une vitesse supersonique, le style gangsta et le g-funk californien ayant volé la vedette au rap new-yorkais. Mais Masta Ace prouvait qu'il était resté à l'écoute, en sortant un album qui avait intégré à son rap East Coast, jazzy, dur et au bord de l'expérimentation, les sons plus chaleureux nés à l'autre bout des Etats-Unis.

Cependant, il ne fallait pas compter sur Masta Ace pour hurler avec les loups. C'est un œil critique que notre homme, l'un des plus malins et des plus lucides qu'ait compté la scène rap, jette sur ses contemporains, c'est un ton corrosif qu'il emploie à leur encontre. Dès "A Walk Thru the Valley", un spoken word qui décrit ce qui ne tourne pas rond dans la communauté afro-américaine, le registre employé est clair : c'était du hip-hop engagé, du conscious rap, mais sans prêche ni naïveté. Masta Ace et ses complices s'en prenaient à l'occasion aux policiers bornés (l'excellent et bondissant "Jeep Ass Nigguh"), mais c'est leur pairs qu'ils visaient en premier lieu, pour ce qu'ils avaient fait des quartiers ("Late Model Sedan", "The Big East"). Avec jubilation, le rappeur usait de la caricature pour tourner en dérision et régler leur compte aux gangsta rappers, sur l'instrumentation branlante et pleine de surprises de "Slaughtahouse", ou plus tard sur le brillant "Boom Bashin'".

Sur cet album, c'est toute la mythologie du criminel dont Masta Ace se moquait, par exemple avec le dialogue de "Who U Jackin", où un gangster se fait rabattre le caquet par une femme, ou sur le brillant "Jack B. Nimble", quand était mise en scène la fuite sans issue d'un délinquant minable. Masta Ace, cependant, ne se contentait pas de critiquer. Il prouvait aussi sa supériorité sur les morceaux finaux, des "The Mad Wunz", "Ain't U da Masta", "Crazy Drunken Style" et "Saturday Nite", où il privilégiait l'égo-trip et le style battle.

Sorti l'année où New-York reprenait sa couronne à Los Angeles, où le golden age avait définitivement cédé la place à une autre ère, violente et sombre, le deuxième album de Masta Ace conciliait le meilleur des deux scènes et des deux époques. Il révélait un rap à message mais ludique, une posture hardcore mais qui gardait la nature joueuse du hip-hop originel. Et pour ne rien gâcher, les beats, tubesques sur "Saturday Nite", malsains et lents sur "Boom Bashin'", haletants sur "Style Wars" et sur "Crazy Drunken Style", étaient exceptionnels, au point que seule l'absence de goût peut expliquer que *Slaughtahouse*, un disque au meilleur niveau de ces années là, n'ait pas eu un plus grand retentissement.

*A écouter aussi : Masta Ace – Take a Look Around (1990) ; Masta Ace – Sittin' on Chrome (1995) ; Masta Ace – Disposable Arts (2001)*

## A TRIBE CALLED QUEST - Midnight Marauders

*Jive, 1993*



**ATCQ ayant su se renouveler constamment, il y en a pour tous les goûts sur ces classiques certifiés du rap que sont leurs trois premiers albums. Eclectique, inventif et malin, *People's Instictive Travels*..., après avoir attiré l'attention du public rock et blanc par un sample de Lou Reed, avait de quoi séduire bien au-delà du public hip-hop, tandis que le jazz rap tiré au cordeau de *The Low End Theory* continue d'être le saint graal des puristes. Cependant le troisième, *Midnight Marauders*, est sans doute le meilleur. Plus varié, moins taillé dans le roc que son prédécesseur, il ne connaissait toutefois aucun des égarements du premier, il ne s'essoufflait jamais.**

Tribe ayant enrichi le jazz rap sobre et profond de *The Low End Theory* par un son plus catchy et plus funky, *Midnight Marauders* serait leur plus grand succès commercial, grâce notamment à l'impact du single "Award Tour". Et le grand public, parfois, ne se trompe pas. Tout était bon, tout était culte sur ce disque. A commencer par cette excellente pochette dans la lignée des précédentes, très chamarrée, et qui compilait les visages d'une cinquantaine de rappeurs qui comptaient en cette très riche année 1993.

Avec *Midnight Marauders*, triomphait l'esprit fun et imaginatif qui était la marque du collectif Natives Tongues, dont Tribe avait été l'un des fondateurs. L'humour était présent dès l'introduction, avec cette voix façon messagerie téléphonique qui nous guiderait tout au long du disque. On respectait ici les passages obligés du rap, on parlait de la rue, on rendait hommage à ses pair sur "God Lives Through", on se lançait dans des ego-trip et des battles, de "Steve Biko" à "Lyrics to Go", mais d'une manière excessivement fantaisiste. Et on n'oubliait surtout pas de traiter de sujets plus légers, les filles en premier lieu, sur "Electric Relaxation", autre single épatant issu de l'album. Et puis, à l'occasion, on invitait un sacré boute-en-train, comme l'azimuté Busta Rhymes sur "Oh My God".

Le spectre de *The Low End Theory* habitait toujours cet album, avec des boucles profondes comme celle de "Clap Your Hands". Mais la formule était plus enjouée, plus ensoleillée. Ali Shaheed Muhammad, le DJ, puisait comme toujours dans le jazz et la black music, mais il privilégiait les instruments les plus joyeux et les plus chatoyants, trompettes, percussions et claviers en tête, agrémentés à l'occasion de scratches entrainants.

Nos rappeurs prenaient du plaisir, mais ils ne se retiraient pas du monde. Leur disque avait beau être taillé pour le succès, ils savaient encore se montrer engagés : sur "Sucka Niggas", Q-Tip se lançait dans une habile réflexion sur ce mot maudit, "nègre" ; sur "Midnight", le même nous présentait l'envers du décor de la vie nocturne ; et sous ses airs dansants, l'irrésistible "We Can Get Down" était un titre à message, une invitation à saisir la vie du bon côté. Toujours, par exemple quand Phife Dawg explorait les à-côtés du succès sur "8 Million Stories", les deux MCs préservaient cet équilibre instable entre humour et justesse des propos, cette caractéristique des Natives Tongues, son grand apport au rap.

Juste avant que des couleurs sombres et une posture hardcore ne submergent pour longtemps le son new-yorkais, le style de ce collectif fondamental de l'histoire du hip-hop brillait de ses derniers feux, sur ce dernier grand album d'A Tribe Called Quest, sur ce disque à contre-courant, sur cette apothéose qu'a été *Midnight Marauders*.

*A écouter aussi : A Tribe Called Quest – People's Instinctive Travels & the Paths of Rhythm (1990) ; A Tribe Called Quest – The Low End Theory (1991)*

## BLACK MOON - Enta da Stage

*Wreck, 1993*



**Le premier album de Black Moon est l'aboutissement du rap new-yorkais. L'accomplissement d’un son, d’un style. Il va même plus loin encore, il va au-delà, il est dessus du statut de classique. Il est l’aboutissement du rap lui-même, après qu’il se soit émancipé de ses influences originelles, avant même qu'il n'éclate en cinquante chapelles distinctes et inconciliables.**

Finalement, qu’est-ce qu’un classique ? Un album qui remporte la quasi totalité des suffrages ? Encore faut-il que tous ceux qui votent l’aient écouté... Un album innovant, fondateur, alors ? Pourquoi pas, mais il existe toujours des rabat-joies pour prétendre que tel innovateur a finalement pillé tel autre. L’innovation pure tient d’ailleurs rarement la longueur, et rien ne périt et ne démode plus vite qu’elle. Un album impérissable alors ? Peut-être aussi, mais s’il est facile de citer les trois albums qui n’ont jamais quitté nos platines, il devient hasardeux de deviner quels disques hip-hop seront encore écoutés en 3030.

Le mieux est finalement de répondre par l’exemple. Et quel album s’y prête mieux que le premier manifeste du Boot Camp Click, le *Enta da Stage* de Black Moon ? Tout l’album, son contenu, son impact, son histoire, sont empreints de classicisme. Tout était allé très vite. Issus de Brooklyn et signés en 91 sur Nervous Records, Buckshot, 5 Ft. Excellerator et Evil Dee avaient sorti un an après un premier single au succès fulgurant, "Who Got the Props", rapidement écoulé à 250 000 exemplaires. Encouragés par cet accueil enthousiaste, le groupe s'était tout de même accordé de nombreux mois avant de sortir son premier LP, produit par les Beatminerz (Evil Dee et son frère Mr. Walt) et sous le contrôle de leur propre équipe de management (Duck Down, soient Buckshot et Big Dru Ha).

Les critiques dithyrambiques de KRS One, tout heureux de se découvrir des pairs, ne trompaient pas. Black Moon ("Brothers Lyrically Acting Combining Kickin' Music Out On Nations", tout un programme) retournait avec *Enta da Stage* à la concision de BDP et à l’âpre son new-yorkais de l'époque old school. Mais avec les moyens supérieurs et la production de l’époque, qui leur permirent de signer une œuvre à la fois intemporelle et éminemment représentative des années fastes 1993-94.

Rarement emceeing et production n’ont été aussi complémentaires et alignés que sur cet album. Aux paroles directes, agressives, menaçantes et justes des deux MCs, et principalement de Buckshot, aux choeurs guerriers (assurés notamment par Smif'n'Wessun), parfois renforcés d'accents ragga ("Black Smif'n'Wessun", "U Da Man") répond la sombre production des Beatminerz, aussi minimale que complexe. Evil Dee et son frère soutiennent les lyrics à grand renfort de samples jazz malmenés, étouffés et superposés, relevés par quelques gimmicks (un saxophone, presque toujours ; des cordes, parfois) et des basses à faire éclater les murs (ah, celles de "Niguz Talk Shit" !).

Dépouillé et sans fioritures, la production limite tout détail superflu, jusqu’au scratch rituel, ramené au strict minimum. Seul le début de "Son Get Wrec" et "How Many MC’s" lui accordent un espace significatif. Les Beatminerz ne retiennent que l’essentiel, l’ossature, le fondement comme sur "Shit iz Real" où une longue boucle de saxophone ouvre la voie à un bref intermède synthétique, sur fond de percussions squelettiques, rachitiques. En fin de course, les producteurs aboutissent à des merveilles de concision : écouter "Make Munne" et agoniser ; se délecter de "Slave" et mourir. Tout cela fait preuve d'un travail musical définitif, à écouter au casque pour l'apprécier pleinement, au maximum.

*A écouter aussi : Smif'n'Wessun – Dah Shinin' (1995) ; Originoo Gun Clappaz – Da Storm (1996) ; Boot Camp Click – The Chose Few (2001)*

## WU-TANG CLAN - Enter the Wu-Tang (36 Chambers)

*Loud, 1993*



**Le Wu-Tang Clan a tout changé, il a tout redéfini : la géographie du hip-hop, la façon de bâtir des beats, le nombre de MCs que l'on peut raisonnablement convoquer sur un seul titre, les relations avec les maisons de disque, l'imagerie même du hip-hop. C'est tout cela que le RZA et les siens ont reconstruit, dès leur premier manifeste, ce pavé dans la mare.**

Le Wu-Tang Clan est le plus grand groupe jamais enfanté par le rap, point barre. Le RZA et ses huit comparses ont tout changé, ils ont tout redéfini. D'abord, ils ont été de ceux qui ont remis New-York sur la carte du hip-hop, alors que la Californie menait le bal depuis la déflagration N.W.A., et qu'elle avait encore renforcé sa domination l'année d'avant avec le fondamental *The Chronic*. A l'inverse de Dr. Dre et du g-funk, le RZA et les siens réinvestissaient un hip-hop dur, sobre et sombre. Il n'y avait aucun son funk moelleux et cajoleur sur leur album. Nos hommes, toutefois, avaient retenu du gangsta rap un trait capital : cet aspect dangereux, violent, menaçant, qui fut pour beaucoup dans leur impact.

Le Wu-Tang a aussi été l'un de ces groupes rares à avoir su imposer à un large public un son bizarre et difficile, un son qui n'aurait jamais dû le séduire. De prime abord, *Enter the Wu-Tang* n'avait absolument rien pour caresser l'auditeur dans le sens du poil : le ton était excessivement agressif, l'ambiance sombre et atmosphérique ; il sonnait lo-fi, amateur, squelettique ; les beats, tous construits par Robert Diggs, alias le RZA, étaient branlants et abscons ; les samples, d'origine soul, étaient malmenés et malsains ; les titres n'avaient rien de chansons, ils comportaient rarement des refrains. Et pourtant, tout cela était addictif. "Shame on a Nigga", "Wu-Tang Clan Ain't Nuthing to F\* Wit" et "Protect ya Neck" étaient de violents uppercuts en pleine figure, "Da Mystery of Chessboxin'" tirait profit de ces touches de piano délicates qui seraient la signature du RZA, et les titres les plus posés, "Cant It Be All So Simple", "Tearz" et le fabuleux "C.R.EA.M.", se montraient délicieusement vénéneux.

L'abondance de rappeurs aurait pu être le talon d'Achille du Clan. Ca a été sa force. Le collectif a su exploiter au mieux ces neuf très fortes individualités, la plupart des MCs d'exception, aux phrasés et aux timbres clairement reconnaissables. Autour d'eux, ils ont su construire, s'inspirant de films de leur enfance, toute une imagerie kung-fu. Ils ont pris adroitement une allure de société secrète et fait des neuf protagonistes les équivalents rap de personnages de comics. Les beats singuliers de RZA se doublaient d'un véritable univers où se mêlaient vie du ghetto, arts martiaux et éloge de la marijuana, que de futurs fans ne se lasseraient jamais d'explorer, et le Clan lui-même d'alimenter et de renouveler.

*Enter the Wu-Tang*, c'était une rupture formelle fondamentale, qui redéfinissait de fond en comble le rap hardcore new-yorkais, mais pas seulement. Tout le son East Coast devra se positionner ensuite par rapport à cet album, et il contient aussi en germe les principaux éléments, atmosphère sordide, expérimentations, concepts bidon, sur lesquels se bâtira le hip-hop indépendant de science-fiction de la fin des années 90. Et, au-delà même du rap, on retrouvera l'année d'après les traces de ce hip-hop ténébreux, de cette soul gothique, sur le premier album de Portishead. "C.R.E.A.M." en était presque un avant-goût.

Avec ses allures de démo vite assemblée, *Enter the Wu-Tang* respirait la spontanéité. Sa réussite, cependant, ne devait rien au hasard. Dès l'origine, le Wu-Tang Clan était un projet mûrement réfléchi. Ejecté de sa première maison de disque avant d'avoir pu prétendre au succès, le RZA avait pris le temps de méditer sur son échec et de construire un redoutable plan de conquête. En position de force après le succès de ce disque, il négociera la possibilité pour son groupe de signer avec différents labels et de disposer d'une liberté artistique qui permettra plus tard aux divers MCs du groupe de sortir d'autres chefs d'œuvre. Tout cela fera du Clan le groupe le plus important des années 90, au-delà même du rap. Cependant, quand bien même ils n'auraient livré qu'*Enter the Wu-Tang*, leur place dans le panthéon du rap était déjà garantie : elle était là-bas, au sommet, tout en haut.

*A écouter aussi : Method Man – Tical (1994) ; Wu-Tang Clan – Wu-Tang Forever (1997) ; Wu-Tang Clan – The W (2000) ; Wu-Tang Clan – Iron Flag (2001) ; Wu-Tang Clan – 8 Diagrams (2007)*

## NAS – Illmatic

*Columbia, 1994*



***Illmatic* sort grand gagnant de l'histoire du rap. Au bout du compte, après toutes ces décennies, c'est le premier album du jeune prodige de 21 ans issu de Queensbridge, qui est cité de façon récurrente, voire systématique, comme le pinacle du genre, comme le meilleur album, comme le plus accompli, jamais sorti en matière de hip-hop.**

Pourtant, comme on aimerait le contester, ce statut de sommet indépassable. Il semble tellement acquis, gravé si profondément dans le marbre, pris pour argent comptant par tant de fans impressionnables et conformistes, qu'il faudrait rappeler que le rap ne s'arrête pas à *Illmatic*, qu'il n'est pas interdit de dépasser ce disque, ni de suivre d'autre voies. Il y a quelque chose de gênant, de démoralisant et de paralysant dans cette révérence quasi unanime. Et pour bousculer tout cela, il convient de retracer la genèse d'*Illmatic*, de rappeler pourquoi ce disque a marqué aussi vite et aussi durablement les esprits.

D'abord, ce disque et son auteur ont eu de la chance. Très tôt, de bonnes fées se sont penchées sur le berceau de Nasir Jones. Son succès a été programmé à partir du moment où il s'est distingué sur "Live at the Barbeque", un titre du *Breaking Atoms* de Main Source, cet autre classique du rap. Ce premier acte signait l'entrée de Nas dans l'aristocratie rap new-yorkaise. Il trouverait ensuite un parrain de choix en la personne de l'influent MC Serch, ex 3rd Bass. Et finalement, il pourrait convoquer la crème des producteurs du cru pour son premier long format : Large Professor, Pete Rock, Q-Tip et DJ Premier, rien de moins.

Après, le timing était idéal. *Illmatic* est sorti au cœur de 1994, soit l'année charnière de l'histoire du rap, sa plus riche, son paroxysme en matière artistique et esthétique, le cœur de son âge classique. Il sortait aussi après cette année 1993 qui, après les coups de boutoir de Black Moon; du Wu-Tang et d'autres, avait permis à New-York de retrouver sa place, au cœur de la géographie hip-hop, après l'éclipse californienne. *Illmatic* était le bon disque qui sortait au bon moment. Il récoltait les fruits d'arbres plantés par d'autres.

Cependant, si le renom du premier Nas demeure si grand, tant d'années après sa sortie, c'est aussi en raison de ses qualités propres. Il y a tant à dire sur le sujet, à commencer par la qualité incontestable des raps et des productions… Le plus simple, sans doute, est de reprendre la thèse avancée par Matthew Gasteier dans un livre consacré à ce disque[[9]](#footnote-9). A savoir qu'*Illmatic* concilie à merveille les contraires. En effet, c'était là l'œuvre d'un homme jeune et neuf, mais pétri de sagesse des rues (la pochette elle-même, montrant un Nas enfant, mais sérieux comme un adulte, renforce encore cette idée) ; il était obsédé par la mort, par le spectre d'une vie courte, mais guidé par une volonté de survie ; il faisait état de la dureté du ghetto, mais il invitait à goûter l'instant présent; avec des aphorismes aussi mémorables que celui prononcé par son seul invité, AZ, sur "Life's a Bitch" : "life's a bitch and then you die, that's why we get high, cause you never know when you're gonna go".

La cote durable de cet album s'explique aussi par une autre raison. On présente souvent *Illmatic* comme l'aboutissement du rap hardcore new-yorkais des 90's. Pourtant il se distingue des autres grandes œuvres du genre par une caractéristique simple : sa durée, très courte. En pleine ère du CD, il s'agissait d'un disque de quarante minutes à peine, ne comptant que 10 plages, 9 effectives si l'on exclut cette introduction dont les bruits de train nous amène directement à Queensbridge. Et chacune est d'une perfection totale. Presque clinique et froide, même. Et toutes s'assemblent à merveille, malgré les différents styles de production, motifs répétitifs de Primo sur d'excellents "N.Y. State of Mind" et "Represent", beat soulful de Pete Rock sur "The World Is Yours", curiosités signés Large Professor, avec un "Halftime" tout en basse et percussions ou les voix évaporées de "It Ain't Hard to Tell".

Voici où réside la force de ce premier album que Nas ne dépassera jamais, voilà comment se justifie sa grande supériorité sur ses pairs, comment se légitime ce statut oppressant de grande statue du commandeur : par sa concision, par son éloquence et par sa finition.

*A écouter aussi : Nas – It Was Written (1996) ; AZ – Doe or Die (1995)*

## JERU THE DAMAJA - The Sun Rises in the East

*Payday, 1994*



**Le soleil se lève à l’est. Avec un titre pareil, avec aussi ce World Trade Center en feu en arrière-plan (pas tout à fait une prémonition, l’une des tours avait subi un premier attentat quelques mois avant la sortie du disque), l’ambigüité n’était pas permise. Sur ce premier album, Jeru voulait montrer qu’après l’essor du gangsta californien, New-York reprenait la main, que le hip-hop brûlait toujours avec ardeur là même où il était apparu.**

La Côte Ouest des Etats-Unis n’était jamais nommée sur *The Sun Rises in the East*, mais il était évident que le rappeur de Brooklyn, avec son ton moralisateur, sa rhétorique paternaliste, ses prêches de five-percenter et son message de black prophet en croisade contre l’Ignorance, l’Envie ou la Jalousie, s’adressait principalement aux compères californiens.

A leur matérialisme éhonté, Jeru opposait un appel à la responsabilité, à la discipline et à la spiritualité ; aux bitches, l’idéal de la femme désintéressée ; aux beats funky de mise à l'autre bout du pays, une sobriété affirmée. Il donnait aussi dans l’afro-centrisme ("Jungle Music"), il appelait les Noirs à la solidarité, leur signalant que la courte vue, l'individualisme et les luttes intestines desservaient leur émancipation :

Tout cela aurait pu n’être qu’une suite irritante de prédications lourdingues. Les donneurs de leçon ont toujours un côté réactionnaire, et Jeru n'évitait pas les maladresses, en premier lieu sur son fameux "Da Bitches", à l'origine d'un procès en misogynie. L’on peut également déceler un soupçon de racisme sur *The Sun Rises in the East*, ou tout du moins une forte défiance contre les Blancs, tant il est clair que ces derniers sont le "devil" de l’excellent "Ain’t the Devil Happy".

Mais Jeru avait bien d’autres arguments que ces prêchiprêchas. La meilleure de ses leçons, c’était ses prouesses et son aisance verbales. Précision des mots, puissance des images, audaces stylistiques, capacité à mêler le "je" au "vous" par son ego-trip à tiroirs et à messages, richesse du vocabulaire, contrôle parfait du souffle : il démontrait que l’impact d’un rappeur tenait davantage à ses talents de virtuose qu'à l’outrance de ses paroles.

A la perfection du emceing de Jeru, s’ajoutait celle de la production. Quelques années plus tard, panthéonisé, divinisé alors que son talent avait faibli, DJ Premier deviendrait une valeur refuge, le génie du rap attitré pour tous ceux qui n’auraient qu’une connaissance superficielle du genre. Mais ici, Primo était pour de bon au sommet de son art, ses beats étaient supérieurs même à ceux qu’il avait offerts à Guru sur les meilleurs Gang Starr.

Ils avaient évolué, aussi. C’était toujours des boucles minimalistes et d’une grande austérité, mais ce n’était plus la musique jazzy d’autrefois. Primo renouvelait significativement sa panoplie avec des sons plus abrupts et dépouillés que jamais, limite dissonants comme avec le piano désaccordé de "D. Original".

C’était aussi l’une des rares fois où des rappeurs sortaient un véritable album, un disque qui soit davantage qu’une compilation de titres. Même si trois de ses morceaux sont sortis en single, à commencer par "Come Clean", il ne contient aucune réelle accroche, aucun hit (cela viendra sur le second album, avec cette suite à "Da Bitches" que sera "Me or the Papes"). C’est dans son ensemble, de façon continue, sur ces quarante minutes idéalement courtes, qu’il faut appréhender et écouter ce disque.

D’autres concept albums East Coast du même tonneau précéderaient ou suivraient celui-ci, dont *Illmatic*, le premier Gravediggaz, le *Liquid Swords* de GZA. Mais bien plus que les deux derniers cités, parce qu’il s’ancrait dans la tradition tout en l’actualisant, parce qu’il samplait et invoquait abondamment d’autres rappeurs, comme pour marquer un continuum, *The Sun Rises in the East* définissait le clacissisme rap et il en fixait les canons avec ce boom bap new-yorkais ascétique et "conscient", qui deviendrait pour quelques années le cœur du hip-hop, son modèle, son idéaltype.

*A écouter aussi : Jeru the Damaja – Wrath of the Math (1996)*

## KMD - Black Bastards

*Sub Verse, 1994 / 2001*



**1994 est l'année phare de l’histoire du hip hop, l'année charnière, celle de son apothéose esthétique, sans doute la plus riche en classiques. Sorti à temps, *Black Bastards* aurait eu sa place parmi eux. Malheureusement, la maison de disque n'avait alors pas goûté la pochette, et il fallut attendre que Bigg Jus et quelques autres lui ouvrent les portes de leurs labels pour que ce disque voit le jour.**

*Black Bastards* est l'album maudit de l'histoire du rap. Prévu pour 1994, trois ans après le classique *Mr. Hood*, la major Elektra avait finalement décidé de ne pas le sortir. Le prétexte invoqué était la pochette, laquelle représentait un noir pendu, le nom exact de l'album ("Bl\_ck B\_st\_rds") supposant un morbide jeu du pendu. D'un humour noir jouant avec l'identité black du groupe, elle n'a pas été jugée du meilleur goût. Pour compléter ce noir tableau, Subroc était mort dans un accident de voiture juste après l'enregistrement de l'album. Il fallut donc quelques années de galères, le retour de Zev Luv X sous le nom de MF Doom sur Fondle'em et le succès underground de *Operation Doomsday*, un nouveau classique, pour qu'une première édition officielle survienne en 2000 sur Ready Rock Records, suivie d'une seconde sur Sub Verse, le label de Bigg Jus.

*Black Bastards*, évidemment disponible en bootleg chez les véritables adeptes de KMD, a longtemps été étiqueté "meilleur album hip hop jamais sorti", notamment par l'excellent *Ego Trip’s Book of Rap Lists*[[10]](#footnote-10), ou "meilleur album jamais sorti par Elektra", au choix. D’autres ont parlé à son propos du *Low End Theory* de KMD. Une comparaison loin d’être sotte. L’album reprend effectivement les choses là où *Mr. Hood* les avait laissées, il démontre encore mieux que KMD est le groupe de rap qui a le mieux réussi à marier substance et humour.

*Black Bastards* est en effet constant, intégralement bon. Musicalement, il repose sur un substrat principalement jazz, comme la plupart des grandes productions de l’époque, et sur des sons largement issus de *The Blue Guerilla*, l’album solo de Gylan Kain des Last Poets. Il est riche de quelques curiosités, comme l’espèce de sifflement de "Gimme". Et le tout se répartit sur des titres souvent courts, enchaînés sans pause et sur un rythme entraînant, auquel on doit le côté très digeste de l’album. Le rap brut, direct et soutenu des MC’s épouse à merveille ces beats enjoués et énergiques.

Côté paroles, KMD persévère en partie dans son afro-centrisme teinté d’ironie et d’autodérision, notamment sur "What a Nigga Know ?" où les MC’s répondent à la question "Ca sait quoi un nègre ?" par le stéréotype du "sambo", par tous les clichés de circonstance, jouant de leur absurdité, les ridiculisant par la même occasion. Zev Luv X et Subroc ne se cantonnent toutefois pas à ce rôle : ils se consacrent aussi à des thèmes plus légers. Outre quelques allusions à la fumette ("Suspended Animation") qui ont dû participer au trouble d’Elektra, KMD se fend d’une ode à la boisson sur "Sweet Premium Wine" et au sexe sur "Plumskinzz", sans doute le meilleur titre de l’album, présent en deux versions qui plus est. Bref, il y a largement de quoi rappeler sur *Black Bastards* que le nom du groupe est aussi un acronyme de "a positive Kause in a Much Damaged society".

1994 est l’une des années phare de l’histoire du hip hop. Sans doute la plus riche en classiques. Sorti à temps, *Black Bastards* aurait eu sa place parmi eux. Quelque part en tête de liste. Il n’est heureusement pas trop tard pour le découvrir, à présent (le comble) qu’il est plus facilement disponible que *Mr. Hood*. Comme le lance le regretté Subroc sur "It Sounded Like a Roc", dans un troublant élan prophétique : "le jour où je serai un fantôme, attendez-vous à ce que je vienne vous hanter". Il ne se doutait sûrement pas à quel point il avait raison.

*A écouter aussi : Third Bass – The Cactus Album (1989) ; KMD – Mr. Hood (1991)*

## GENIUS / GZA - Liquid Swords

*Geffen, 1995*



**Il avait donc gardé le meilleur pour la fin. Après *Tical*, *Return to the 36 Chambers* et *Only Built 4 Cuban Linx*, tous des succès public et critique, tous meilleurs que le précédent, on aurait pu penser que le RZA avait lancé ses meilleures flèches, qu'il avait livré ses productions les plus abouties, que les premiers MCs du Wu-Tang Clan à s'exprimer avaient été les mieux servis. Mais non, le beatmaker avait réservé ses beats les plus affutés à son cousin, Gary Grice, alias The Genius, alias The GZA.**

Ce MC là était sûrement moins expansif que Method Man et Ol' Dirty Bastard. Perçu comme l'intello du groupe, le Genius n'avait pas leur personnalité fantasque, il ne partageait pas leurs frasques. Il n'avait pas non plus leur flow cartoonesque. Son phrasé était plutôt du genre calme, précis, articulé, ses rimes complexes et subtiles, sa nature intériorisée, son attitude sérieuse et grave. Ses métaphores, bâties sur les thèmes du jeu d'échec (à la ville, GZA le pratique assidûment), et bien sûr du kung-fu, étaient particulièrement travaillées. Ses textes, de son propre aveu, nécessitaient plusieurs jours de préparation et de révision.

Menaçant, lourd, orageux, son style collait cependant mieux qu'aucun autre aux beats atmosphériques de son cousin. Il permettait au RZA d'explorer ses tendances les plus expérimentales, son goût pour les bizarreries sonores, sa propension à transformer le moindre sample soul en quelque chose de dérangeant. Ensemble, ils allaient exercer leur talent sur une instrumentation gothique et d'une beauté glaciale, sur des basses lourdes.

*Liquid Swords* emmenait l'auditeur sous des climats improbables, ceux qui sévissent dans les rues dangereuses de New-York (la poésie noire de "Cold World"). Il révélait un cocktail idéal de mélodies improbables ("Gold", "Investigative Reports"), de soul malmenée et régénérée (la voix d'Ann Pebbles sur "Shadowboxin'"), de cuivres hostiles ("I Gotcha Back"), de sons froids et synthétiques ("Hell's Wind Staff / Killah Hills 10304"), de titres hypnotiques, le tout premier, "Liquid Swords", et plus tard "4th Chamber", seul véritable tube d'un disque qui n'en compte aucune autre, mais rien que des grands morceaux.

Car *Liquid Swords* est l'un des rares classiques hip-hop sans le moindre temps mort. Rien, absolument rien n'était superflu sur ce disque. Surtout pas les extraits de films d'arts martiaux. Pas même les interventions, mesurées, dosées à la perfection, des huit autres membres du Wu-Tang, par exemple Masta Killa et Inspectah Deck sur la basse très pesante de "Duel of the Iron Mic", Ghostface, Killah Priest et le RZA lui-même sur l'incendiaire "4th Chamber", ou l'affilié Killah Priest sur le magnifique "B.I.B.L.E.", une digression, une anomalie, avec son thème religieux, mais aussi un finale parfait.

Avec Ol' Dirty Bastard, l'autre cousin, le RZA et le GZA avaient planifié leur projet de super-groupe après des expériences malheureuses avec leurs premières maisons de disque. Au début des années 90, en effet, le Genius avait sorti un premier disque, *Words from the Genius*, qui n'annonçait en rien l'excellence du second, et qui était passé inaperçu. Née de ces échecs passés, l'aigreur des deux rappeurs s'exprime d'ailleurs sur le titre "Labels". Les deux hommes avaient manifestement à cœur de démontrer que le terme de "génie", par lequel l'un d'eux avait eu l'audace de se désigner, n'était pas un vain mot. Et ils l'ont fait. Ils y sont parvenus. Au-delà de toutes les espérances. En sortant ce qui pourrait bien être le plus grand album de l'histoire du hip-hop. Rien de moins.

*A écouter aussi : Genius / GZA – Beneath the Surface (1999) ; Killah Priest – Heavy Mental (1998)*

## GOODIE MOB - Soul Food

*La Face / BMG, 1995*



**Goodie Mob a beau avoir inventé le terme de Dirty South, ils toujours vécu dans l'ombre d'Outkast. Autant que de les lancer, leur présence sur le premier album de ces derniers les aura présentés comme une doublure. Plus tard, en cette fin des années 90 où Big Boi et Andre 3000 partaient à la conquête du grand public, l'autre grand groupe rap d'Atlanta louperait sa tentative de séduction avec *World Party*. Et malgré leur positionnement crossover, les albums solo de Cee-Lo manqueraient aussi leur cible. Il faudra attendre 2006, le duo Gnarls Barkley et le carton absolu du single "Crazy" pour que le plus notable des membres de Goodie Mob rencontre enfin un succès mérité.**

Et pourtant, le premier grand chef d'œuvre du Dirty South était bel et bien un disque de Goodie Mob, et non pas un *Southernplayalistcadillacmusic* certes excitant, mais très inégal. Le premier vrai classique du rap du Sud, c'était le bien nommé *Soul Food*, sorti en 1995.

Ce disque n'annonçait pourtant en rien la tournure populiste que prendrait le hip-hop du Sud. Non, bien au contraire. Comme son nom l'indique, comme sa pochette le montre aussi, avec ces hommes noirs en pleine méditation, *Soul Food* baignait dans une atmosphère spirituelle. Ce disque était un héritier de la great black music du temps du combat pour les droits civiques, partageant avec la soul ses racines religieuses, puisqu'il était permis d'y prier ("Serenity Prayer") et d'y prêcher ("Fighting").

Même si une ode à la weed y avait sa place ("Goodie Bag"), *Soul Food* ne donnait pas dans le hip-hop outrancier et matérialiste, mais dans le rap conscient, soucieux de rendre compte de la vie de la rue et du ghetto (l'admirable "Cell Therapy", "Sesame Street", "The Coming"), de questionner le système pénal ("Live at the O.M.N.I."), d'appeler au combat ("Fighting") ou de rendre un vibrant hommage à une mère dévouée ("Guess Who").

Khujo, T-Mo, Big Gipp et surtout Cee-Lo, de sa voix éraillée si caractéristique, pouvaient à l'occasion se fondre dans un flow agressif, mais là n'était pas leur registre principal. Ils savaient aussi se faire posés et enchainer les passages chantés. Et puis bien sûr, il y avait la production très délicate d'Organized Noize, sophistiquée mais vintage, organique, avec cette couleur soul / funk réminiscente de Stax, toute en claviers chaleureux ("Thought Process", "Sesame Street"), en percussions subtiles ("Live at the O.M.N.I."), en cordes ("I Didn’t Ask To Come") et en chœurs gospel ("Free", "Soul Food", le très mélodique "The Day After"), cette formule en faux calme, en paix lourde de menace, annonciatrice de *ATLiens*, le premier vrai chef d'œuvre d'Outkast.

Alors non, décidément, cet album qui avait donné au rap sudiste son nom, avec "Dirty South", un autre de ses morceaux de choix, ne ressemblait pas au style exubérant et démago que le terme allait désigner. Il était pourtant son premier vrai chef d'œuvre.

*A écouter aussi : Cee Lo – Cee Lo Green and His Perfect Imperfections (2002) ; Cee Lo – Cee-Lo Green... Is the Soul Machine (2004) ; Gnarls Barkley – St. Elsewhere (2006)*

## GHOSTFACE KILLAH - Supreme Clientele

*Loud, 2000*



**Malgré un très bon *Ironman* sorti en 1996, Ghostface Killah n'était pas le MC de la fameuse confrérie le plus en vue quand le Wu-Tang dominait le monde du rap, à la grande époque du milieu des années 90. Mais dans les années 2000, alors que le Clan ne sera plus que l'ombre de lui-même, il sera le dernier membre à connaître encore le succès critique et à susciter de fortes attentes, par une série d'albums marquants qui commencera avec *Supreme Clientele*.**

On pensait bien ne jamais réentendre cela. Depuis *Wu-Tang Forever*, sorti en 1997, voire avant pour certains, l'histoire du Wu-Tang Clan prenait la forme d'une lente dégénérescence. Jusqu'à se résumer, en 1999, par une suite navrante de faits divers (port d'armes, crack, ivresse au volant ; la routine quoi) et d'albums médiocres, voire carrément mauvais. Le producteur RZA -l'âme damnée du Clan, retiré dans les limbes, Inspectah Deck, GZA et Raekwon, ses MCs les plus intègres- incapables de confirmer leur réputation, Ol' Dirty Bastard persistant dans son rôle de bouffon, avant de disparaître en 2004, et U-God pas bon comme d'habitude, on n'espérait plus rien de ce qui fut le groupe le plus génial et prolifique des 90's, tous genres confondus.

Or, voilà qu'en ce début 2000 sortait *Supreme Clientele*, le second album solo de Ghostface Killah -tout juste sorti de prison- et qu'il ranimait tout à coup notre vieille passion pour le Wu. En mêlant ses paroles alambiquées et les compositions tour à tour incisives et baroques de son premier album, l'excellent *Ironman*, au son ample et imprégné de soul que le Clan s'est choisi depuis 1997, cela sans recourir plus de deux fois à la sorcellerie de RZA, Ghostface livrait avec surprise le premier grand album hip-hop de l'année 2000.

Malgré des propos quelque peu cryptiques, le MC n'est pas le plus subtil du Wu-Tang Clan. Il le prouvait sur *Supreme Clientele* en sortant la grosse artillerie. Les samples, notamment, avaient déjà été entendus récemment : sur le "Mayor" de Pharoahe Monch, quelques mois plus tôt, sur *L'Ecole du Micro d'Argent* des français IAM ("We Made It", le titre le plus faible de l'album), sur un remix par Kutmasta Kurt des allemands Terranova ("Stay True"). Mais personne n'avait demandé à Ghostface de s'inventer inutilement des obstacles et de refuser l'efficacité redoutable de "One" (où Juju, producteur des Beatnuts, imite le son du RZA à la perfection), de "Saturday Night", de "Apollo Kids" et surtout de "Wu Banga 101", où la moitié du Clan, Genius/GZA en tête nous propulse aux meilleurs moments de l'époque 1993-95. Magnifique et inespéré.

Contrairement à ce que certains critiques trop enthousiastes avaient alors affirmé, on était encore loin d'un chef d'œuvre comme *Liquid Swords*, l'indispensable album solo de GZA sorti en 1995, mais la qualité presque constante et homogène de *Supreme Clientele* était déjà bien plus qu'une consolation. Une renaissance. Et Ghostface renouvelerait l'exploit, en sortant tout au long des années 2000, à égalité avec les disques collectifs du Clan, généralement plutôt réussis, les albums les plus intéressants du Wu-Tang.

*A écouter aussi : Ghostface Killah – Ironman (1996) ; Ghostface Killah – The Pretty Toney Album (2004) ; Ghostface Killah – Fishscale (2006)*

## DEAD PREZ - Let's Get Free

*Loud / Epic, 2000*



**Dans l'imaginaire collectif, le rap est un genre à message. Cependant, à la fin du dernier siècle, le hip-hop politique était moribond, supplanté par le matérialisme du rap bling-bling et le nihilisme gangsta. Il restait bien le hip-hop conscient, mais cet adult rap de prêcheur était loin d'être aussi virulent que Public Enemy l'avait été en son temps. Il revient donc à Dead Prez de prendre ce créneau resté libre, et de réactualiser le genre avec efficacité et brio.**

Eclipsé de longues années par un hip hop devenu par trop racoleur et insipide, réapparaissait donc le rap politique. Non, pas le conscious rap moralisateur, héritier des traditions prophétiques des musiques noires, défendu hardiment par Common Sense ou par Black Star. Mais bien le rap hargneux, engagé et revendicateur qui fit florès à la fin des 80's, porté haut par Boogie Down Productions et Public Enemy. Et c'est sur Loud Records, qu'il réapparaît. Après avoir hébergé quelques autres grandes gueules notoires, le label faisait honneur à son nom, il continuait à signer du lourd en signant les nouveaux hérauts du rap engage, soit un duo issue de Floride, Dead Prez (les présidents morts, rien que ça).

SticMan et M1, les deux protagonistes, n'y allaient pas avec le dos de la cuillère. Leur premier album, *Let's Get Free*, alignait critiques sociales et dénonciations politiques avec une fureur rarement entendue depuis l'archi-classique du genre, le *It Takes a Nation of Millions...* de Public Enemy. Les thèmes avaient quelque peu évolué depuis 1988, mais la virulence et la pertinence du propos étaient les mêmes. Ici ("They' School"), Dead Prez s'attaquait à l'eurocentrisme et à l'inadaptation du système scolaire américain, là ("Police State"), à la bureaucratisation aliénante de l'Etat. Et ainsi de suite sur la rafale des 8 premiers morceaux, avant de passer à mi-course à des messages plus optimistes et constructifs, avec notamment un parti-pris anti-misogyne et pro-végétarien.

Peu concernés, les Européens plutôt blancs que nous sommes, dans l'ensemble, pourraient facilement faire l'impasse sur un tel brûlot. Mais ce serait oublier la solidité musicale de l'ensemble. Car Dead Prez avait le mérite de remettre la vieille sauce politique au goût du jour, à coup de touches gothiques àla RZA ("The Pistol"), de rap sudiste ("I'm a African", "It's Bigger than Hip-Hop") et de r'n'b tout à fait digeste ("Propaganda"). Copieur plus que novateur, Dead Prez ne sombrait pas pour autant dans le tout pianos-&-violons employé à outrance par le rap de ces années là. Le duo affichait même une prédilection bienvenue pour les flûtes ("Behind Enemy Lines", "We Want Freedom", "Happiness") et les guitares acoustiques ("Assassination", "Mind Sex" et le superbe "Be Healthy"). De quoi garantir à *Let's Get Free*, au-delà de son message, la solidité et la diversité qui font les bons albums.

*A écouter aussi : Public Enemy – It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back (1988) ; Boogie Down Productions – By All Means Necessary (1988)*

## EMINEM - The Marshall Mathers LP

*Aftermath / Interscope, 2000*



**Comment Eminem, après son *Slim Shady LP* et une année 1999 qui avait largement été la sienne, poursuivrait-il sa carrière ? Allait-il persévérer dans son rôle de tête à claque attitrée du hip-hop ou opérer un tournant ? La réponse, nette, limpide, était apportée par ce *Marshall Mathers LP*, et elle était tout à son honneur : par cet album, à la fois moins sincère qu'il ne se vendait et plus complexe qu'il ne paraissait, Eminem prouvait qu'il était bien plus qu'une énième comète de la galaxie MTV, ou que le rappeur blanc de circonstance.**

Entre les deux options citées plus haut, rupture ou continuation, l'album ne tranchait pas vraiment. Divers, composite, il restait conforme à l'imagerie post-adolescente white trash à la base du foudroyant succès du rappeur. Et laissait la part belle au son et à l'attitude gangsta, donnés pour mort quelques mois plus tôt. Comme pour l'album précédent, Dr. Dre signait d'ailleurs une grande partie des compositions du *Marshall Mathers LP*. Et il n'y avait qu'à écouter le formidable "Bitch Please II" (un remix du "I", présent sur le dernier Snoop Dogg) pour s'imaginer à nouveau conduire une décapotable sur Long Beach, des bitches à gros sein à l'arrière et un flingue dans la boîte à gant, comme vers 92-93, au bon temps du g-funk.

Pas de répit non plus question débordements verbaux, caractéristiques de ce rap là. Eminem livrait ici un flot effarant d'abominations sexistes et homophobes, qui atteignaient un paroxysme sur l'impressionnant "Kim", où le rappeur, la voix au bord de la rupture, délivrait un effroyable simulacre de violence conjugale qui se dénouait par le meurtre de sa propre femme. Premier degré ou mise en scène ? Le rappeur, habile, ne manquait pas de maintenir l'ambiguité sur "Criminal", dernier titre de l'album : *"Des tas de gens pensent que ce que je dis sur mes disques, je le fais vraiment dans ma vie, que j'y souscris. Quand je prétends vouloir tuer quelqu'un, que j'y crois vraiment et que je compte le faire. Si vous croyez tout cela, je vous bute. Et vous savez pourquoi ? Parce que je suis un criminel".*

Par moments, Eminem se livrait. Mais pour aussitôt contredire ses propos et brouiller les pistes. Le titre de l'album (son véritable nom), le single "The Real Slim Shady" et le fait qu'il produise une bonne partie de celui-ci, en complément de Dre, semblaient indiquer qu'Eminem était décidé à se mettre à nu, à revenir sur un passé douloureux (l'intérieur de la pochette révélait de vieilles photos d'enfance), à se lancer dans un délicat exercice d'introspection.

Et ça marchait. Le résultat le plus saisissant de ce travail était assurément "Stan". Eminem y imaginait les lettres d'un fan aux tendances autodestructrices, désespéré de n'avoir aucun feedback de son idole. Et quand le rappeur, trop tard, décidait de lui répondre, il le faisait sur un ton sobre, humble et paternaliste. Ajouté à cela une guitare acoustique et un magnifique refrain féminin interprété par Dido, et l'on tenait là, en plus d'un hit international, la grande œuvre, le sommet qu'Eminem aurait du mal à surpasser.

Tant les rodomontades que l'introspection d'Eminem pouvaient paraître forcés. Souvent à juste titre. Le rappeur abusait d'effets stylistiques avec la discrétion et la subtilité d'un éléphant (sa voix sur "Kim", la guitare électrique de "Marshall Mathers", etc...). Mais ça fonctionnait, ça résistait à l'épreuve des écoutes répétées. A moins donc d'être trop snob pour se joindre à la foule et pour acheter un album écoulé à 1,7 millions d'exemplaires dès sa première semaine de vente, *The Marshall Mathers LP* devait être reconnu pour le grand disque de rap que, pour une fois, nous pouvions vous procurer sans mal dans la première crèmerie venue.

*A écouter aussi : Eminem – The Slim Shady LP (1999) ; Eminem – The Eminem Show (2002) ; Eminem –8 Mile (2002)*

## CASTHEADWORK - Natural Patterns

*Autoproduit, 2003*



**Un trésor caché, par excellence. Un disque à remonter du gouffre où il est né et dont il n'est jamais sorti. Aux origines du collectif canadien Imagination Treetrunks, dont les sorties n’ont pas toujours été des plus marquantes, loin s’en faut, il y avait *Natural Patterns*, ce disque sorti par un trio qui s’appelait alors CastHeadWork, et qui s’avérait un modèle de rap triste et dépressif.**

Pour découvrir ce qu'un groupe a de mieux à offrir, il faut parfois remonter aux sources, à l'époque où, jeunes artistes, ils ont livré d'un coup tout ce qu'ils avaient en tête, sans rien garder sous la pédale, sans avoir à se réinventer ou à se répéter en moins bien. Tenez, prenez Treetrunk, un collectif basé à Vancouver, l'un de ces nombreux groupes de la très active et très riche scène indépendante canadienne. Il était évident qu'il y avait du talent chez ces gens, en particulier chez le beatmaker Aalo Guha. Mais leurs albums, disques à moitié ratés à force d'être remplis à ras-bord et de compter des MC's pas toujours au top, étaient presque toujours des déceptions.

Pour trouver ce que ces gens ont sorti de meilleur, il fallait donc remonter aux origines du collectif, vers 2002, jusqu'à ce *Natural Patterns* aujourd'hui introuvable en version CD, sorti par un groupe qui s'appelait alors CastHeadWork et composé seulement de l'impeccable Aalo Guha, du rappeur Azrael, et d'un autre MC, Cle, disparu depuis de la circulation.

Le titre, la pochette, le nom de certains morceaux ("Acoustic Ecologie", "Stare at the Sun", "Age") paraissaient bien différents du rap underground "normal" ce que ces gens ont proposé plus tard. On jurerait presque un album de new age ou de musique de relaxation... Et de fait, il y a un peu de cela sur *Natural Patterns*. Il s'agissait du grand disque dépressif sorti par Aalo Guha & co, d’un album écolo contemplatif introduit par une plage ambient et qui ne se prolongeait plus qu'en beats lents et vaporeux, en titres qui s'enchaînaient sans couture ("Keep on Staring" et "Still Standing" partagent en fait la même instru), et où les MCs savaient se taire pour laisser s'installer des ambiances sonores, mais sans pour autant faire profil bas, sans renoncer au plaisir, par exemple, d'un bon ego trip.

Et c'était bien, presque tout le temps. Avec le piano paisible et la rappeuse MC Shay sur "Not Your Typical", avec le long finale jazzy de "Keep on Staring", avec la mélodie extrême-orientale d'un "Ages" présent en deux versions, avec l'agencement subtil en raps, piano, violoncelle et saxo éthéré de "Hassles Stressin'". Le sommet de l'album, cependant, c'était incontestablement la boucle électronique sale, concise et imperturbable de "Deeper". C'était ce titre, la preuve ultime, la meilleure démonstration, en dehors des albums brouillons d'Imaginations Treetrunk, du talent incontestable d'Aalo Guha. C'était là, sans être dissimulé par des raps finalement superflus, qu'il se manifestait pleinement.

*A écouter aussi : Arts The Beatdoctor – Transitions (2007)*

**MASTA KILLA - No Said Date**

*Nature Sounds, 2004*



C'était un peu une anomalie, une incongruité chronologique. En 2004, plus de dix après les débuts du groupe, l'un des neuf membres principaux du Wu-Tang Clan n'avait toujours pas sorti son album solo. C'était seulement maintenant que débarquait ce *No Said Date*, en un temps où le déclin du plus grand groupe de rap du monde ne faisait plus débat, où c'était une chose admise par tous. Et pourtant... Etait-ce l'effet "premier album" qui jouait à plein ? Etait-ce parce que ce disque contenait des titres vieux de plusieurs années, enregistrés au temps de la splendeur du Clan ? Difficile à dire, mais cet album de Masta Killa était sans conteste la meilleure sortie estampillée Wu-Tang depuis belle lurette.

Certes, le temps où le Clan renouvelait le rap tous les trimestres était révolu, ce disque ne dévoilait rien que du connu, du balisé : un ton grave mais pas sentencieux, des beats parfois austères mais adéquats, des extraits de films de kung-fu (Bruce Lee, carrément), du rap limite n'importe quoi quand ODB pointait son nez. Tout sonnait comme au bon vieux temps sur ce disque produit par le RZA et deux de ses disciples, Mathematics et True Master. Masta Killa n'innovait pas, ne prenait aucun risque, il revenait aux fondamentaux. Mais il n'en fallait pas plus.

Beaucoup de titres ressemblaient à de vieux amis disparus tout juste rentrés à la maison, inchangés, frais comme au premier jour. Parmi eux un "No Said Date" au sample déjà entendu sur le "Skrew It On the Bar-B" d'Outkast, un fougueux "Last Drink", un "DTD" de premier choix avec Raekwon et Ghostface, ou l'impeccable et orientalisant "Masta Killa". Les faux pas, eux, se limitaient essentiellement aux sérénades de circonstance ("Love Spell", "Queen"). Et le petit hit électronique "Digi Warfare" faisait un excellent invité surprise.

Masta Killa n'a jamais été le membre le plus tonitruant du Clan, le plus original, le plus remarquable. Il n'était d'ailleurs présent que sur quelques vers sur le premier disque manifeste du Wu-Tang, la faute à un emprisonnement. Et son flow, précis, mordant, n'est pas le plus singulier du collectif. Cependant, grâce à cet album tardif, anachronique, il était à peu près le seul, avec Ghostface Killah, que l'on écoutait avec plaisir en 2004.

*A écouter aussi : Masta Killa – Made in Brooklyn (2006)*

## DIZZEE RASCAL – Showtime

*XL Recordings, 2004*



**Il est difficile de survivre à la hype, surtout quand celle-ci est orchestrée par la presse britannique, et qu'elle place tous ses espoirs sur un artiste local, quand elle attend de lui qu'il incarne un rap purement anglais, nourri par l'expérience des ghettos londoniens, de l'immigration jamaïcaine, de la rave culture, et qui n'ait rien à envier aux cousins américains. Dizzee Rascal, pourtant, y a survécu, livrant, après un *Boy in da Corner* remarqué mais surcoté, un *Showtime* qui lui était sensiblement supérieur.**

La critique anglaise ayant une fâcheuse tendance à s'emballer facilement, et son homologue française étant prompte à lui emboîter aveuglément le pas, il convenait de rester méfiant quand, en 2003, *Boy In da Corner* suscita une certaine hystérie journalistique, permettant à son auteur, Dylan Mills alias Dizzee Rascal, un rappeur à peine sorti de l'adolescence, mais plein de verve, d'accéder rapidement à une large reconnaissance et d'être rétribué par le prestigieux Mercury Prize.

A posteriori, il est facile de comprendre pourquoi le jeune prodige bénéficia d'un tel accueil. Son profil, sa musique, tout caressait la critique locale dans le sens du poil. Il était un fantasme devenu réalité. Des bas-fonds d'East London, apparaissait donc un génie précoce, un jeune Noir de 18 ans, rejeton d'une famille monoparentale et porte-voix d'un genre musical inédit, bientôt appelé grime. Avec cette scène nouvelle, c'est comme si un autre rap était né de lui-même à Londres, se nourrissant des racines jamaïcaines et de l'immense rave culture britannique, plutôt que de s'inspirer des Américains. Flattant le nationalisme d'une critique britannique en quête perpétuelle de ses nouveaux Beatles ou Sex Pistols, il concrétisait l'espoir ancien d'un hip-hop qui soit fondamentalement anglais.

Une hype pareille, beaucoup d'autres artistes y auraient succombé. En Angleterre, le retour de bâton est parfois très cruel. Dizzee Rascal, cependant, eut le bon goût de sortir un second album, *Showtime*, qui concrétisait le coup d'essai de *Boy In da Corner*, à peine un an plus tard. Un album qui lui était même supérieur.

Comme le titre le précisait, il était donc question de partager son regard sur le grand cirque du show-business, qu'il venait de rejoindre. Dès le hit "Stand Up Tall", propulsé par un beat façon jeu vidéo d'ancienne génération, Dizzee Rascal retrace son parcours sur un ton conquérant. Il s'affirme encore sur le beaucoup plus dépouillé "Everywhere" et sur l'excellemment ténébreux "Respect Me". Conscient qu'on l'entend désormais bien au-delà de son cercle londonien, Dizzee Rascal, en bon rappeur, représente sa ville et son ghetto face au reste du monde ("Graftin", "Get By"). Mais tout cela n'exclue pas des commentaires goguenards sur la célébrité et le statut de V.I.P. ("Hype Talk", "Flyin'"), et même un brin d'autodérision ("Face"), ou un regard critique sur son parcours avec le poignant "Imagine".

Malgré son jeune âge, Dizzee Rascal est perspicace. Mais ses propos ne seraient rien sans tout le reste, sans ce phrasé reconnaissable, sans cet accent particulier où tous les "ou" se prononcent "u" (cf. "Knock, Knock"), sans ce ton à la fois fanfaron et comique. Sans surtout ces beats, irrésistibles à force de cultiver les bizarreries (le son oriental carillonnant de "Learn", le faux-airs dancehall de "Girls", successeur désigné de son premier hit, "I Luv U"), avec ces sons issus de l'énorme héritage des musiques électroniques en Angleterre, comme l'ambient du très bon "Flyin'" et le très sautillant finale "Fickle". Même si les beats sont limite cheap, il n'y a pas grand-chose à jeter sur *Showtime*. Peut-être juste ce pauvret "Get By" lorgnant dangereusement vers le r'n'b avec son intervention féminine.

Beaucoup de bêtises ont été dites sur Dizzee Rascal au moment de la sortie de *Boy in da Corner*, en particulier qu'il inventait le rap du futur. Non. Le grime, en dépit des efforts d'un Wiley et de toute autre émanation du Roll Deep Crew, peina à produire des albums aussi pérennes et convaincants que ceux du jeune Dylan Mills. Dizzee Rascal n'était pas la tête de proue d'un mouvement destiné à changer la face du rap. Il était en fait beaucoup plus que cela : un artiste singulier et accompli, l'un des rares Anglais à n'avoir rien à envier, en termes de talent et d'originalité, à ses collègues d'Outre-Atlantique.

*A écouter aussi : Dizzee Rascal – Boy in da Corner (2003) ; Wiley – Playtime Is Over (2007) ; Roll Deep – Street Anthems (2009)*

Table of Contents

[Présentation 2](#_Toc299628851)

[Introduction 2](#_Toc299628852)

[Quand le rap n'était pas encore le rap (1973-79) 2](#_Toc299628853)

[Rapper's Delight (1979) 2](#_Toc299628854)

[L'époque old school (1979-86) 2](#_Toc299628855)

[Sélection 2](#_Toc299628856)

[ERIC B. & RAKIM - Paid in Full 2](#_Toc299628857)

[BEASTIE BOYS - Paul's Boutique 2](#_Toc299628858)

[DIVINE STYLER Feat. THE SCHEME TEAM - Word Power 2](#_Toc299628859)

[DIGITAL UNDERGROUND - Sex Packets 2](#_Toc299628860)

[BLACK SHEEP - A Wolf in Sheep's Clothing 2](#_Toc299628861)

[DEL THA FUNKY HOMOSAPIEN - I Wish my Brother George Was Here 2](#_Toc299628862)

[GANG STARR - Daily Operation 2](#_Toc299628863)

[PETE ROCK & C.L. SMOOTH - Mecca and the Soul Brother 2](#_Toc299628864)

[DR. DRE - The Chronic 2](#_Toc299628865)

[MASTA ACE INCORPORATED – Slaughtahouse 2](#_Toc299628866)

[A TRIBE CALLED QUEST - Midnight Marauders 2](#_Toc299628867)

[BLACK MOON - Enta da Stage 2](#_Toc299628868)

[WU-TANG CLAN - Enter the Wu-Tang (36 Chambers) 2](#_Toc299628869)

[NAS – Illmatic 2](#_Toc299628870)

[JERU THE DAMAJA - The Sun Rises in the East 2](#_Toc299628871)

[KMD - Black Bastards 2](#_Toc299628872)

[GENIUS / GZA - Liquid Swords 2](#_Toc299628873)

[GOODIE MOB - Soul Food 2](#_Toc299628874)

[GHOSTFACE KILLAH - Supreme Clientele 2](#_Toc299628875)

[DEAD PREZ - Let's Get Free 2](#_Toc299628876)

[EMINEM - The Marshall Mathers LP 2](#_Toc299628877)

[CASTHEADWORK - Natural Patterns 2](#_Toc299628878)

[DIZZEE RASCAL – Showtime 2](#_Toc299628879)

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 vocabulaire rap, "beat" ne signifie pas seulement "rythme". Il désigne la musique, l'accompagnement, la production, en général. [↑](#footnote-ref-4)
5. Référence [↑](#footnote-ref-5)
6. Référence [↑](#footnote-ref-6)
7. JENKINS S., WILSON E., MAO J., ALVAREZ G., ROLLINS B., *Ego Trip's Book of Rap Lists*, St. Martin's Griffin, 1999 [↑](#footnote-ref-7)
8. Pour un regard à la fois juste et passionné sur le sujet, on recommandera le recueil d'interviews suivant : BLONDEAU T., HANAK F., *Combat Rap II*, Le Castor Astral, 2008 [↑](#footnote-ref-8)
9. GASTEIER M., , *Illmatic*, Continuum, 2009 [↑](#footnote-ref-9)
10. JENKINS S., WILSON E., MAO J., ALVAREZ G., ROLLINS B., , *Ego Trip's Book of Rap Lists*, St. Martin's Griffin, 1999 [↑](#footnote-ref-10)