

Rap, Hip-Hop

Trente années en 150 albums, de Kurtis Blow à Odd Future

Présentation

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

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

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

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

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

Introduction

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

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

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

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

excitant, plus créatif, plus riche, esthétiquement parlant.

Le hip-hop dit trop de choses sur l'Amérique, il est encore trop chaud, trop signifiant, pour qu'on l'analyse la tête froide. Les livres qui l'abordent sur des critères exclusivement artistiques comme le *Books of Rhymes* d'Adam Bradley², le *How to Rap* de Paul Edwards³ ou le *To the Break of Dawn* de William Jelani Cobb⁴, sont encore rares, et la plupart récents. Et il est révélateur, par exemple, qu'un livre posant une question aussi bonne que le *Why White Kids Love Hip-Hop* de Bakari Kitwana⁵ (pourquoi les gosses blancs adorent-ils le rap ?), n'y apporte quasiment aucune réponse de nature esthétique.

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

Cependant, quand il est question de hip-hop, cette évidence est souvent négligée. Bavard, verbeux, ancré dans le réalisme social, chroniqueur des rues, raconteur d'histoires, glorifiant une image effrayante des ghettos afro-américains (misogynie, homophobie, violence, délinquance) ou l'insolence du nouveau riche, il porterait avant tout un message. Chez les néophytes,

¹ CHANG J., *Can't Stop Won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation*, Picador, 2005 (traduit en français chez Allia)

² BRADLEY A., *Book of Rhymes: The Poetics of Hip Hop*, Basic Civitas Books, 2009

³ EDWARDS P., *How to Rap: The Art and Science of the Hip-Hop MC*, Chicago Review Press, 2009

⁴ COBB W.J., *To the Break of Dawn: A Freestyle on the Hip Hop Aesthetic*, New York University Press, 2007

⁵ KITWANA B., *Why White Kids Love Hip-Hop: Wankstas, Wiggers, Wannabes, And the New Reality of Race in America*, Basic Civitas Books, 2005

chez ceux qui sont imperméables au genre, mais aussi, parfois, chez les fans eux-mêmes, domine le sentiment qu'il faut comprendre les paroles pour apprécier le rap. Ce qui est vrai, en partie, mais pas infiniment plus que pour le rock, ou toute autre musique chantée. Car dans le rap, comme le précise Adam Bradley, l'universalité du rythme et la musicalité des rimes priment sur le sens.

En France, ce préjugé est renforcé par l'héritage de la chanson réaliste. Dans notre pays, et c'est l'une des raisons à cause desquelles nous avons si mal pris le virage de la pop anglo-saxonne, les textes continuent à être survalorisés, pour le rap comme pour d'autres genres. Les rappeurs français ont eux-mêmes intégré cette vision restrictive de leur musique, proclamant à qui mieux mieux leur amour pour Aznavour, Brel ou Renaud. Et se contentant, dans le même temps, de beats⁶ souvent pauvres, transposition médiocre de recettes américaines mal assimilées.

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

L'objectif de ce livre est de dissiper ces malentendus, de rappeler que le rap est, avant tout, une musique. Qu'il est extrêmement divers. Qu'il est, surtout, riche en œuvres, en disques accomplis, même si le souci de faire de grands albums y est sans doute moins constant que dans le rock, même si les aspirations artistiques y

sont souvent moins visibles qu'avec le jazz. Et maintenant que les premiers fans ont vieilli, ils ont le droit d'aimer ce qu'a produit le rap indépendamment de son contexte de naissance, autrement que par nostalgie. Après toutes ces années, il est temps de séparer le bon grain de l'ivraie et de montrer ce que, par exemple, en toute subjectivité, on pourrait retenir du rap.

Rap is the business, hip-hop is the culture

Mais au fait, devons-nous donc parler de "rap", ou de "hip-hop" ? Les deux mots sont, on l'a dit, grosso modo synonymes. Ils se distinguent pourtant par l'étymologie. "Hip-hop", pour commencer, est un terme nettement plus large, plus englobant. Il regroupe l'ensemble des disciplines d'une sous-culture apparue dans les rues de New-York, dans les années 70, et qui ne s'arrête pas à la musique. Il y a aussi la danse hip-hop, et le graf. En fonction du contexte, le même mot peut désigner, alternativement, l'une ou l'autre de ces pratiques, ou bien l'ensemble d'entre elles.

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

Ces étymologies distinctes amènent des nuances de connotation, des différences que soulignaient par exemple les X-Ecutioners (des DJs bien sûr), quand une rappeuse qu'ils invitaient sur leur premier album proclamait que le rap était le business, et le hip-hop la culture⁷. Hip-hop, généralement, est un mot qui sonne plus

⁶ En langage rap, "beat" ne signifie pas seulement "rythme". Il désigne l'accompagnement instrumental et le travail de production, en général.

⁷ X-ECUTIONERS, "Poetry in Motion", X-Pressions, Asphodel, 1997

intègre, plus noble, plus respectable. Il ramène aux racines new-yorkaises. Puisque "rap" est le nom sous lequel ce genre a été vendu au grand public, "hip-hop" sera celui que prisera l'underground. Puis, à l'inverse, quand des néophytes s'empareront trop aisément du terme "hip-hop", le puriste parlera à nouveau de "rap", un mot qui sonne plus street, plus insolent, plus vrai.

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

Innercity griots

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

Cette vision des choses n'est pas fausse. Même si des Jamaïcains et des Portoricains se sont aussi glissés parmi ses inventeurs, le rap, à l'origine, est bel et bien une musique afro-américaine. Comme pour les autres musiques noires, le rythme y est une valeur cardinale. Comme le jazz, il a été d'abord fondé sur l'improvisation. Les

premiers rappeurs, biberonnés à la black music qu'écoutaient leurs parents, en ont fait leur source première de beats, de samples, ou tout bonnement d'inspiration.

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

Cette généalogie lointaine a été retracée très tôt, dès le *Rap Attack* de l'Anglais David Toop⁸, l'un des premiers livres importants consacrés au hip-hop, et elle a flatté les sentiments communautaires et l'afro-centrisme de nombreux rappeurs. Adam Bradley, cependant, la conteste, soulignant que la grande caractéristique du hip-hop, ce n'est pas le chanté-parlé des rappeurs, mais davantage leurs jeux incessants avec des boucles musicales. Et que ce dialogue entre une voix et un beat, cet entrelacement incessant de deux motifs rythmiques distincts, a été une innovation radicale.

Le hip-hop, quels que soient ses ancêtres et ses antécédents, a été aussi une violente rupture. Contrairement aux autres musiques noires, toutes nées dans les campagnes du Sud profond, celui-ci a été d'emblée, dès le commencement, une musique d'essence urbaine. Les premiers rappeurs sont sortis, pour de bon, de la rue. Ils n'ont pas été immédiatement cooptés

⁸ TOOP D., *Rap Attack: African Jive to New York Hip Hop*, South End Press, 1984

par les générations précédentes de musiciens noirs, lesquels leur reprochaient l'usage du sampler, un non-instrument pour beaucoup, ou de renvoyer une image négative de leur communauté.

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

Two turntables and a microphone

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

Petit à petit, ce principe va évoluer. Notant que son public apprécie particulièrement les breaks, ces solos de percussions fréquents dans la musique funk, Kool Herc a l'idée de jouer avec deux exemplaires du même disque pour que, en passant de l'un à l'autre, ces passages rythmés tournent en boucle et ne s'arrêtent jamais. D'autres DJs suivent bientôt cet exemple et inventent d'autres techniques de manipulation des vinyles, notamment la plus emblématique, le scratch, cette manière de sortir des

disques des sonorités improbables, en modifiant de la main sa vitesse de rotation, une technique découverte, selon la légende, par Grand Wizard Theodore, alors un gamin, puis perfectionnée par Grandmaster Flash et quelques autres.

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

Au tableau, s'ajoutent les Masters of Ceremony, ou MCs, ou emcees, déclinaison new-yorkaise des toasters jamaïcains, importée également par Kool Herc, via son comparse Coke La Rock. Pour renforcer l'impact des disques passés et manipulés dans la rue, ces derniers harangent d'abord le public, ils chauffent la foule, à la manière d'un animateur radio. Puis ils se lancent bientôt dans de longs freestyles, dans des textes improvisés qu'ils déclament d'un débit rapide, ou dans des joutes verbales, donnant naissance à un autre élément du hip-hop, plus tard le plus visible, le plus caractéristique, ce rap (de l'anglais "to rap", frapper, cogner) qui sera bientôt l'autre nom de cette musique.

Le quatrième élément du hip-hop est un greffon. Il est apparu au même endroit, New-York, au même moment, les années 70, mais les deux milieux ne se confondent qu'en partie. Les jeunes gens qui s'amusent alors, armés de bombes de peinture, à barbouiller les murs, les ponts et les métros, ne sont pas tous des disciples de Kool Herc. Et parmi ces derniers, tous ne goûtent pas les tags et les gribouillages qui envahissent la ville. Mais le graf partage avec le deejaying la même posture do-it-yourself, avec le emceeing la même

volonté d'affirmation de soi, avec la breakdance le même goût de l'exploit.

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

Faisant appel à des compétences distinctes, ces disciplines connaîtront des destins différents. En dépit des mots d'ordre d'unité proclamés par les puristes de la culture hip-hop, breakdance, graf et rap, développeront séparément leurs artistes, leurs réseaux et leurs médias propres. Ils auront pourtant partagé les mêmes airs de compétition, de concours. Car pour chacun, tout n'est d'abord que question d'émulation, d'affrontement. Partout, il s'agit d'être le rappeur le plus volubile, le DJ le plus adroit, le danseur le plus acrobatique, le grafeur le plus audacieux. En tout lieu, il faut se créer un nom sur la base de ses seuls exploits.

Comme Jay-Z l'a admis un jour, autant qu'une musique ou une culture, le hip-hop est un sport⁹. Avec lui, tout est question de skills, de débauche technique, de beau geste, d'amour de la difficulté. C'était le cas à l'origine. Ca l'est toujours pour les puristes. Quiconque est insensible au flow du MC, au contrôle de son souffle, à son assurance, à ses facultés d'improvisation, à son sens du rythme et du bon mot, pourra apprécier le hip-hop. Mais il ne sera jamais sur la même longueur d'onde que le fan de rap hardcore et orthodoxe.

Old school hip hop

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

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

Dans *Can't Stop Won't Stop*, Jeff Chang souligne l'impact de ce succès inattendu sur les premiers activistes du hip-hop. "Rapper's Delight" fut pour eux une totale révélation. Aucun n'avait imaginé alors que le rap pourrait, sur le modèle du funk et du rock, s'enregistrer, se vendre et se répandre au-delà de New-York. Encouragés par ce succès, puis par celui du rappeur Kurtis Blow, première star du hip-hop, ils étaient maintenant incités à se lancer dans la grande aventure de la musique enregistrée. Kool Herc, le père du hip-hop, ne s'y

⁹ BRADLEY A., *Book of Rhymes: The Poetics of Hip Hop*, Basic Civitas Books, 2009, p. 177

engagera malheureusement pas, perturbé par de graves problèmes personnels. Mais deux autres DJs fondateurs, Afrika Bambaataa et Grandmaster Flash, connaîtront une carrière faste.

S'illustrent alors Spoonie Gee, les Cold Crush Brothers, Busy Bee, les filles de The Sequence et une pléiade de groupes avec un chiffre dans leur nom comme les Disco 3 (les futurs Fat Boys), les Treacherous Three, les Fearless Four, les Funky Four Plus One, les Fantastic Five de Grand Wizard Theodore et les Furious Five de Grandmaster Flash. Tous ces gens sortiront des singles d'anthologie, aidés par le Sugar Hill de Sylvia et Joe Robinson, mais aussi par Tommy Boy, Profile, Enjoy, Winley et Jive, d'autres labels spécialisés qui contribuent à affirmer l'existence du hip-hop comme genre musical à part entière.

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

La nouvelle culture intéresse et intrigue, et plusieurs films stimulent cette curiosité, comme le *Wild Style* de Charlie Ahearn, en 1983, où figurent entre autres Grandmaster Flash, les Cold Crush Brothers et les b-boys du Rock Steady Crew, comme *Beat Street* de Stan Lathan, l'année d'après, ou encore le documentaire *Style Wars* de Tony Silver, consacré cependant davantage au graf qu'à la musique hip-hop.

L'extension du rap est facilitée par l'intérêt que lui manifeste la scène punk et new-wave, en Angleterre comme à New-York. De nombreux artistes issus de cette tendance, d'ailleurs, s'essaient à l'exercice : Blondie avec "Rapture", The Clash avec "The Magnificent Seven", Tom Tom Club avec "Wordy Rappinghood", Art of Noise avec "Beat Box", Adam and the Ants avec "Ant Rap" et Malcolm McLaren, l'ex-manager des Sex Pistols, sur l'album *Duck Rock*. Et, parfois, les rappeurs leur rendent la pareille, les Cold Crush Brothers par exemple, dont le second single s'intitule "Punk Rock Rap".

Ainsi commence une période brève où, à Downtown Manhattan, les rappeurs noirs du ghetto se mêlent au New-York blanc et bohème de l'après punk et de l'après disco. Au cœur de ce creuset, les emprunts et les métissages sont nombreux, et le hip-hop ne se distingue pas toujours nettement des musiques qu'il côtoie. Seuls les raps des MCs le différencient alors vraiment du funk et du disco, ou de ces musiques crossover et inclassables promues par ESG ou Liquid Liquid. Le hip-hop prend aussi part à l'engouement pour les sons électroniques que partagent alors le rock, avec la synth pop anglaise, et les musiques de club de l'après-disco, un engouement qui aboutira à la fin des années 80 à l'explosion de la house et de la techno.

Généralement, les premiers raps enregistrés étaient accompagnés par des musiciens de studio, des bassistes, batteurs et autres, qui reproduisaient les sons du funk ou du disco pour habiller les paroles des MCs. Mais bientôt, le synthétiseur devient une alternative, notamment le mythique Roland TR-808, grâce auquel s'ouvre l'épisode capital du hip-hop electro, un rap au rythme robotique et soutenu par des machines. Le titre le plus emblématique de cette ère est le "Planet Rock" d'Afrika Bambaataa. Construit sur la musique du "Trans-Europe Express" des

Allemands de Kraftwerk, ce single réalise à lui seul le fantasme de ce post-punk qui rejette violemment les sons de l'Amérique blanche : une alliance parfaite entre la musique black et les nouveaux sons européens.

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

Kicked out the House

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

Parmi la salve d'enregistrements de cette première vague du rap, un titre, en 1982, bat le rappel. En sortant "The Message", Grandmaster Flash & the Furious Five changent le hip-hop à tout jamais. A une époque où le rap enregistré ne fait que reporter sur disque les battles¹⁰ et les égo-trips¹¹ de la rue, où il glorifie l'individu plutôt que la communauté, le rappeur star des Furious Five, Melle Mel, renverse la

perspective en se faisant le chroniqueur du ghetto, en peignant ses affres et sa tragédie dans l'un des singles les plus percutants de l'histoire du rap ; en adressant, comme le titre le précise, un message. L'impact ne sera pas immédiat. Mais quelques années plus tard, le rap empruntera massivement la voie du réalisme social. Il ne sera plus une simple manifestation de la communauté afro-américaine, mais sa parole, son porte-voix. Et il en deviendra dangereux.

Au milieu des années 80, le rap s'apprête à quitter les clubs. Les alliances improbables du début de la décennie se délitent et l'electro hip-hop fait long feu. Tandis que d'autres persévèrent, des Blancs, mais aussi des Noirs, à l'image d'un certain Juan Atkins, artiste electro avec Cybotron et futur fondateur de la techno de Detroit, les rappeurs se détachent des autres musiques électroniques. A la fin des années 80, les rencontres ne se manifestent plus que sur les morceaux de hip-house, cette house music accompagnée de raps, tentée à l'occasion, avec parfois un soupçon d'ironie, par des gens aussi divers que les Jungle Brothers, De La Soul, Queen Latifah, Big Daddy Kane, Slick Rick, 2 Live Crew, Special Ed et Divine Styler.

Maintenant que l'élite artistique issue de la new wave s'intéresse davantage à ces autres musiques américaines, le rap est considéré comme une mode passagère et révolue, il cesse d'être branché. En 1985, il est même déclaré mort par la critique, notamment anglaise. On le sait maintenant, elle avait tort. Car on n'avait alors encore rien vu, absolument rien vu.

Golden Age

Dorénavant, le rap allait viser plus loin que l'élite culturelle et le New-York bohème. Il allait entrer de plain-pied dans les stades et dans les foyers de l'Amérique blanche. Il connaîtrait sa première grande révolution,

¹⁰ La battle est un duel d'éloquence entre rappeurs

¹¹ L'égo-trip, qui consiste à affirmer de la manière la plus éloquente et retentissante possible à quel point on est le meilleur, est l'exercice rap par excellence

et celle-ci porterait un nom en six lettres : Run-D.M.C.

Dans un article du magazine *Rolling Stone*, Chuck D. de Public Enemy dira du trio qu'ils ont été les Beatles du hip-hop¹². L'impact de Run, D.M.C. et Jam Master Jay sur le rap fut, en effet, aussi décisif que celui des Fab Four sur le rock. Avec leur logo, leur imagerie et leur look imparable, survêtements, chapeaux et Adidas, ils se bâtissent une identité forte et distincte. En augmentant leurs rap de tonitruantes guitares hard rock, un exercice auquel de nombreux rappeurs s'essaieront dans la seconde moitié des 80's, ils interpellent comme jamais le jeune Américain blanc et font gagner au rap son ticket d'entrée sur la jeune MTV. En adoptant un ton plus dur, hostile, ils tournent définitivement le dos au disco rap bon enfant du début de la décennie. Surtout, le duo est l'un des premiers à proposer des albums solides d'un bout à l'autre, et non une poignée de singles agrémentée de titres anecdotiques et marginaux. Bref, avec Run-D.M.C., le hip-hop passe de la old à la new school.

Les premiers disques de Run-D.M.C. sortent chez Profile. Mais après eux, c'est toute la mécanique d'un autre label, Def Jam, qui se met en branle. Russel Simmons a d'abord été l'homme derrière le succès de Kurtis Blow. Quelques années plus tard, il joue le même rôle vis-à-vis d'autres groupes importants, parmi lesquels le groupe de Run, dont il est le grand frère. Et en 1984, il passe à la vitesse supérieure en s'associant avec Rick Rubin, un producteur blanc féru de punk et de hard rock, autant que de hip-hop. Ensemble, les deux vont faire de Def Jam, le label fondé par Rubin pour sortir les disques de son propre groupe, le principal vivier de talents des années 80.

Sur Def Jam, Simmons poursuit le travail entrepris avec Kurtis Blow, Whodini et

Run-DM.C. : il lance des superstars. Il y aura d'abord un jeune prodige de 16 ans, LL Cool J, qui popularisera davantage encore le rap en le rendant compatible avec le format chanson traditionnel et les ballades romantiques ("I Need Love") ; puis, les Beastie Boys, les premières stars blanches du hip-hop, qui y injecteront une insolence issue de cette scène punk hardcore où ils avaient fait leurs premières armes ; Slick Rick, un peu plus tard, un conteur d'exception, qui peaufine et consacre le registre du storytelling ; et enfin, plus important encore, Public Enemy.

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

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

Les avancées vertigineuses du hip-hop se nourrissent de la solidarité entre rappeurs,

¹² SARACENO C., DANSBY A., "Nelly, Chuck D Remember Jay", *Rolling Stone*, Novembre 2002

qui se regroupent en collectifs (le Juice Crew surnommé, le Def Squad d'EPMD, les Native Tongues, le Rhyme Syndicate d'Ice-T), mais aussi de leur émulation, de leur adversité, des rivalités entre quartiers, de ces "beefs" dont le hip-hop est friand. Dans un livre qu'il lui a consacré¹³, le journaliste Christopher R. Weingarten rappelle par exemple ce que les innovations du deuxième album de Public Enemy doivent à leur jalousie envers Eric B. & Rakim. Dépassés par ceux mêmes qui les considéraient comme des comiques, à cause de leur imagerie militaire, assoiffés de revanche, ils allaient consacrer toutes leurs forces à réparer l'affront.

Ce fondamental second album de Public Enemy, *It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back*, est un disque à la fois conservateur et révolutionnaire.

Conservateur parce que, plus qu'aucun disque hip-hop, il perpétue la black music des années 70. De dix ans plus âgé que la plupart de ses collègues, Chuck D. avait grandi dans les années 60 et 70. Et avec son groupe, il actualisait à l'ère rap les vieux disques engagés de James Brown, il se posait en héritier des grands acteurs de la lutte pour les Droits Civiques.

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

Sampladélia

¹³ WEINGARTEN C., *It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back*, Continuum, 2010

Le sampling n'avait pas attendu Public Enemy pour faire son entrée dans le hip-hop. Auparavant, l'homme derrière le Juice Crew et le label Cold Chillin' Records, Marley Marl, avait déjà largement ouvert la voie. Vers 1985, après avoir entamé sa carrière de musicien avec des sons electro d'époque, il s'était mis à employer des samples, s'appuyant fortement sur ses vieux disques de James Brown, pour accompagner, notamment, les raps de son cousin MC Shan. Ce faisant, il devenait le premier d'une longue série de grands producteurs cultes¹⁴, ces génies des machines et des studios, ces musiciens à part entière qui, bientôt, deviendraient les autres grandes stars du rap, à côté des MCs.

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

L'année d'après, en produisant le *3 Feet High & Rising* des très jeunes De La Soul, Prince Paul démontrait qu'absolument tout pouvait être source de samples. Le jazz, la pop, le rock psychédélique et le reggae pouvaient être employés sans frein pour concevoir un disque de hip-hop. En 1989, toujours, les vilains gosses des Beastie Boys se convertissaient en rats de studio et livraient un *Paul's Boutique* riche d'une à

¹⁴ A l'occasion, on préférera le terme anglais de "beatmaker", "faiseur de beats", qui traduit mieux le rôle central de ces producteurs, véritables créateurs, compositeurs et musiciens

plusieurs centaines de samples¹⁵, et qui serait qualifié, non sans fondement, de *Sergeant Pepper* ou de *Pet Sounds* du rap. Suivront aussi le *Cactus Album* de 3rd Bass, le *Unfinished Business* d'EPMD, le *People's Instinctive Travels and the Paths of Rhythm* d'A Tribe Called Quest, le *Holy Intellect* des Poor Righteous Teachers, le *One for All* des Brand Nubians, tous des classiques du hip-hop, tous chargés de samples jusqu'à ras-bord.

Ces disques seront influents. Mais ils auront aussi pour effet pervers, d'attirer l'attention des artistes auxquels les samples empruntaient la musique. Indignés par ce pillage, ou attirés par les gains potentiels qu'ils pouvaient tirer de rappeurs en plein triomphe commercial, ces derniers multiplieront les attaques et les procès, dont les plus retentissants opposeront Jimmy Castor aux Beastie Boys et les Turtles à De La Soul¹⁶. Ces affaires auront plusieurs conséquences. La législation se précisant, les artistes devront soit déclarer les samples en avance et payer des droits astronomiques, mettant en péril la rentabilité de leurs disques, soit manipuler davantage leurs sources afin de les rendre méconnaissables, précipitant la production hip-hop vers des sommets toujours plus vertigineux de sophistication.

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

¹⁵ LEROY D., *Paul's Boutique*, Continuum, 2006, p. 45

¹⁶ CLEARANCE 13'8", "A Short History of Sample Clearing" : <http://clearance13-8.com/AShortClearanceHistory.htm>

Parental Advisory: Explicit Lyrics

Avec Public Enemy, le rap s'emparait aussi du créneau réservé autrefois au rock, celui d'une musique de jeunes rebelle, provocatrice, agressive et bourrée de testostérone. Pour toujours ou presque, il devenait hostile et revendicatif. Chuck D., Flavor Flav et les autres, cependant, ne faisaient qu'entamer cette mutation, que d'autres se chargeraient ensuite de mener à son terme.

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

Comme celui de Public Enemy, le rap de N.W.A. était social, il se voulait une émanation du ghetto. Mais au lieu de dénoncer les maux dont il souffrait, délinquance, drogue, brutalité, de les présenter comme le résultat d'influences néfastes, extérieures et subies, ces rappeurs-là, bien au contraire, les revendiquaient, ils s'en targuaient. Avec les Californiens, la virulence argumentée se changeait en violence gratuite, en un nihilisme inouï, où le crime était glorifié et les femmes ravalées au rang de putains. Loin d'être niés, les clichés sur les Noirs, sur le sambo malhonnête, paresseux,

fanfaron et queutard, étaient assumés, ils étaient repris et développés jusqu'à l'absurde. Et les Blancs allaient adorer.

Avec N.W.A., le ton était donné. Pour de nombreuses années, rappeur rimerait avec gangster. Le milieu hip-hop entretiendrait d'ailleurs pour de bon des liens avec des gangsters, et certains de ses acteurs seraient pour de bon des criminels reconvertis. En Californie, d'autres groupes donneraient dans le même registre : Above the Law à Los Angeles ; Too Short, première star du rap West Coast, sur la Baie de San Francisco, ou son protégé Spice 1. Puis ailleurs, en version extrême et psychotique, avec les Geto Boys, Ganksta N-I-P et 5th Ward Boyz de Houston, Texas ; et enfin, à New-York même, avec ce rap de rue et de mauvais garçons qui, à son tour, allait dominer la capitale du hip-hop au cœur des années 90.

A l'époque de Public Enemy et de N.W.A., le rap prend goût à la provocation et à l'outrance. Et pas seulement à New-York et en Californie. La fin des années 80 voit aussi émerger une autre scène, à Miami, où le hip-hop new-yorkais se métamorphose au contact d'influences caribéennes et donne naissance à un nouveau sous-genre. Issus de cette Miami bass synthétique et dansante, 2 Live Crew allaient connaître un succès phénoménal en peaufinant, sur leur troisième album, un rap éminemment pornographique, qui déboucherait sur une polémique nationale et entrainerait le leader du groupe, Luke Skyywalker, alias Luther Campbell, dans une suite de procès sans fin. Cet album, *As Nasty as they Wanna Be*, serait d'ailleurs l'un des premiers disques hip-hop à arborer une très seyante mention "Parental advisory: explicit lyrics", inaugurée quelques années plus tôt, et qui ornera désormais l'écrasante majorité des sorties rap.

D'autres suivront l'exemple de ce dirty rap, Akinyele par exemple, avec des titres de disques aussi classe que *Vagina Diner* et

Put It in your Mouth. Quelques années plus tard, des femmes même se lanceront dans ce registre luxurieux, Lil' Kim et Foxy Brown en tête. Et s'il n'était question que de sexe ! Tous ces gens, usent aussi, à l'excès, des images, des mots et des situations les plus incroyablement misogynes. Et cela ne se limite ni à Miami, ni à la Côte Ouest. A New-York, par exemple, Slick Rick ne fait pas que confirmer son talent de conteur sur son premier album. Il ouvre ce dernier avec un titre élégamment nommé "Treat Her Like a Prostitute". Un exemple, parmi d'autres, innombrables, du sexisme ordinaire du rap.

Criminal Minded

Avec le rap engagé, le gangsta rap, le dirty rap, et tous ces genres scandaleux, le hip-hop n'est plus un phénomène de mode sympa, ni une musique marginale : il devient partie prenante du dialogue politique et social, posant, aux Etats-Unis comme partout où il a connu une déclinaison locale, la question des limites de la liberté d'expression. Pour de longues années, allait s'engager un dialogue de sourd entre, d'un côté, ceux qui accuseraient le rap de saper la société et de pervertir la jeunesse, étrange assemblage de progressistes (féministes, militants de la cause noire, etc.) et de conservateurs purjus, et de l'autre ceux qui taxeraient ces derniers de Tartuffe et d'hypocrites, et leur opposerait le principe de la liberté artistique.

Les rappeurs eux-mêmes, bien sûr, ont pris une part active au débat, parfois directement sur disque. Ainsi de KRS-One, dès 1988, sur le second album de Boogie Down Productions...

"Avant même l'ère du rock and roll, la violence a toujours été présente dans la musique (...) Oh bien sûr, ce n'est pas violent de trouver sous le sapin de Noël quelque chose qui ressemble à un flingue.

*Mais oh bien sûr, c'est violent d'avoir un album de KRS-One*¹⁷."

...ou de Bushwick Bill, des Geto Boys, en introduction de son deuxième solo :

*"J'ai appelé [mon album] Phantom of the Rapra parce que j'aime l'opéra. Ça parle de sexe, de viol, de violence, d'inceste et de suicide, tu vois ? Et c'est accepté par les mêmes personnes que celles qui veulent censurer le rap*¹⁸."

Le gangsta rap est un spectacle, voici l'argument. Quant aux rappeurs, ils en sont les acteurs. Quel que soit leur passé de délinquant, réel ou fantasmé, ce n'est pas eux-mêmes qu'ils représentent, mais des alter egos. Pour preuve, ces pseudonymes plus improbables les uns que les autres dont s'affublent la quasi-totalité d'entre eux, alors que les rockeurs préfèrent généralement se produire sous leur noms. Il arrive même que les rappeurs changent de personnages, Ghostface Killah devenant par exemple Ironman ou Tony Starks, Eminem étant aussi le Slim Shady et n'assumant sa véritable identité, Marshall Mathers, que pour jouer le registre de l'intime et de la confession.

Ce grand cinéma qu'est le rap n'a pas été sans antécédent. Bien avant lui, dans les années 70, des films avaient déjà propagé l'image du héros black invulnérable et immoral, avec la mouvance blaxploitation. *Shaft*, *Super Fly*, *The Mack*, *Foxy Brown* et d'autres, en effet, ont fortement influencé l'imagerie hip-hop, tant par les images, que par leurs bandes originales et leurs dialogues, samplés abondamment. D'autres cinémas encore ont fasciné les rappeurs, par leur esthétique de la violence ou leur code de l'honneur criminel, les films de kung-fu, par exemple, ou ceux mettant en scène des mafiosi comme *Le Parrain* de

Francis Ford Coppola et *Scarface* de Brian de Palma. Et en littérature aussi, le style gangsta a eu des antécédents, sous la plume d'Iceberg Slim et de Donald Goines.

Les avocats du gangsta rap affirment aussi qu'il n'est pas le problème, mais son signal, sa manifestation. Qu'il est le produit naturel de son époque, comme l'est tout art, et qu'il résulte de deux tendances, apparemment contradictoires, qui ont travaillé en profondeur la communauté afro-américaine : l'idéologie individualiste reaganienne, dépouillée de ses oripeaux pudibonds et patriotiques, et la culture de la criminalité née du succès du crack.

Weed, cocaine, crack & cough syrup

Chaque musique a sa drogue. Pour le rock psychédé, c'est le LSD ; pour le reggae, la ganja ; pour le punk, le speed ; pour la techno, l'ecstasy ; et pour le rap, c'est ce dérivé de la cocaïne qui submerge l'Amérique à la fin des années 80.

Le trafic du crack a fait vivre le ghetto, il a débordé sur les banlieues blanches et il a généralisé une culture de la délinquance où la prison est devenue un rite normal de passage à l'âge adulte. La violence, la dureté, la paranoïa, l'hostilité à l'autorité publique, la défiance envers les femmes, une sexualité vécue uniquement sur le mode de la domination, une pédérastie larvée (tous ces grands mecs musclés et torsos nus, quand même...), mal dissimulée par des insultes homophobes : tout ce qui fait le gangsta rap n'est issu que de l'expérience carcérale qui s'est généralisée avec le crack, affirme d'ailleurs avec force Nelson George dans un autre ouvrage de référence sur l'histoire du rap, *Hip Hop America*¹⁹.

L'influence de la drogue sur le rap s'est aussi fait sentir beaucoup plus directement, en impactant ses paroles et sa musique.

¹⁷ BOOGIE DOWN PRODUCTIONS, "Necessary", *By All Means Necessary*, Jive, 1988

¹⁸ BUSHWICK BILL, "Phantom's Theme", *Phantom of the Rapra*, Virgin, 1995

¹⁹ GEORGE N., *Hip Hop America*, Penguin Books, 1998, p. 41

Dans les tout premiers temps, quand il était question de stupéfiants, il s'agissait d'abord de leur dire non. Le second grand titre engagé de Melle Mel, après "The Message", a été "White Lines (Don't Do It)", un morceau contre la cocaïne sorti en 1983. Plus tard, d'autres s'inquiétèrent des ravages du crack, comme Public Enemy sur "Night of the Living Baseheads", Brand Nubian sur le magnifique "Slow Down", ou A Tribe Called Quest, qui s'en prenait ouvertement aux dealers sur "Description of a Fool". Mais tout cela, déjà, n'était pas sans ambiguïté. "White Lines", à l'origine, célébrait en fait le mode de vie festif associé à la consommation de cocaïne, et n'a été corrigé que pour des raisons commerciales. Et en dépit des paroles anti-drogue de Public Enemy, l'un de ses membres, Flavor Flav, souffrira de sérieux problèmes d'addiction au crack.

Plus tard, en devenant gangsta, le rap prend des positions plus ambiguës, voire ouvertement favorables à la drogue. C'est d'abord la weed, le cannabis, qui est célébré, notamment par Cypress Hill. En plus de se poser en fervents partisans de sa légalisation, les superstars latinos du rap popularisent une musique lourde, sombre et vaporeuse, qui évoque les sensations provoquées par la marijuana. A leur suite, dans les années 90, cette formule impacte fortement toute la production hip-hop, et l'ode au joint devient un nouvel exercice obligé pour les rappeurs, un cliché.

Le hip-hop jouera avec d'autres stupéfiants encore. A la fin des années 90, alors que l'ecstasy se répand aux Etats-Unis, des gens aussi différents que Bone Thugs-N-Harmony, Black Rob, Dr. Dre et El-P la citent, Eminem en consomme en public, et le rap débridé et teinté d'électronique du *Stankonia* d'Outkast en porte incontestablement la marque. Difficile aussi de ne pas citer l'alcool, que ce soit avec les rappeurs nouveaux riches assoiffés de champagne et de cognac, ou avec le rap

festif et humoristique des Alkaholiks. Autre substance encore... le sirop pour la toux, qui devient la drogue privilégiée de la scène de Houston, et dont la codéine et les effets sédatifs vont de pair avec les beats ralentis du style "chopped and screwed" local, inventé par DJ Screw. Ce dernier mourra d'ailleurs prématurément, pour avoir, entre autres, abusé de cette substance, de même que quelques autres célébrités texanes comme Pimp C.

La cocaïne et son dérivé, le crack, demeurent cependant les drogues de choix des rappeurs. C'est, en partie, sur le mythe de l'ancien dealer devenu rap star que Notorious B.I.G., Jay-Z, 50 Cent, T.I. et beaucoup d'autres construisent leur carrière. Et dans les années 2000, alors que le hip-hop connaît le même phénomène d'embourgeoisement que le rock californien dans les années 70, parler de deal ou de consommation de cocaïne devient le thème principal du hip-hop, c'est même un genre à part entière, ce cocaine rap, ou crack rap, ou trap music²⁰, incarné notamment par Clipse, Young Jeezy, Rick Ross et Gucci Mane²¹.

Gangsta Vs. Alternative Rap

Que l'on apprécie ou pas le rap dans ses incarnations gangsta, pornographique, misogyne ou pro-drogue, il faut admettre que la révolution, la vraie, était ici. Tout au long du XXème siècle, les artistes afro-américains avaient tenté de combattre leur statut d'inférieur par l'élévation spirituelle ou par la solidarité communautaire. Le jazz, par exemple, était passé en un demi-siècle d'un statut de genre sale, dépravé et anonyme, à une sorte de musique classique américaine, menée par des artistes habités, avides d'expérimentations et de palmes académiques. Ses valeurs, ses mythes, étaient devenus celles de la musique

²⁰ Les traps sont des maisons destinées à la conception et à la vente clandestine de drogue

²¹ "The History of Cocaine Rap: All White", *XXL Mag*, Novembre 2006

européenne, une musique sacralisée, sanctifiée, interprétée par de petits Mozart. Avec le gangsta, au contraire, le matérialisme faisait une entrée fracassante dans un milieu musical traditionnellement idéaliste, doublé d'un individualisme qui n'était que l'aboutissement logique du "moi-je" au cœur du rap depuis les origines.

Ce "moi-je", certains ne manqueraient pourtant pas de s'en moquer, De La Soul en tête sur l'irrésistible single "Me, Myself & I". Au moment même où émergeait le style gangsta, ces derniers proposaient un autre hip-hop, un rap alternatif, plus positif, plus ouvert, exhibant sur leurs pochettes des fleurs et le symbole "peace & love". Et ils n'étaient pas seuls. A Tribe Called Quest, les Jungle Brothers, Queen Latifah, Black Sheep et d'autres, leurs compères des Native Tongues, un collectif cousin de la Zulu Nation d'Afrika Bambaataa, partageaient le même esprit.

Les gangsters aimaient les sons simples et brutaux ; ceux-là étaient plus sophistiqués. Ils samplaient essentiellement la black music ; les rappeurs alternatifs faisaient feu de tout bois et s'essayaient à tous les styles imaginables. Les gangsters étaient graves et sentencieux ; les autres cultivaient l'humour et la dérision. Les premiers entraient dans les chaumières de l'Américain moyen ; l'autre rap avait les faveurs de l'élite bohème et de la critique rock.

Avec l'émergence parallèle du gangsta et du rap alternatif, c'était comme si le rap de Public Enemy avait été divisé en deux : d'un côté, ceux qui n'en retenaient que la violence, la confrontation, l'aspect dangereux, mais jetaient aux orties l'engagement politique et la volonté d'édifier les masses. De l'autre, ceux qui empruntaient à Chuck D et à ses compères la conscience sociale et le goût de l'innovation musicale, mais préféraient la

fantaisie et le second degré aux messages trop directs.

Les Native Tongues aimaient, à l'occasion, se moquer des gangsters et les parodier. Cependant, les deux genres n'étaient pas incompatibles. Ils étaient plutôt les deux volets complémentaires du rap, son Yin et son Yang. Deux tendances qui cohabiteraient et s'opposeraient tout au long de l'histoire du hip-hop : gangsta contre rap alternatif au début des années 90 ; rap bling-bling contre hip-hop conscient à la fin de la même décennie ; rap sudiste démagogique contre hip-hop underground expérimental dans les années 2000.

Contrairement aux premières apparences, l'opposition entre ces deux raps n'épousait pas tout à fait la géographie du hip-hop, avec les Native Tongues à New-York et le gangsta rappeurs en Californie. Elle touchait en fait toutes les scènes. La thématique gangster avait d'abord émergé à l'Est, et elle y reviendrait au milieu des années 90. Et l'Ouest avait ses propres rappeurs alternatifs, à Los Angeles avec Freestyle Fellowship et les artistes du Project Blowed, qui optaient pour des expérimentations et une liberté formelle hérités du jazz, ou près de San Francisco avec les membres du collectif Hieroglyphics (Souls of Mischief, Del tha Funky Homosapien, Casual, etc.).

Les différences sociales n'expliquent pas non plus tout à fait la division entre ces deux raps. Tous les gangsta ne provenaient pas du ghetto, et les adeptes de rap alternatif n'étaient pas tous issus de la classe moyenne afro-américaine. Del, par exemple, était le cousin de l'ex-N.W.A. Ice Cube, qui avait veillé au lancement de sa carrière et d'un premier disque aux antipodes de son propre gangsta rap. A l'inverse, beaucoup au sein du très arty Project Blowed avaient touché à la délinquance et fréquenté les gangs. Et plus tard, au milieu des années 90, le duo phare

du rap de rue à la new-yorkaise, Mobb Deep, sortirait en fait d'une école d'art.

Straight out the Jungle

Le rap alternatif était le plus ouvert sur d'autres musiques. Pourtant, il a été aussi celui qui a le mieux porté l'afro-centrisme, cet autre nom de la négritude, cette affirmation de l'identité noire, cette fierté black, cette révérence pour la terre-mère africaine. A l'origine, le hip-hop n'avait pas été unilatéralement black. Les Latinos ont joué un rôle de premier plan dans son développement, de nombreux Blancs ont investi ses disciplines non musicales, le graph notamment, et au début des années 80, la scène new-wave qu'il a côtoyée était blanche dans sa majorité. Mais dans la décennie 90, au contraire, il se recentre sur la communauté noire et nourrit une mentalité de citadelle assiégée, hanté par le souvenir d'un XXème siècle où plus d'un Blanc avait vampirisé les innovations musicales des Afro-américains.

Originaire de Houston, Vanilla Ice était à l'origine un vrai rappeur, respecté par ses pairs, à qui Def Jam avait même proposé un contrat. Cependant, c'est pour l'offre plus alléchante d'une major que ce Blanc allait opter, s'orientant à l'occasion vers un rap à la mode variété, et éminemment ridicule. En dépit d'un bref mais immense succès vers 1990, il deviendra un sujet de moquerie universelle, moquerie largement amplifiée par la couleur de sa peau. Avant lui, il y avait eu d'autres Blancs en vue dans le hip-hop. Mais avec son rap très grand public, Vanilla Ice a été perçu comme un nouvel Elvis Presley, comme un homme qui s'appropriait la musique des Noirs pour en tirer un profit injustifié.

Il n'a jamais été impossible d'être un rappeur blanc. Mais en tel cas, il a souvent mieux valu être adoubé par des Blacks. Les Beastie Boys ont eu à subir les mêmes critiques que Vanilla Ice, et n'ont été épargnés que par le parrainage de Russel

Simmons. Plus tard, c'est sur leur forte insertion dans un milieu noir que MC Serch et 3rd Bass ont bâti leur crédibilité. Et dès leur premier album, ils s'en sont immédiatement pris aux Beastie Boys, comme s'il n'y avait de place que pour un seul groupe blanc dans le hip-hop. L'histoire bégaiera encore dix ans après avec le succès considérable d'Eminem, accusé une fois encore d'être l'Elvis du rap, bien que parrainé par Dr. Dre et ses proches, impressionnés par l'aisance sidérante du blanc-bec au micro.

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

Le repli identitaire des années 90 s'observe également dans les sons. Les influences européennes à la Kraftwerk, populaires du temps de "Planet Rock", s'effacent bien vite. Les flirts avec le rock, fréquents dans les 80's, commencent à se faire rare. On sample le p-funk sur la Côte Ouest, on aime le jazz sur côté Est, on réinvestit la soul au Sud, on s'essaye quelquefois au reggae. Mais en tout lieu, en Amérique, c'est dans l'immense vivier des musiques noires que puisent les rappeurs.

Le début des années 90 coïncide d'ailleurs avec la vogue du jazz rap. Des rappeurs, à New-York principalement, revendiquent

leur appartenance à la great black music en samplant massivement des boucles de jazz. L'influence est manifeste chez les Native Tongues, en particulier sur l'album *The Low-End Theory*, considéré par beaucoup comme le chef-d'œuvre ultime d'A Tribe Called Quest. Mais elle est toute aussi centrale chez Gangstarr et chez Digable Planets. Certains font même plus que sampler du jazz, jetant des ponts entre les deux musiques, l'initiative la plus emblématique en la matière étant le projet *Jazzmatazz* de Guru.

Pour s'affirmer comme genre en soi, au moment même où il poursuit son irrésistible ascension, le rap a besoin de se retrancher dans ses bases, de se cantonner aux fondamentaux. Et c'est ainsi, en étant nul autre que lui-même, en défendant farouchement ses spécificités, qu'il entre dans sa phase classique.

L'âge Classique

L'histoire du rap n'a jamais été une science exacte. Alors que certains limitent le Golden Age à la fin des années 80, d'autres le font durer jusqu'en 1996. Ces derniers n'ont pas forcément tort, car au début des années 90, le hip-hop ne cesse pas d'innover et de se réinventer. Nous entrons en plein dans cette période, idéale pour tout genre musical, où l'industrie du disque réalise son potentiel commercial mais, ne sachant pas encore l'apprivoiser, investit à tout rompre dans ses acteurs de base, les signe à tour de bras et, sans renoncer à en lancer quelques autres plus formatés comme Vanilla Ice ou MC Hammer, leur laisse relativement les mains libres.

Cependant, d'autres apprentis historiens rap considèrent, à l'inverse, que les années 1990 et 1991 sont celles d'une rupture, et que ce n'est qu'à ce moment là, et non 6 ans avant, qu'on s'affranchit pour de bon de la old school. Ce jugement n'est pas infondé non plus. A l'aube de la nouvelle décennie, le hip-hop, aidé par l'afflux

d'argent et par du matériel plus sophistiqué, accomplit un nouveau saut quantique en matière de production. Autrefois squelettiques et étriqués, les beats se complexifient et s'épaississent.

Un disque symbolise à lui seul ce changement d'ère. En 1992, avec *The Chronic*, son premier album solo, Dr Dre transporte le hip-hop à des années lumières du son endiablé et frénétique de *Straight outta Compton*. Sans rien renier de son discours de gangster, en le magnifiant, tout au contraire, l'ex N.W.A. peaufine encore l'art du beat. En intégrant dans son mix des instruments live et en ralentissant le rythme, il offre au hip-hop une musique ensoleillée, cinématique, mélodique et éminemment séductrice, bientôt baptisée g-funk, en double référence au gangsta rap et au p-funk de George Clinton. Ce nouveau style avait été annoncé plus tôt par DJ Quik. Mais c'est après Dr. Dre qu'il domine le rap et renforce le règne de la West Coast, avec les rappers Snoop Dogg, Warren G., Nate Dogg, 2Pac, Coolio et de très nombreux autres.

Pour désigner la nouvelle phase dans laquelle entre alors le hip-hop, certains parleront de Chronic Age. Dr. Dre, pourtant, n'est que l'arbre qui cache la forêt. A New-York, d'autres producteurs contribuent à propulser le hip-hop dans une nouvelle époque. Large Professor, avec le fondamental premier album de Main Source, affine la technique du filtering. Celle-ci sera reprise et popularisée par d'autres, notamment Pete Rock, contribuant au son très "soulful" de ses disques avec CL Smooth. Puis elle deviendra caractéristique de la plupart des disques majeurs du rap des années 90.

Les MCs ouvrent eux aussi de nouvelles pistes. Rakim, quelques années plus tôt, avait démontré qu'il n'était pas nécessaire de s'époumoner pour marquer les esprits. D'autres comprendront la leçon, devenant des héritiers directs, comme Snoop Dogg,

le protégé de Dr. Dre, qui jouera à merveille du contraste entre son flow suave et ses paroles sardoniques. Dans les années 1990, ce qui importe au MC, c'est de cultiver sa différence. Du diggidy rap de Das EFX au phrasé de chien fou de Busta Rhymes, des chantonnements de Bone Thugs-N-Harmony au rap rugueux et belliqueux d'Onyx, des variations d'intonation d'E-40 aux délires éthyliques d'Ol' Dirty Bastard, pour n'en citer que quelques uns, la dernière décennie du siècle voit se bousculer des artistes aux voix et aux débits personnels, de plus en plus distincts les uns des autres.

Questionnez plusieurs fans de hip-hop, et aucun, en fonction de leur âge et de leur vécu, n'aura la même idée sur ce qu'a été la grande époque du rap. Il est pourtant raisonnable de prétendre que l'apogée artistique du hip-hop a été cette première moitié de la décennie 90 où, quasiment chaque semaine, sortaient un ou plusieurs chefs-d'œuvre. Cinq années bénies, de 1991 à 1996, où faire un bel album a vraiment compté. Cinq années de zénith artistique, qu'une seule chose a gâchées : le triomphe du compact disc. Trop souvent, en effet, les rappeurs se sont sentis obligés d'exploiter les 80 minutes maximales du format CD, gâchant de nombreux albums qui, diminués du tiers ou de la moitié, auraient été absolument parfaits.

The Sun Rises in the East

L'âge classique du rap a été aussi celui de la rivalité intense entre les deux côtes des Etats-Unis, l'orientale et l'occidentale. Tim Dog, un rappeur de l'entourage des Ultramagnetic MCs, est celui qui ouvre les hostilités en 1991, avec le titre "Fuck Compton". A New-York, en effet, certains ne s'amusaient qu'à moitié de voir les rappeurs d'en face battre les inventeurs du hip-hop à leur propre jeu. Toutefois, ce n'est qu'à la fin de l'année 93 qu'ils répondraient pour de bon triomphe du gangsta. Un an pile après que *The Chronic*

avait semblé consacrer la suprématie californienne, New-York s'apprêtait à reprendre sa couronne. Sortis coup sur coup en novembre 1993, deux albums magistraux allaient battre le rappel.

Enta da Stage et *Enter the Wu-Tang* avaient d'autres points communs que de sortir de New-York, de commencer par le même mot et de révéler deux nouveaux collectifs importants, le Boot Camp Click et le Wu-Tang Clan. Ils avaient aussi le mérite de concilier les deux hip-hop : les expérimentations, les audaces et les atours arty du hip-hop alternatif ; et la brutalité, l'urgence et le caractère viscéral du gangsta rap. S'inspirant du précédent Boogie Down Productions, New-York peaufinait un rap des rues à sa mesure, dangereux, froid, agressif et martial, tantôt plus grave, tantôt plus délirant que l'autre, oscillant entre commentaires sociaux et témoignages d'une vie criminelle.

Après les coups de boutoir de Black Moon et du Wu-Tang, la Renaissance new-yorkaise est consacrée en 1994 par deux autres disques capitaux, exhibant tous les deux un enfant sur leurs pochettes, les classiques *Illmatic* de Nas et *Ready to Die* de Notorious B.I.G., ainsi, moins retentissant mais très prisé par la critique, que par un *The Sun Rises in the East*, de Jeru the Damaja, dont le titre même proclame la supériorité de la Côte Est. Le festival se poursuit encore l'année d'après, quand le duo Mobb Deep propose la version ultime du gangsta rap à la new-yorkaise, avec *The Infamous*. En 1995, sortent également les premiers solos du Wu-Tang Clan, ceux d'Ol' Dirty Bastard, de Raekwon et de Genius/GZA, tous des chefs-d'œuvre où le producteur RZA et ses compères, plutôt que de recycler la formule qui leur avait valu de révolutionner le rap en 1993, la réinventent à chaque fois.

L'histoire de cette émulation artistiquement productive entre East et West Coast aurait pu être belle. Pourtant, elle allait finir mal.

Très mal. Dans le drame, la violence et, carrément, le meurtre. Car cette rivalité n'était pas qu'une question de folklore. A l'arrière-plan, il y avait des enjeux de gros sous et des hommes d'affaires aux dents longues. A l'Ouest, Suge Knight dirigeait Death Row Records, le label de Dr. Dre, Snoop Dogg et Tha Dogg Pound. A l'Est, Sean Combs (le futur Puff Daddy, puis Diddy) venait de fonder Bad Boy Records. Et au milieu des années 90, chacun tentait par tous les moyens d'imposer sa propre superstar, Tupac Shakur, alias 2Pac, pour le Californien, et Notorious B.I.G. pour le New-Yorkais.

Chacun défendant ses poulains, les incidents allaient se multiplier entre les deux écuries, des plus anodins (attaques verbales, chansons et vidéos moqueuses) aux plus dangereux (fusillades). Autrefois amis, 2Pac et Biggie étaient aux avant-postes de cette confrontation, s'agressant par morceaux interposés. Et ce qui devait arriver arriva : Tupac Shakur fut tué par balles à Las Vegas en septembre 2006 ; et six mois plus tard, en Californie, ce fut au tour de Notorious B.I.G. d'être abattu.

La violence des textes gagnant la vie réelle, l'aventure hip-hop tourne alors au mauvais film. Autrefois, les jeunes rockeurs mourraient par overdose ; pour les rappeurs, ce sont les balles qui sont fatales. Le cauchemar commença en fait dès le milieu des années 80, par le meurtre de Scott LaRock, de Boogie Down Productions, peu après la sortie de leur *Criminal Minded*, le premier album gangsta rap, et il ne fit que s'amplifier ensuite. Big L., l'un des rappeurs new-yorkais les plus doués de son temps, est assassiné de la même façon en 1999. Et en 2002, c'est un vétéran, l'ex DJ de Run-D.M.C., Jam Master Jay, qui subit ce triste sort. Cette hécatombe touche l'Est, l'Ouest, mais aussi le Sud, le label Cash Money de la très violente Nouvelle-Orléans battant notamment tous les records en nombre de rappeurs assassinés.

Niggamortis

Le rap n'a jamais été aussi créatif et exaltant que dans les années 90. Cependant, il n'a également jamais été aussi sombre et glauque. La rhétorique gangsta, l'apologie du crime, la noirceur du rap de rue, les atmosphères malsaines et les sons lourds ont eut raison de l'ambiance festive qui dominait au début des années 80. De phénomène de mode prisé par l'élite bohème, le hip-hop semble devenu son exact opposé, une musique d'incultes et d'immatures, une sorte de heavy metal noir, comme le qualifie le critique anglais Simon Reynolds dans son recueil de critiques *Bring the Noise*²². Jouant à outrance de la provocation et de l'auto-caricature, il s'est mué en un genre méprisé, infréquentable et sulfureux.

Chez certains, cette parenté avec le hard rock va au-delà de l'analogie. Dans les années 2000, on verra même le producteur Juicy J, l'un de deux membres clé de Three 6 Mafia, arborer des t-shirts Iron Maiden... Dès le milieu des années 90, ce groupe de Memphis jouera d'ailleurs à l'envie des effets gothiques, des thèmes malsains, des références à l'occultisme chers au heavy metal. Même chose au Nord, à Cleveland, avec des Bone Thugs-N-Harmony, que les premiers accuseront d'être des plagiaires, mais qui rencontreront un succès considérable et plus rapide avec leur g-funk chanté / rapé, en contraste complet avec leur imagerie morbide, toute en squelettes et têtes de mort.

Le rap d'outre-tombe, fasciné par la violence et l'horreur, finit même par devenir un genre en tant que tel, bientôt dénommé horrorcore. Gravediggaz, un quartet conduit par Prince Paul, l'ex producteur de De La Soul, et RZA, celui du Wu-Tang Clan, devient la tête de proue de ce nouveau type de rap en 1994, avec

²² REYNOLDS S., *Bring the Noise*, Faber & Faber, 2008, p. 23.

un excellent premier album, *6 Feet Deep / Niggarmortis*. Cependant, bien d'autres porteront les mêmes couleurs, sans partager nécessairement le même sens de l'humour et de la dérision.

Dès la fin des années 80, on repère cette fascination pour la mort, l'hémoglobine, l'aliénation mentale et les serial killers chez les Californiens d'Insane Poetry, ou chez des Texans allumés comme les Geto Boys et Ganksta N-I-P. A la même époque que Gravediggaz, l'Insane Clown Posse, Twiztid, les Flatlinerz, Esham et Brotha Lynch Hung creusent aussi les mêmes thèmes, puis après, Spectre ou Necro. Et de nos jours, les thèmes horrorcore imprègnent encore Odd Future, s'inscrivant comme une tendance lourde et pérenne dans le hip-hop.

Toujours en marge, toujours dans cet esprit comics ou cinéma de série Z, le hip-hop traverse aussi, vers la fin de la décennie 90, une phase science-fiction. Au contact du vieil afro-futurisme de Sun Ra et de George Clinton, et de l'esprit millénariste de la fin du siècle, certains, le Dr. Octagon de Kool Keith, Company Flow, MF Doom, Scienz of Life, Mike Ladd ou les Styles of Beyond, donnent dans un rap dystopique, dérangé et peuplé d'aliens. Ces soubresauts du rap le plus sombre de la décennie 90 sont importants, mais ils n'intéresseront que l'underground et les connaisseurs. Car au même moment, c'est sur une toute autre voie que s'engage le rap grand public.

Get Rich or Die Tryin'

Chaque genre musical a connu un jour son lendemain de fête, sa gueule de bois. Pour le rock ce fut, dans les années 70, le naufrage du rêve hippy dans la drogue, dans l'arrivisme et dans l'individualisme. Pour le rap, ce fut la seconde moitié de la décennie 90. Commercialement, les dernières années du siècle furent encore très juteuses, les ventes du hip-hop atteignant des sommets autour de 1998,

dépassant un instant, aux Etats-Unis, celles du rock et de la country. Pourtant, après 10 années de frénésie et de folle créativité, le rap semble marquer le pas, esthétiquement, au moment précis où, suite aux meurtres consécutifs de 2Pac et de Notorious B.I.G. domine un sentiment de gâchis. Un homme, cependant, va rapidement s'emparer de la place restée vacante.

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

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

Avec Jay-Z, le hip-hop entre dans une nouvelle phase, annoncée par 2Pac, par Biggie et par leurs mentors respectifs, Suge Knight et Puff Daddy, celle du rap de nouveau riche, celle de l'entrepreneur black appâté par le gain et le clinquant, celle du bling-bling, pour reprendre un terme né de l'argot hip-hop américain, popularisé par un morceau du rappeur B.G., et promis à une grande postérité. En affichant sa réussite, en prenant la posture d'un parrain

de Cosa Nostra, en proclamant à qui mieux mieux son goût pour le champagne Cristal, notre rappeur a été le meilleur représentant de cette nouvelle ère où, à force de se proclamer individualistes et vénaux, de s'exhiber dans des belles voitures, les rappeurs avaient fini par devenir de vrais capitalistes, à la limite de la caricature.

Notre homme, en effet, était aussi un business man. A l'heure de son premier album, contre toute attente, Jay-Z avait refusé l'offre d'une maison de disque, Payday, et préféré monter sa propre structure, Roc-A-Fella. Il pensait, à raison, être assez compétent pour assurer seul sa promotion. Surtout, il savait qu'en supprimant les intermédiaires, l'argent de son succès ne reviendrait qu'à lui. Monter un label indépendant n'était pas une idée neuve, loin s'en faut. Mais pour Jay-Z, comme pour d'autres, il n'était plus seulement question de garder le contrôle artistique et de se détacher des préoccupations mercantiles. Il s'agissait au contraire, avant toute chose, de faire de l'argent, un maximum d'argent. Le hip-hop parachevait ainsi le travail entamé plusieurs décennies plus tôt par Berry Gordy avec la Motown. Il permettait aux Noirs se substituer aux hommes d'affaire blancs qui, souvent, avaient dicté leurs conditions et capté l'essentiel du profit.

Au début du rap, beaucoup de ces managers au visage pâle agissaient encore en sous-main, Rick Rubin pour Def Jam, Tom Silverman pour Tommy Boy, Barry Weiss pour Jive, ou encore Jerry Heller, un quinquagénaire qui avait pris Eazy-E sous son aile, fondé avec lui Ruthless Records et veillé au succès du gangsta rap de N.W.A. Mais des artistes hip-hop, après, sont parvenus à se prendre seuls en main.

Le Wu-Tang Clan, par exemple, n'a pas fait que révolutionner le son new-yorkais. Sous l'égide d'un RZA échaudé par le traitement que lui avait infligé son ancienne maison de disque, le collectif de

Staten Island a su fixer ses conditions à l'industrie, négociant des contrats solo avec plusieurs labels pour éviter de mettre tous ses œufs dans le même panier. Plus tard, les mêmes lanceront des produits dérivés, la ligne de vêtements Wu-Wear, une initiative que d'autres lanceront à leur tour, Jay-Z avec Rocawear, Russel Simmons avec Baby Phat, Puff Daddy avec Sean John, 50 Cent avec G-Unit Clothing. Le Wu aura même ses propres jeux vidéo.

Marques, argent, sponsors, publicité et commerce sont des mots qui vont bien aux rappeurs. Et ces derniers concourent, sans hypocrisie ni complexe, à réconcilier capitalisme et rébellion juvénile. Master P est un autre exemple de rappeur-entrepreneur, plus extrême encore. Il a su faire de son label, No Limit, l'une des success stories du rap à la fin des années 90, en s'appuyant sur trois principes : 1 - offrir aux fans ce qu'ils demandent le plus, du gangsta rap violent, vulgaire et démagogique ; 2 - limiter les coûts par un design cheap et par le recours exclusif à une seule équipe de producteurs, nommée fort à propos Beats by the Pound ("beats au kilo") ; 3 - inonder le marché en sortant des disques à un rythme infernal. Malgré des critiques systématiquement hostiles, la formule fonctionnera à plein. Et No Limit atteindra une notoriété telle qu'une pointure comme Snoop Dogg figurera pour quelques temps à leur catalogue.

Le rap avait déjà permis à d'autres de bâtir de jolies fortunes, à commencer par Russel Simmons. Mais désormais, la séparation entre artistes et hommes d'affaire s'efface. Des patrons de labels se lancent avec réussite, d'un point de vue commercial tout du moins, dans une carrière de rappeur, comme Master P ou Puff Daddy, tandis que les rappeurs affichent gaillardement leur réussite, comme DMX, ou plus tard 50 Cent, nourrissant le mythe du gangster magnifique, musculeux et tatoué. Le second ira jusqu'à intituler son album *Get Rich or Die Tryin'*, "deviens riche ou

meurs en essayant", glorifiant du même coup le vieux rêve capitaliste américain, celui de l'homme qui s'est fait tout seul, de la réussite offerte à tous ceux qui s'en donnent la peine, de la rédemption promise aux anciens pécheurs.

Rap & Bullshit

Réussir, cependant, ça voulait dire aussi abandonner quelques principes et s'affranchir de l'orthodoxie hip-hop. Alors que le rap, depuis la fin des années 80, n'avait fait que s'isoler et s'affirmer comme genre à part entière, il allait emprunter maintenant le chemin inverse et se métisser à nouveau, comme l'indiquaient quelques disques emblématiques de la fin de la décennie 90.

En 1996, avec l'album *The Score*, les Fugees connaissent un succès planétaire en cuisinant à la sauce rap le "Killing Me Softly with his Song" de Roberta Flack et le "No Woman No Cry" de Bob Marley. Ce faisant, ils signalent au hip-hop qu'il est temps de se décroiser, et de s'aventurer sans retenue dans le R&B ou le reggae. Quelques temps auparavant, le rappeur Coolio avait connu un succès comparable, en détournant le "Pastime Paradise" de Stevie Wonder pour en faire un "Gangsta Paradise". Ces reprises à la manière rap des succès d'antan deviennent bientôt un exercice fréquent, chez Puff Daddy par exemple, qui, au grand dam des fans de metal, ira jusqu'à recycler le "Kashmir" de Led Zeppelin avec la complicité de Jimmy Page. Ces titres n'avaient pas tous la même valeur. Ils témoignaient pourtant du fait que le hip-hop, à l'heure de son triomphe, était prêt à ouvrir grand ses fenêtres.

Le *SupaDupaFly* de Missy Elliott fut un autre disque important de ces années là. Son producteur, Timbaland, l'avait paré de sons iconoclastes et osés, se faisant ainsi un nom auprès des amateurs de musiques électroniques et expérimentales, et devenant bientôt l'un des artistes les plus

en vue du début des années 2000. Mais avec ce premier disque, la rappeuse consacrait aussi, pour le meilleur et pour le pire, la fusion entre le hip-hop et le R&B, l'héritier lointain du rhythm & blues et de la soul des décennies précédentes.

Quelques années plus tôt, à la fin des années 80, la défiance dominait encore entre ces deux émanations majeures de la musique afro-américaine. Du côté du R&B, tandis que les rappeurs glorifiaient les samples et les sons synthétiques, on proclamait la supériorité des "vrais" instruments et on s'horrifiait de la brutalité du rap. Prince, par exemple, s'en était pris aux rappeurs sur "Dead on It", tandis que Public Enemy, sur "Bring the Noise", avait accusé la variété black de ne plus véhiculer que des clichés et de trahir la cause noire²³.

Dans le même temps, pourtant, des passerelles étaient jetées. A partir du new jack swing de Teddy Riley, la variété black américaine s'est mise à intégrer de plus en plus les sons et les accents hérités du hip-hop. Et chez les rappeurs eux-mêmes, avec ses plus grandes stars, Biggie, 2Pac et Jay-Z, les feulements féminins forcés de ce R&B moderne, que De La Soul préférerait intituler "rap & bullshit", se sont fait sans cesse plus présents. Cette tendance ne fera que s'accentuer. Et à terme, à la fin des années 2000, des rappeurs dominants comme Kanye West et Drake exploreront davantage les thèmes intimes et personnels hérités de la soul, que la rhétorique matérialiste et les histoires de rue des décennies précédentes. Certains n'hésiteront même plus à chanter, manipulant leur voix à grands coups de cette auto-tune omniprésente dans le rap grand public du nouveau siècle.

Le hip-hop a été la victime de son succès. Au terme de son triomphe, il peine à se différencier de la variété black, il se confond avec la variété internationale. A

²³ PLUG ONE MAG, "A Brief History of Rap and Bullshit" : <http://www.plugonemag.com>

cet égard, symptomatique est le destin de Black Eyed Peas, groupe de rap honnête à la Native Tongues de la fin des années 90, devenu une énorme machine variété dance dix ans plus tard. C'est que, au cœur de ces flamboyantes années 2000, les grands artistes hip-hop, Jay-Z, Kanye et d'autres, ne sont même plus des stars du rap. Ce sont des stars, tout court. Des people.

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

I Used to Love H.E.R.

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

A cette époque, le futur Common n'avait pas encore rencontré le succès grand public. Il allait demeurer, pour quelques années encore, un artiste pour les puristes. Ce titre, cependant, anticipait et préparait

la vogue du rap "conscient"²⁴ de la fin des années 90, un rap porté par Mos Def, Talib Kweli, les Roots, entre autres, et qui se voulait l'exact opposé de la variété rap bling bling qui triomphait alors. A l'agression, ce hip-hop là préférait la réflexion et l'introspection, au nihilisme le commentaire politique, au matérialisme l'élévation spirituelle, aux beats de plus en plus synthétiques la chaleur des vrais instruments et d'une production chiadée.

Ce mouvement eut, un temps, la faveur des critiques. Les disques qui en sont issus, pourtant, n'ont pas toujours très bien vieilli. Le hip-hop conscient était le contraire du rap bling bling, mais il était aussi son double. L'un était une sorte de gangsta rap installé et rutilant, dépourvu de la hargne initiale. L'autre était une résurgence du rap afro-centriste des Native Tongues, auquel Mos Def, d'ailleurs, était affilié, mais sans l'humour ni la fantaisie. Si l'un s'acoquinait avec le R&B, l'autre jetait des ponts avec la nu-soul portée par Erykah Badu, D'Angelo et Me'Shell Ndegéocello, avatar tardif et lyophilisé de la soul d'autrefois.

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

La conviction du rap "conscient" était, qu'au milieu des années 90, l'histoire du hip-hop avait mal tourné, et qu'il était nécessaire de revenir aux sources pour renouer avec sa fraîcheur originelle. Ce sentiment que "c'était mieux avant", cette envie de réparer le gâchis, d'autres encore

²⁴ Une traduction littérale du terme "conscious rap", qui désigne en anglais le hip-hop responsable et engagé, le rap à messages

le partageaient. A l'aube des années 2000, au-delà même de ce mouvement, une forte nostalgie traverse tout le hip-hop.

Auprès du grand public, cette nostalgie s'illustre vers 1997-98 par le succès surprise d'un remix du "It's Like That" de Run-D.M.C. par Jason Nevins, porté par une vidéo où s'affrontent des breakdancers, comme 15 ou 20 ans plus tôt. Dans l'underground, elle se manifeste par l'essor des Californiens d'Ugly Duckling, et de Jurassic 5, un groupe revivaliste old school dont le nom est un double clin d'œil au passé ("jurassique", et ce "5" qui rappelle l'époque où les groupes de hip-hop avaient presque tous un chiffre dans leur nom). Pendant ce temps, à l'autre bout de l'Amérique, les New-yorkais expérimentateurs et arty d'Antipop Consortium nous ramenaient tout droit à Downtown Manhattan, au début des années 80, quand le hip-hop était un art d'avant-garde qui n'avait pas encore divorcé des musiques électroniques.

D'autres encore cherchaient à revenir aux fondamentaux pour régénérer le hip-hop, pour le rendre à nouveau respectable. Avec le temps, la starification des rappeurs et l'évolution des techniques musicales avaient relégué les DJs au dernier rang, loin derrière les MCs et les producteurs. Les turntablists²⁵, cependant, ces DJs virtuoses, ces génies du scratch (Invisibl Skratch Piklz, X-Ecutioners, Beat Junkies, pour les plus emblématiques), cherchaient à renouer avec les expériences ludiques et l'esprit de compétition des premiers as des platines, faisant de la manipulation des vinyles un art à part entière, que certains voulaient faire remonter, dans un souci de légitimité, aux travaux des compositeurs John Cage et Pierre Schaeffer.

Independent as Fuck

²⁵ De l'anglais "turntable", platines. Le terme "platiniste" est parfois employé en français.

Le triomphe du rap clinquant de la fin des années 90, donc, ne reste pas sans réponse. Et pour permettre aux autres raps de s'exprimer, expérimentateurs, revivalistes, turntablists et autres iconoclastes, pour consoler des puristes et des esthètes orphelins, pour perpétuer coûte que coûte l'élan créatif des années 86 à 95, d'autres reprennent le chemin de l'underground. Ils reviennent au premier temps du hip-hop enregistré, quand il était porté par des labels indépendants. En marge d'un rap triomphant et tournant en boucle sur MTV, s'ouvre l'ère du rap indépendant.

C'est à New-York que le rap est né. C'est aussi New-York qui pose les fondements du rap indé. C'est là que se structure le premier hip-hop pour backpackers²⁶. C'est là, au beau milieu de la décennie 90, que le concept s'affirme et s'idéologise, qu'une nouvelle scène se forme autour de la notion même d'indépendance. En 1996, l'animateur radio Bobbito Garcia, un homme qui avait contribué à faire connaître Black Moon, le Wu-Tang Clan, Notorious B.I.G., Mobb Deep, Big L, Jay-Z et Organized Konfusion, décide de lancer son propre label, Fondle'em. Aussitôt, celui-ci devient un asile pour les talents cachés et les marginaux du rap²⁷. Les Cenobites, MF Doom, les Juggaknots, les Arsonists, Scienz of Life, MF Grimm et Cage, entre autres, y sortent des disques, tous bientôt culte et collector.

Ce n'est pourtant pas de Fondle'em que surgiront les Dieux le Père du rap indé, ceux qui en poseront le principe avec ce slogan claquant et éloquent : "independent as fuck". C'est sur leur propre structure, Official Recordings, créée après les déboires rencontrés par El-P avec sa première maison de disque, que sortira le

²⁶ Terme péjoratif par lequel les fans de rap mainstream désignent bientôt leurs homologues indé

²⁷ 90 BPM, "Fondle'Em commenté par Bobbito Garcia aka Dj Cucumberslice" : <http://www.90bpm.net>

grand disque de Company Flow, un abrasif *Funcrusher*, plus tard enrichi et renommé *Funcrusher Plus*, qui décline à l'extrême tout ce que le rap new-yorkais a de plus dur, de plus noir et de plus angoissant.

L'ébullition indé ne s'arrête cependant pas à New-York. A l'Ouest, faute d'avoir su s'imposer face à leurs voisins gangsta, les rappeurs alternatifs californiens se lancent aussi dans l'autoproduction et la création de labels artisanaux. Le collectif Hieroglyphics montre la voie, en lançant le label Hiero Imperium. Pas loin de là, DJ Shadow, Blackalicious et Latyrx se lancent dans l'aventure avec le label Solesides, Peanut Butter Wolf avec Stones Throw, puis le producteur Dan the Automator, avec 75 Ark, un label qui signera des choses aussi diverses que les New-yorkais hallucinés d'Antipop Consortium, les gauchistes de The Coup et les rappeurs plus classiques de l'Executive Lounge.

Fidèle à la tradition psychédélique de San Francisco, la Bay Area est le vivier d'un hip-hop alternatif et créatif. Mais Los Angeles n'est pas en reste avec les héritiers de Freestyle Fellowship et du Project Blowed, ou avec l'important DJ Mike Nardone, qui joue en Californie le même rôle de catalyseur que Bobbito Garcia à New-York. C'est à L.A. que naît aussi le collectif rap indé par excellence, les Living Legends : nés de plusieurs groupes cultes californiens (Log Cabin, 3 Melancholy Gypsys, Mystik Journeymen), ces derniers parviennent, sans quitter l'underground, et à l'aide d'un Internet en pleine émergence, à se tisser un incroyable réseau international.

D'autres scènes rap indé se développent au même moment : à Boston, avec Mr. Lif, Akrobatik, 7L & Esoteric et le touche-à-tout Edan ; dans le Connecticut, avec Apathy et le collectif Demigodz ; dans le Midwest, avec Atmosphere, Eyedea & Abilities et Oddjobs. Certains parviennent même à tirer leur épingle du jeu et à

s'extirper de cet underground visible des seuls connaisseurs, comme Eminem, la grande star du début du nouveau siècle, le plus grand vendeur de l'histoire du hip-hop, satellisé dès qu'il est pris en charge par le vétéran gangsta Dr. Dre.

Tous ces gens composent la première mouvance rap indé. Ce sont eux qui, à la fin des années 90, font vivre ce hip-hop do-it-yourself, vivant à l'écart des majors, se maintenant par son propre réseau de salles de concerts, de radios et de sites Internet, et que le magazine phare de la génération hip-hop, *The Source*, couvre dès juin 1997 en y consacrant un long dossier²⁸, rédigé en partie par T-Love, elle-même partie prenante du hip-hop underground angelino.

Hip-Hop for Advanced Listeners

Cet underground hip-hop s'est construit contre. Contre le rap grand public, contre les incartades R&B, contre les gangsters en toc, contre le délire nouveau riche. Cependant, tous les acteurs de cette scène n'ont pas suivi le même chemin. Beaucoup, par exemple, ont opté pour une voie conservatrice, ils ont cherché à garder en bouche le goût du hip-hop des années 90. Dans le Midwest, avec les labels Rhymesayers et Galapagos4, avec le groupe Binary Star, sensation underground de l'an 2000, au Canada avec le label des Swollen Members, Battle Axe, en Californie avec les Dilated Peoples, on s'est épuisé à vouloir réanimer un cadavre, celui du boom bap²⁹, celui des battles et des prouesses techniques, celui du beau geste.

Comme il n'était plus question de courir après le succès, puisqu'il fallait même boudier son plaisir, être "funcrusher", d'autres ont donné libre cours à leurs pulsions les plus noires. Ils ont investi ces

²⁸ T-LOVE, WILSON E., GLASER M., PATEL J., *Inside the Earth*. The Source, Juin 1997, p. 92-99.

²⁹ Le rap pur, soutenu par une rythmique prépondérante, minimaliste et austère.

genres marginaux qu'étaient l'horrorcore, le rap gothique et industriel, le hip-hop de science-fiction. Ils ont inventé le spoken word millénariste (Mike Ladd) ou le rap sacrilège (Jedi Mind Tricks). Ou bien ils ont choisi de renouer avec les expérimentations de la musique électronique, inaugurant un nouveau crossover qui survivra tout au long des années 2000, avec le glitch hop de Prefuse 73, Dabrye, edIT, et plus tard avec Flying Lotus, The Gaslamp Killer, Gonjasufi. Pendant que d'autres, plus ancrés dans la great black music, feront revivre le vieux fantasme jazz du black avant-gardiste, comme Madlib et Jay Dee, gagnant le respect de l'élite musicale venue du rock, comme des fans de rap vieillissant en quête de respectabilité.

Avec Anticon, vers l'an 2000, c'est encore une nouvelle vague de rappeurs indépendants qui surgit, différente de la première. A l'origine, ce label fondé en Californie, mais regroupant des artistes de toute l'Amérique du Nord, marche sur les traces de Company Flow. Il creuse la veine expérimentale du hip-hop, donnant à ses premières compilations, non sans ironie, les noms ronflants de *Hip-Hop for Advanced Listeners* et *Music for the Advancement of Hip-Hop*. Le label, cependant, radicalise la démarche, et il devient bientôt la tête de proue d'une autre tendance, celle d'un hip-hop psychédélique et arty, produit quasi exclusivement par des artistes blancs.

Le génie d'Anticon est d'avoir fédéré les marginaux ultimes de la scène hip-hop : des inventifs, des créatifs, nourris depuis toujours au hip-hop, mais qui n'avaient pas nécessairement leurs entrées dans le milieu black qui domine le hip-hop ; des nerds, ou des gens perçus comme tels (il y aura même bientôt un rap "nerdcore"), qui bâtiront leur réussite en exploitant astucieusement les ressources marketing d'un Internet alors en pleine explosion.

D'autres influences que Company Flow se mêlent aux sons d'Anticon et des innombrables mini-Anticon qui pullulent alors sur le Web : la liberté formelle et les flows supersoniques du Project Blowed ; un rap fragile et introspectif, contraire exact des rodomontades gangsta, dont le rappeur Slug a été un temps le précurseur ; une idéologie straight edge héritée de la scène punk hardcore. Les thèmes, aussi, varient, chez ces blancs-becs qui mentiraient s'ils s'aventuraient à parler du ghetto et à jouer les nouveaux riches.

Et ce qui devait arriver arriva. A mesure qu'on avance dans la décennie 2000, cette génération de rappeurs indépendants finit par renouer avec les musiques privilégiées depuis longtemps par la communauté blanche. Mêler le rap au rock indé, au folk, à la country, n'avait rien de neuf. Beck et quelques autres l'avaient tenté dans les années 90. Cependant, avec et après Anticon, la conversion est massive, le folk rap devient un genre à part entière. Why?, Buck 65, ou encore Ceschi Ramos, un lointain héritier du Project Blowed, le Floridien Astronautalis et Crescent Moon d'Oddjobs, optent alors pour des démarches crossover, voire ils abandonnent le rap et passent complètement de l'autre côté.

Dirty South

Les rappeurs indé toutefois, par principe, n'ont dû se contenter que d'une considération critique, laissant à d'autres le soin de dominer les années 2000. D'autres artistes qui, eux aussi, provenaient pour une large part de labels indépendants, Rap-a-Lot, No Limit ou Cash Money, et qui seraient à l'avant-garde des nouvelles mutations du rap. Mais plutôt que de s'adresser aux intellos et aux puristes, ceux-là, les rappeurs des Etats du Sud, ceux de l'ancienne Amérique esclavagiste, visaient le grand public.

Très tôt, des raps à part étaient apparus au Sud. Il y eut la bass music et 2 Live Crew, à Miami, à la fin des années 80. A peu près en même temps, se développa le hip-hop de Houston, représentée par les Geto Boys. Malgré la notoriété de ces pionniers, ces scènes restèrent longtemps en marge du hip-hop. Elles n'en annonçaient pas moins, chacune à sa façon, les grandes caractéristiques du rap du Sud à venir : côté Miami, une musique dansante, festive, allumée et sexuellement chargée, avec une forte tonalité électronique ; côté Houston, un gangsta rap paroxystique et dérangé.

En 1992, avec le succès phénoménal de son premier album et de son hip-hop des champs, le groupe Arrested Development avait déjà formulé l'idée d'un rap du Sud distinct et autonome. Speech, le leader, n'était cependant qu'à moitié Sudiste, et malgré son rap identitaire et son Sud fantasmé, sa musique se distinguait peu du rap alternatif nordiste à la Native Tongues. Ce n'est qu'après que l'attention des fans se tournerait durablement vers le Sud, avec le succès critique de la scène d'Atlanta représentée par OutKast, Goodie Mob et les producteurs d'Organized Noise.

OutKast est, incontestablement, l'un des groupes les plus importants de l'histoire du hip-hop. L'un des seuls, en tout cas, à avoir convaincu tout le monde : le grand public, les puristes fidèles au ghetto et l'élite critique rock. Album après album, le duo d'Atlanta surprendra, se réinventera, se surpassera, passant d'un rap de playa³⁰ sous influence new-yorkaise, mais enrichi par un esprit soul typiquement sudiste, au crossover invraisemblable de *Stankonia*, puis au large succès d'un single, "Hey Ya", plus pop rock qu'autre chose. Leurs amis de Goodie Mob ne connaîtront pas le même succès, en tout cas pas avant que Cee-Lo ne triomphe avec l'excellent single "Crazy", de Gnarls Barkley, mais ils feront preuve de la même créativité, notamment

sur leur premier album, *Soul Food*, où figurait un titre, "Dirty South"³¹, qui allait baptiser l'ensemble du rap du Sud.

Ce Dirty South, cependant, n'allait pas ressembler à la musique imprégnée de spiritualité et de sentiments religieux révélée par *Soul Food*, loin de là. A Houston, à Atlanta, à Memphis, ou la Nouvelle-Orléans avec les labels No Limit et Cash Money, on donne plutôt dans l'outrance, la démesure, la démagogie. Le Dirty South, c'est d'abord un rap facile et populiste que ne manquera pas de mépriser l'intelligentsia hip-hop. Comme le précise l'auteur Ben Westhoff dans un livre sur le Dirty South, les rappers des Côtes Est (Nas, Jay-Z et divers membres du Wu-Tang Clan) et Ouest (Ice-T, Snoop Dogg) se retrouvent quand il s'agit de mépriser des nouveaux-venus surgis du Sud, comme Lil Jon, puis Soulja Boy³². Ces vétérans dénoncent dans ce rap festif, débridé et sensuel le contraire du hip-hop grave, viril et cérébral de leur époque. Ils y voient une régression, un retour aux "minstrel shows" du XIX^e siècle, à ces spectacles racistes où un public blanc venait se moquer de la stupidité de clowns noirs, véritables Afro-américains ou Blancs grimés.

Cette démagogie honnie par la critique, cependant, cette recherche de l'efficacité à tout prix, ce mépris de l'orthodoxie, ont justement été les grands apports au rap du Dirty South. Les Sudistes ont bousculé les certitudes d'un boom bap en voie de fossilisation. Ils ne cherchaient pas à préserver une institution, à maintenir debout la maison hip-hop, aussi ont-ils ouvert grand les portes. Exit les quatre éléments, seul le rap importe. Le chant n'est plus honni, les MCs du Sud en sont même friands. Le métissage n'est plus

³⁰ De "player". Joueur, branleur.

³¹ GOODIE MOB, "Dirty South", *Soul Food*, LaFace, 1995

³² WESTHOFF B., *Dirty South: Outkast, Lil Wayne, Soulja Boy, and the Southern Rappers Who Reinvented Hip-Hop*, Chicago Review Press, 2011, p. 1-18

interdit, on est libre de tenter des escapades dans la soul, dans les musiques électroniques et dans le rock.

A la fin des années 90 et sur toute la décennie 2000, aidés par des maisons de disque qui pensent avoir trouvé la nouvelle poule aux œufs d'or, presque tous les rappeurs qui comptent sont sudistes : Lil Wayne, T.I., Juvenile, Ludacris, Mystikal, David Banner, Trick Daddy, Paul Wall et Chamillionaire, Lil Jon, Soulja Slim, Gucci Mane, Waka Flocka Flame, voire Missy Elliott, Timbaland, Clipse et les Neptunes, si l'on considère que la Virginie est au Sud : les exemples sont innombrables... A tel point qu'en 2002, de 50 à 60% des singles présents dans les charts hip-hop proviennent du Sud, comme le note Roni Sarig, dans un autre ouvrage sur le rap sudiste³³. Même les vétérans du Texas et du Tennessee ont profité de cet engouement et connu un succès public tardif, comme Eightball & MJG, Three 6 Mafia, ou encore UGK dont l'un des membres, Bun B, était l'invité obligatoire de tout album rap important dans les années 2000.

In da Club

L'émergence des scènes du Sud est associée à autre évolution majeure du rap des années 2000. A ce stade de son histoire, le hip-hop redevient ce qu'il avait été aux origines, quand les premiers rappeurs avaient quitté la rue pour venir chauffer les dancefloors. Contre toute attente, le rap est de retour dans les discothèques, il bat à leur propre jeu les héritières de la house et la techno. Il est, à nouveau, une musique de club et de danse.

Cette mutation est une conséquence naturelle de la posture de parvenu, oublieux des duretés sociales et en quête de jouissance, de mise en cette fin de siècle.

³³ SARIG R., *Third Coast: Outkast, Timbaland, and How Hip-Hop Became a Southern Thing*, Da Capo Press, 2007, p. XIV.

Elle est aussi liée au grand retour des synthétiseurs dans le rap, lui-même facilité par les risques juridiques et financiers sans cesse plus grands associés à la pratique du sampling. L'autre facteur, c'est le triomphe d'un rap sudiste plus hédoniste, plus instinctif, moins cérébral et moins coincé que son homologue new-yorkais. Héritiers de la Miami bass, la plupart des nouveaux party raps, d'ailleurs, apparaissent au Sud.

C'est le cas du bounce, par exemple, un sous-genre né tout entier de "Drag Rap", un single enregistré au milieu des années 80 par un groupe new-yorkais mineur, les Showboys, et caractéristique du style electro rap de l'époque. Devenu culte à la Nouvelle-Orléans, ce titre sera samplé et imité à foison, puis joué sous diverses variantes dans les clubs de la ville, fournissant l'ossature d'un hip-hop dansant, rapide et sautillant, accompagné de chants tout autant que de raps. Le son bounce influencera plus tard une bonne partie du rap de la fin des années 90, et sera un élément prédominant du son Cash Money, le gros label hip-hop local, celui de Juvenile et de Lil Wayne. Dans les années 2000, cependant, c'est un autre genre de dance rap issu du Sud qui s'impose auprès du public.

A l'origine, le crunk est né à Memphis, Tennessee. Mais c'est un artiste d'Atlanta, Lil Jon, qui devient la figure de proue de ce genre défini par des mélodies simples jouées sur des synthés qui tâchent, par de grosses basses, et par des raps rauques et braillés. Notre homme saura admirablement marketer ce style en se positionnant comme le "King of Crunk" et en donnant naissance à une variante, le crunk&B, lorgnant vers la variété. Incontournable au début des années 2000, le crunk suscite le rejet violent des puristes, qui lui reprochent son absence de sens, tout autant qu'il fascine une certaine élite critique par son côté viscéral, neuf et spontané.

Au crunk, toujours à Atlanta, succède bientôt un autre sous-genre, représenté cette fois par Dem Franchize Boyz, des protégés de Jermaine Dupri, par leurs rivaux de D4L, et par Soulja Boy. Moins nerveux, plus relax, ce style porte bientôt le nom de snap music, en référence aux claquements de doigt qui le ponctuent, et il atteint son point d'orgue au milieu de la décennie 2000, donnant naissance à sa propre déclinaison R&B, le snap&B, représenté notamment, comme pour le crunk&B, par le rappeur et producteur T-Pain.

Le Sud mène le bal quand il est question de mêler danse et hip-hop. Mais il n'est pas le seul à s'y adonner. La Baie de San Francisco, par exemple, abrite en son sein un homologue du crunk, le hyphy, révélé au grand jour dans les mêmes années, et porté notamment par E-40, le vieux parrain de la scène locale. Ce retour d'un rap taillé pour les discothèques met aussi en lumière certaines scènes où house et hip-hop, contrairement à partout ailleurs, n'avaient jamais vraiment divorcé, comme à Baltimore, dont la tradition club rap est représenté au milieu des années 2000 par Spank Rock, ou à Chicago, capitale de la house music, où la Miami bass avait fusionné très tôt avec la musique locale pour aboutir dans les années 90 à la ghetto house, devenue Chicago juke au début du nouveau siècle.

I Rock, I Roll

Cette réapparition de la club culture dans le hip-hop des années 2000 marque le retour du refoulé, la fin de l'ère classique et du purisme imposés par les rappeurs des années 90. Plus jamais, le hip-hop ne serait ce genre chimiquement pur qu'il avait été à l'époque du boom bap et de la Renaissance new-yorkaise. Cette grande ouverture, ces métissages, se manifestent aussi par un autre grand comeback : celui du rock dans le rap.

Les alliances entre les deux "musiques de jeune" majeures sont presque aussi anciennes que le hip-hop lui-même. Dès le succès de Run-D.M.C., ce n'est pas seulement avec les guitares du heavy metal que le hip-hop enrichit son arsenal. C'est aussi avec la posture du punk rock, ses outrances, ses offenses, son mordant. Plus tard, cet héritage se retrouve encore avec le réalisme social, les accents nihilistes, le ton provocateur, les vérités dures à entendre, les atteintes à l'ordre social et le rejet des vieilles valeurs hippy, propres au rap dans son incarnation gangsta.

Russel Simmons, bénéficiant de ses escapades à Downtown Manhattan, a été l'un des artisans de ce rapprochement. C'est aussi avec son label, Def Jam, que le hip-hop a fait sienne cette obsession très rock pour l'album, pour le disque long format conçu comme un tout cohérent. C'est aussi avec lui et ses proches que les rappeurs ont compris qu'ils devaient apparaître avec un manifeste, développer un concept, puis le décliner dans leurs paroles, leur style, leur habillement et leurs frasques. C'est grâce à Def Jam que, pour la première fois, la musique noire ne s'est pas contentée d'influencer ou de côtoyer le rock, mais qu'elle l'a concurrencé sur son propre terrain.

Dans les années 90, cependant, c'est avec hostilité et défiance que les rappeurs considèrent le rock. Aux plus grandes heures du rap, aimer le rock est blasphématoire. Cette époque, certes, est celle du genre fusion de Rage Against the Machine ou des Néerlandais d'Urban Dance Squad, que l'on entend rapper sur des guitares abrasives issues du punk hardcore et du metal. Mais ces gens, toutefois, appartiennent avant tout au milieu rock. Et pour l'essentiel, mis à part le groupe rock d'Ice-T, Body Count, les Beastie Boys de l'ère *Check your Head*, les excellents Goats, et quelques rares autres, les couleurs rock s'effacent du hip-hop.

Quand le hip-hop a voulu s'affirmer comme genre à part, singulier, et essentiellement afro-américain, il a rangé ses habits rock. De la fin des années 80 à celle de la décennie 90, tout rappeur désireux de faire tonner les guitares doit s'excuser. Le prétexte, commode, est de rappeler qu'à l'origine le rock lui-même était un dérivé du rhythm'n'blues, accaparé par les Blancs, qu'il est au fond une musique black. A la fin des années 80, c'est l'un des arguments du "Rock & Roll Dude" de Chubb Rock, l'un des premiers titres à explorer la relation rap / rock³⁴. C'est aussi celui d'Ice-T sur l'album *O.G. Original Gangster*³⁵, en 1991. C'est encore le même raisonnement, près de dix ans après, que Mos Def nous sert sur son "Rock'n'Roll"³⁶.

Dans les années 2000, cependant, tout change, et le rock est à nouveau présent dans toutes les formes de hip-hop. Dans le rap sudiste, c'est le cas chez OutKast, dès *Aquemini* et *Stankonia*, et plus encore sur *The Love Below*, tout comme chez Lil Wayne, qui se réinvente rock star sur un album entier, *Rebirth*. C'est aussi vrai, on l'a dit, de la scène indie rap, qui multiplie les ponts avec son homologue rock, qui s'acoquine avec les Allemands de Notwist ou les Anglais de Hood. Et même les grosses pointures du hip-hop new-yorkais, Jay-Z et Kanye West, en viennent au coming out rock quand ils se déclarent fervents supporters de Grizzly Bear.

Enfin, à l'aube de la décennie 2010, alors qu'émerge un nouvel underground hip-hop, c'est avec un grand naturel que Tyler, the Creator déclare écouter le même Grizzly Bear, ou encore Stereolab, que G-Side recycle l'indie rock de Beach House et que des rencontres rock / rap d'un nouveau

genre émergent encore, plus excitantes que le vieux metal fusion des années 90.

Global Hip-Hop

Quelles que soient leurs différences, on note chez tous les raps des années 2000 une même tendance au métissage. Mais là n'est pas leur seul point commun. L'émergence simultanée de l'indie rap et du Dirty South consacre aussi un autre phénomène, entamé dès le milieu des années 80, quand le hip-hop est sorti de New-York pour s'installer à Philadelphie, à Miami, à Los Angeles, sur la Baie de San Francisco et à Houston : la provincialisation du rap, son extension à toutes les villes américaines, du Sud profond au Midwest.

Cette extension ne s'est pas limitée aux Etats-Unis. Comme toute musique américaine majeure depuis un siècle, le hip-hop a connu une déclinaison dans chaque pays du monde. Partout, et très tôt, porté par la puissance médiatique yankee et par des grandes confréries internationales comme la Zulu Nation et le Rock Steady Crew, un rap local s'est développé. Présenter chacune de ces scènes, et observer comment, à chaque fois, le hip-hop a su s'adapter aux goûts, aux conditions et à l'héritage musical de chaque pays, loin de ses racines afro-américaines, mériteraient un livre en soi. Ici, nous nous contenterons de passer en revue quelques exemples.

Les deux pays partageant une frontière poreuse, le hip-hop a sans surprise conquis bien vite le Canada, seul pays à avoir, à ce jour, livré une superstar internationale du calibre de Jay-Z ou de Lil Wayne, en la personne de Drake. Avant les années 2000, cependant, l'idée même qu'un rappeur canadien puisse rivaliser avec les Américains était inconcevable, comme l'indiquait le pionnier Maestro Fresh-Wes, en intitulant l'un de ses albums *Naaah, Dis Kid Can't Be From Canada?!!*. Issus

³⁴ CHUBB ROCK, "Rock'n'Roll Dude", *Chubb Rock Featuring Hitman Howie Tee*, Select, 1988

³⁵ ICE-T, "Body Count", *O.G. Original Gangsta*, Sire, 1991

³⁶ MOS DEF, "Rock'n'Roll", *Black on Both Sides*, Rawkus, 1999

comme ce dernier de Toronto, quelques rares artistes seulement ont su se distinguer, les jumeaux K-Cut et Sir Scratch de Main Source par exemple, ainsi que les Dream Warriors, dont le *And Now, The Legacy Begins* fut un disque important de la vague jazz rap.

Le rap canadien ne sort vraiment du bois qu'à la fin des années 90, avec des artistes comme Kardinal Offishall, Choclaïr, Saukrates et les Rascalz, la plupart révélés par le single "Northern Touch", véritable manifeste d'un rap à la canadienne. Puis la vague du hip-hop indépendant accroît cette visibilité, en révélant les Swollen Members, Moka Only, Cadence Weapon, ou encore Classified et Buck 65, tous deux issus de la séillante scène d'Halifax, Nouvelle-Ecosse, un vivier de talents qui bénéficia un temps de l'intérêt de la presse spécialisée.

Ces artistes n'ont été que les arbres qui cachaient la forêt. Dans le même temps beaucoup d'autres, plus obscurs, prirent aussi leur essor, de Vancouver à Toronto, de Montréal à Winnipeg, de Saskatoon à London, Ontario, portés par des labels comme Peanuts & Corn, Low Pressure, Plague Language, Clothes Horse, Bully Records ou Endemik Music, qui représentaient une part substantielle de la vague underground de l'époque. Et à cela, aucune surprise, tant la réalité sociodémographique du Canada, un pays dépourvu de passé esclavagiste, sans communauté noire ancienne, moins marqué par le racisme, coïncidait avec celle du rap porté alors par les labels indépendants en plein essor.

A l'autre bout du monde, l'histoire est similaire pour un autre pays anglophone, l'Australie. Le rap s'y est implanté tôt, mais il s'est développé en vase clos. Il a fallu, à nouveau, que l'immense réseau indé étende ses connexions dans le monde entier pour qu'émergent ses artistes les plus singuliers, Apsci, Curse of Dialect, The Herd,

Hermitude, TZU, dont les traits distinctifs ont été un usage intensif des samples et un engagement politique marqué, doublé d'un cosmopolitisme affirmé, souligné par les origines plurielles de ses acteurs, souvent asiatiques, et par des escapades avancées dans la world music.

Hors du monde anglophone, le cas du Japon mérite d'être souligné. Plus qu'ailleurs, ce pays a su donner au rap des formes neuves et originales, capables, en retour, d'intriguer les Américains. Bien sûr, au pays des otakus et des victimes de la mode, la face la plus visible du J-rap a été une variété hip-hop qui n'a retenu du modèle américain que le folklore visuel, et d'où sont exclus tout engagement, toute dangerosité et toute aspérité. Mais d'autres, au contraire, ont cherché à adapter aux réalités japonaises un hip-hop engagé et agressif à la Public Enemy, comme Rhymester ou, plus connus à l'étranger du fait de leurs attaches américaines, les gens de King Giddra.

Les artistes japonais les plus exaltants ne sont pourtant pas nécessairement ceux-là. Contraints par une langue qui n'a pas la plasticité de l'anglais, d'autres ont redoublé d'inventivité pour l'adapter aux oreilles japonaises. Relativement indifférents aux textes, ils ont concentré leurs efforts sur la musique, sur le matériau sonore. L'exemple le plus notable est DJ Krush, l'autre pape du hip-hop abstrait, avec DJ Shadow. Et plus tard, des protégés de ce dernier, Boss et O.N.O. de Tha Blue Herb, écriront à leur tour quelques unes de plus belles pages du rap nippon, pendant qu'ailleurs dans l'underground, la rappeuse allumée Rumi fera le grand écart entre les deux pôles du J-rap : d'un côté, l'expérimentation débridée et l'agression sonore, de l'autre, une variété rap incroyablement kitsch.

Les liens entre Japon et Amérique étant forts et anciens, d'autres que ces derniers parviennent à se faire connaître des rappeurs anglo-saxons, à collaborer avec

eux, s'installant à l'occasion sur l'autre rive du Pacifique. Le producteur DJ Honda, connecté à la scène new-yorkaise via la Zulu Nation, est l'un d'eux, tout comme le rappeur globe-trotter Shing02, ou Arata, le MC nippon affilié aux Living Legends, ou encore les filles de Cibo Matto, parties prenantes de l'élite bohème musicale new-yorkaise.

Le hip-hop fait souche dans de nombreux autres pays encore, au Brésil, par exemple. Dans ses favelas livrées à la violence et au trafic de drogue, il trouve un terreau favorable, notamment à São Paulo où naît une grosse scène gangsta rap, tandis qu'ailleurs, le genre se mélange aux musiques latines préexistantes. A Rio, se développe aussi un dérivé de la Miami bass, appelée localement funk carioca, et baile funk partout ailleurs, sorte de cousin latin du crunk, qui quitte le Brésil pour s'exporter partout dans le monde dans les années 2000. L'Afrique du Sud, dans le même temps, connaît une aventure comparable avec son kwaito, un rejeton de la house, agrémenté de raps à l'occasion.

The British Accent

Reste le cas du rap anglais. Longtemps, son histoire s'est résumée à une longue suite d'espairs déçus. En matière de hip-hop, la Grande-Bretagne n'a jamais été en mesure de rivaliser avec les Etats-Unis. Elle n'a pas su les battre à leur propre jeu, comme autrefois avec le rock. Il n'y eut jamais, en Amérique, de British Invasion rap. Et même si quelques figures du hip-hop comme Slick Rick, Young MC et MF Doom sont en fait nées sur le sol anglais leurs carrières furent exclusivement américaines. L'Angleterre, pourtant, n'a absolument pas à rougir de son hip-hop.

Comme partout ailleurs, le rap s'est acclimaté à la Grande-Bretagne. Même s'ils n'ont jamais triomphé à l'international, des groupes et des artistes comme le London Posse, Hijack, Black Twang, ou

plus tard Roots Manuva, ont toujours existé pour incarner un rap à l'anglaise crédible, un rap dont les traits distinctifs majeurs ont été l'accent british, dissimulé par les moins bons, revendiqué par les meilleurs, ainsi que des influences jamaïcaines perceptibles dans des phrasés flirtant avec le ragga ou dans des beats imbibés de dub. Quelques uns de ces groupes, s'ils n'ont rien inventé de neuf, ont été plus qu'honorables, les excellents The Brotherhood par exemple, dont le seul album atteint le niveau de leurs principaux inspireurs, le Boot Camp Click.

Si le rap anglais est demeuré si peu visible, c'est aussi qu'il est connu là-bas sous des formes hybrides. En Grande-Bretagne, hip-hop et musiques électroniques ne se sont jamais fâchées. Alors que house et techno sont restées pures en Amérique, qu'elles se sont distinguées nettement du hip-hop, la musique née des raves anglaises, au contraire, a su les mélanger avec des sons hérités du rap, breakbeats et samples. Bien vite, des labels sont apparus, qui n'ont cessé de brouiller les frontières entre rap et musique électronique. Ce fut le cas du Mo'Wax de James Lavelle, navigant entre l'acid jazz et des choses plus nettement hip-hop, du Jazz Fudge de DJ Vadim ou du Grand Central de Mark Rae.

Le hip-hop, a bel et bien explosé en Angleterre, mais il y a souvent pris d'autres noms. Il a été le trip hop de Massive Attack, de Portishead et de Tricky, qui ont emprunté au rap ses sonorités les plus lugubres, pour les noyer dans des vapeurs héritées du dub jamaïcain et dans des chants évanescents bourrés de spleen. Il a été le big beat des Chemical Brothers, Fatboy Slim, Freestylers et Lo Fidelity Allstars, qui mêlaient aux recettes héritées des raves une sensibilité rock'n'roll et les sons furieux du Bomb Squad. Enfin, le rap à l'anglaise a aussi été cette drum'n'bass née de la techno hardcore et qui, infusée de breakbeats, a pris la forme d'un hip-hop instrumental au tempo accéléré à l'extrême.

Le hip-hop n'a jamais cessé d'intriguer en Angleterre. Mais là-bas, il était préféré pour ses innovations formelles plutôt que pour ses attributs identitaires et pour ses caractères trop purement américains. En premier lieu, les Britanniques ont été fascinés par les expérimentateurs, par les rappeurs des marges. Pour preuve cette flopée de départements rap créés à la fin des années 90 par des labels anglais de musique électronique pour abriter des rappeurs iconoclastes d'Amérique ou d'ailleurs, Big Dada (créé par Ninja Tune), Lex Records (fondé par Warp) ou, moins connus, Bad Magic (né de Wall of Sound) et UpperCut (émanation du label trip-hop Cut of Tea).

L'Angleterre, cependant, n'allait pas vivre éternellement par procuration ses plus grands bonheurs hip-hop. Dans les années 2000, le british rap connaît ses plus belles heures, avec des artistes prisés par la critique internationale. Le jeune prodige Dizzee Rascalz, par exemple, devient la figure de proue du grime, une forme de rap née du UK garage, lui-même apparu dans l'après drum'n'bass. Dans un registre plus orienté chronique sociale et poésie urbaine, The Streets se nourrit lui aussi des sons de l'Angleterre post-rave, pendant que la Sri-lankaise d'origine M.I.A. fait feu de tout bois, s'influençant tout autant du rap que de l'électronique anglaise et du baile funk brésilien, inventant une musique sans frontière et mondialisée, qui dépasse de loin le simple hip-hop.

French Rap (*trouver meilleur titre...*)

Pour le rap français, la situation est inverse à celle du voisin d'Outre-manche. Il s'est souvent vu, lui, plus beau qu'il ne l'était vraiment. Le hip-hop français, en effet, s'aime beaucoup, et cette autosatisfaction repose sur quelques titres de gloire. En France, par exemple, on sait que la première émission télé mondiale entièrement dédiée au rap, le *H.I.P-H.O.P.*

de l'animateur Sidney, est née ici, sur TF1. On a observé avec fierté quelques Français se frayer un chemin auprès des rappeurs New-yorkais, quand A Tribe Called Quest a dédié l'un de ses titres à Lucien Révolucien, quand MC Solaar s'est acoquiné avec Guru pour un mémorable "Le Bien, Le Mal".

On s'est aussi targué, pendant longtemps, que la France était le second marché du rap, sans en être absolument sûrs (le rap vend aussi énormément au Japon et en Allemagne), en oubliant que ce succès commercial avait été artificiellement, et ironiquement, facilité par une mesure gouvernementale qui a instauré des quotas de chansons françaises sur les radios, ouvrant la voie au succès des Solaar, IAM, NTM, Alliance Ethnik, Ménélik, Doc Gyneco, Passi, et puis, une décennie plus tard, à celui de la rappeuse Diam's.

Seulement voilà. Esthétiquement parlant, le rap français n'a pas grand chose d'exceptionnel. Il n'a, en aucun cas, fait preuve des mêmes capacités d'innovation que ses homologues nippons, anglais ou canadiens. Le hip-hop américain est entré massivement en France, où il a trouvé un terrain accueillant, où une jeunesse multiculturelle s'est identifiée à la communauté afro-américaine, où la rhétorique Black Muslim a fait écho à l'identité religieuse de nos Musulmans de la seconde ou troisième génération.

Comme pour la vague yéyé des années 60, comme pour la plupart des greffes rap européennes et internationales, le hip-hop français a été, pour une bonne part, la copie dégradée et fantasmée du grand frère américain. Malgré leurs singularités, ses premières stars, NTM et IAM, ont une filiation facile à tracer : un peu de KRS One pour les premiers, du Native Tongues mâtiné de Wu-Tang pour les seconds.

Les mêmes seront aussi les têtes de proue des deux scènes antagonistes de Paris et de

Marseille, qui répliqueront chez nous l'affrontement entre les côtes Est et Ouest, avant que la France ne connaisse son propre phénomène de provincialisation qu'aux Etats-Unis, avec l'émergence d'artistes ni parisiens, ni marseillais, comme N.A.P. (le groupe d'Abd al Malik, de Strasbourg), Orelsan (de Caen), Médine (du Havre), Psykick Lyrikah (de Rennes), Jeff le Nerf (de Grenoble), et de nombreux autres...

Le rap français aura aussi ses deux phases rap indé, la première, plus hardcore, avec La Cliqua, Time Bomb, puis le Lunatic de Booba et d'Ali, qui lanceront leur carrière à partir de leur propre label, 45 Scientifc ; puis une autre, celle du rap "spé", alternatif et décalé, avec des gens aussi divers que TTC, La Caution, Svinkels, Le Klub des Losers, James Delleck ou Donkishot. Notre pays aura aussi sa vague hip-hop "conscient", avec le spoken word d'Abd al Malik et de Grand Corps Malade ou, plus crédible et plus corrosif, avec La Rumeur. Il aura son *Boyz N the Hood* ou son *Menace II Society*, avec le film *La Haine* de Mathieu Kassovitz.

Le rap français a pourtant développé quelques spécificités. Il a, par exemple, souvent cherché à renouer avec la tradition locale de la chanson réaliste à texte, dès les premiers textes de MC Solaar, puis plus tard, avec d'autres artistes cherchant à atteindre une certaine qualité d'écriture, Rocé, Oxmo Puccino ou Kohndo. Plus généralement, notre hip-hop a privilégié l'efficacité des paroles, voire la virtuosité des flows, à celle des beats. Le rap français n'a en effet jamais manqué de MCs adroits et plein de gouaille, mais la musique, sommaire et fonctionnelle, a trop souvent été son parent pauvre.

En France aussi, l'influence de New-York a longtemps prévalu sur celle de Los Angeles. A Paris comme à Marseille, c'est un rap de rue, tantôt enjoué et ludique à la Native Tongues, tantôt engagé et sans

concession, mais rarement nihiliste, qui a primé. Le g-funk à la française n'a jamais vraiment percé, sinon, en version plus douce, avec le rap libidineux et gentiment amoral de Doc Gynéco. Aux Californiens, les Français ont souvent préféré les ressortissants de la Grosse Pomme, Mobb Deep notamment, dont l'influence sur le rap de rue à la française a été considérable.

Enfin, quels que soient les cris d'orfraie poussés par des critiques naïfs ou les Tartuffe, le rap français a longtemps été plutôt sage, comparé à son père américain. Tout au long des années 90, même sous ses formes les plus virulentes, chez Assassin par exemple, il a été infiniment plus moral et mieux argumenté que son homologue américain. Il a fallu attendre les années 2000 pour qu'une nouvelle génération de rappeurs français se lance dans des outrances gratuites dignes des Geto Boys ou du N.W.A. période *Niggaz4Life*.

Il a fallu en fait qu'on entre dans le nouveau siècle, que l'industrie du disque y investisse moins généreusement qu'au milieu des années 90, que le hip-hop français se recroqueville sur lui-même et ne prêche plus qu'aux convertis, pour qu'il devienne pour de bon sa caricature : un rap de racailles revendiqué, une sous-culture caractéristique des banlieues des grandes villes et des fils d'immigrés, où dominent l'outrage, l'inculture et la tentation communautaire.

Aujourd'hui, la situation du rap français est toujours similaire à celle des Etats-Unis. Il existe toujours une poignée de stars du rap français, Booba, Rohff, Soprano, La Fouine, connues du grand public et invitées occasionnelles des télévisions, nos Drake et nos Jay-Z à nous. Mais derrière ces gens, s'agite en vase clos un underground bouillonnant, constamment méprisé par la critique mais vivace, entretenu par une pléiade de micro-labels, de blogs et de sites Internet où règne une orthographe approximative, et d'où parviennent parfois

à émerger de nouveaux artistes, la Sexion d'Assaut ou, plus récemment, Virus ou 1995, certains en rupture avec les registres contraires mais rabâchés du rap "racailleux" et du rap "conscient"³⁷.

Am I Even Really a Rapper Anymore?

La place centrale qu'a prise le Web n'est pas une spécificité française, loin s'en faut. Internet a changé la donne pour l'ensemble du hip-hop international, comme il l'a fait, plus généralement, pour toute la musique. Autrefois dédaigné comme le domaine réservé des nerds, celui des geeks adeptes du netceeing³⁸, celui des rappeurs blancs à la Anticon, le Web est devenu le moyen privilégié, cool et branché, d'accès au public, au succès et à la reconnaissance. Et à ce titre, il a été massivement investi par la communauté hip-hop, et à tous les échelons (au point de voir, début 2012, une pointure comme le producteur Swizz Beatz³⁹ impliqué lors de la fermeture par le FBI du site de téléchargement Megaupload).

Internet a notamment réhabilité l'un des plus anciens supports du hip-hop, l'un des plus caractéristiques de cette culture, qui existait avant même les premiers singles rap, dès l'époque de Kool Herc et d'Afrika Bambaata : la mixtape. Le Web a redonné vie à ces compilations de titres mixés, autrefois vendus ou échangés en marge des concerts ou dans des magasins spécialisés. Le format a changé, il ne s'agit plus de cassettes, mais de fichiers digitaux. Le principe, cependant, demeure le même : distribuer de la musique avec facilité, en marge de l'industrie du disque, sans égard pour les questions de droits ou de copyright.

³⁷ BLONDEAU T., "Dans le rap français on n'a pas d'argent mais on a des idées", *Rue 89*, Janvier 2012, <http://www.rue89.com>

³⁸ Concours d'improvisation rap sur Internet, par claviers interposés.

³⁹ ROLLING STONE, "Swizz Beatz Revealed as Silent Partner, CEO of Megaupload", Janvier 2012 : <http://www.rollingstone.com>

Libérés, de nombreux rappeurs ont pu ainsi sortir de la musique en abondance et livrer des œuvres parfois supérieures à leurs albums officiels, plus spontanées, plus personnelles. Et pas seulement des DJs fous ou les artistes en mal de reconnaissance ; les mixtapes ont aussi permis aux rappeurs connus d'entretenir leur street credibility et de satisfaire la soif de sons de leurs fans les plus acharnés, comme Lil Wayne qui, avec DJ Drama, a joué un rôle fondamental dans la relance de ce format, grâce à des titres aussi prisés que *The Dedication* et *Da Drought*.

En permettant à chacun de s'improviser rappeur, en mettant à disposition une profusion de sons, sorties officielles ou pirates, morceaux récents ou anciens, originaux ou remixes, Internet a rendu la scène hip-hop plus complexe que jamais, plus difficile à suivre et à comprendre. Cependant, il a aussi rompu la dangereuse logique de cooptation, qui prédominait chez l'ancienne aristocratie rap, ou la trop forte dépendance à l'industrie du disque. Il a permis à un grand nombre d'artistes clés de la fin des années 2000, Soulja Boy, Lil B, Odd Future ou Main Attrakionz, d'émerger et de créer le buzz. Et c'est ainsi qu'en 2010 et 2011, au terme de dix années considérées comme plutôt ternes en comparaison de la prodigieuse décennie 90, semble se dessiner un renouveau rap.

L'un des signes de cette effervescence est la hype qu'a portée alors d'Odd Future. Le collectif californien emmené par Tyler, the Creator a sans doute été qualifié trop vite de nouveau Wu-Tang Clan. Mais il est symptomatique de l'émergence d'un nouvel underground qui brouille les anciennes frontières, empruntant quelques traits à l'ancien indie rap (le marketing parallèle sur Internet, le goût pour l'expérimentation, la défiance envers l'industrie du disque, la posture introspective), mais renouant avec les provocations du vieux gangsta rap (la

morgue, les penchants morbides, la violence, la misogynie et l'homophobie), et qui avec son esprit Jackass et son insolence de sales gosses, réinjecte dans le rap un esprit adolescent qu'il avait perdu de vue.

Le rap retrouve une jeunesse, mais il change, également, il essaye de nouvelles formes, il se frotte à d'autres sons. Depuis plusieurs années, déjà, les synthétiseurs avaient repris la vedette aux samplers. Mais la nouvelle génération pousse la logique encore plus loin, en gommant les rythmes au profit de nappes atmosphériques, flirtant avec l'ambient et le new age, une tendance qui se retrouve autant dans le cloud rap de Main Attrakionz que chez G-Side, Lil B ou A\$AP Rocky. Le hip-hop évolue, et c'est

Sélection

Il est de bon ton, parfois, pour le fan averti de musique, de décrier les sélections d'albums, ces tops 20, 50 ou 100 dont raffolent certains journalistes, de dénoncer cette entreprise illusoire de sacralisation des œuvres, cette volonté naïve de bâtir des panthéons. Pourtant, cet exercice est tout à fait légitime, s'il respecte deux conditions.

D'abord, cette sélection doit être faite avec modestie, en se souvenant que toute anthologie est nécessairement partielle, imparfaite, qu'elle n'est qu'une photographie, un état de l'art destiné à être contesté, révisé, amélioré, actualisé en permanence. La deuxième condition, c'est de préciser ses critères de sélection, lesquels, concernant les albums cités ci-après, sont au nombre de deux :

- Le premier objectif de cette liste a été d'être représentative, d'illustrer le mieux possible toutes les tendances du rap, toutes ses époques, tous ses styles, toutes ses géographies, mais en privilégiant les Etats-Unis, le berceau du hip-

sans doute pour cela que le dernier rappeur cité s'interroge, sur l'un de ses titres emblématiques, "Am I Even Really a Rapper Anymore?", s'il est encore un rappeur.

La réponse n'a au fond aucun intérêt. C'est la question, qui importe. Elle démontre ou rappelle que la définition du rap n'est pas acquise et fixée pour toujours, que ses frontières bougent et bougeront encore. Que comme le rock, ce genre donné dix fois pour mort, et pourtant toujours là, ce hip-hop qui existe depuis maintenant près de quarante ans nous prépare encore quelques nouvelles résurrections inattendues.

hop, son cœur, sa scène centrale et majeure, son prescripteur.

- Le second critère a été esthétique. Il s'agissait de choisir, autant que possible, de bons albums, des disques qui présentent un intérêt en soi, pour leur qualité formelle et pour leur pérennité artistique.

L'un ou l'autre de ces critères aurait pu être privilégié. Mais une liste fondée exclusivement sur des critères esthétiques, nécessairement subjectifs, aurait conduit à faire l'impasse sur certaines scènes et époques importantes. A l'inverse, s'appuyer uniquement sur la signification des albums, sans coup de cœur, sans passion, n'aurait rien apporté aux listes existantes, celle dressée par exemple par le magazine *The Source*, encore très pertinente malgré ses 15 ans d'âge⁴⁰.

Au moment de dresser cette liste, une centaine d'albums se sont imposés d'eux-mêmes : environ 25 pour leur importance historique, 25 autres pour leur qualité esthétique et une cinquantaine parce qu'ils répondaient aux deux critères à la fois. Le

⁴⁰ *The Source*, N° 100, Janvier 1998

choix des 50 autres a été plus ardu et arbitraire. Les albums finalement sélectionnés pourraient aisément être remplacés par d'autres. Cela est plus vrai encore des plus récents, ceux qui ne sont pas encore passés par le tribunal de l'histoire, ceux pour lesquels nous manquons encore de recul.

Pour éviter que cette liste ne s'étende trop, le choix a été fait de ne jamais présenter deux œuvres d'un même groupe ou rappeur, même si certains, prolifiques en chefs d'œuvres, OutKast par exemple, auraient mérité d'être cités à multiples reprises. La seule exception, c'est quand les mêmes personnes ont livré des classiques sous des noms différents, comme dans le cas du Wu-Tang Clan, dont les membres ont brillé en collectif comme en solo.

Cette règle restrictive a posé quelques cas de conscience. Pour un seul et même artiste, par exemple, devait-on privilégier son disque le plus marquant, ou un autre, plus discret, mais peut-être supérieur ? Parfois, le premier choix a été fait, comme dans le cas de De La Soul. Même si l'auteur préfère leur troisième album, *Buhloone Mindstate*, c'est le premier, *3 Feet High & Rising*, plus révolutionnaire, qu'il détaille ici. Mais d'autres fois, l'option contraire a été privilégiée, comme avec Slick Rick, dont le *The Great Adventures of...*, a été zappé au profit de *The Art of Storytelling*, un album tardif, mais où le talent de conteur du MC paraissait intact, et la production moins datée.

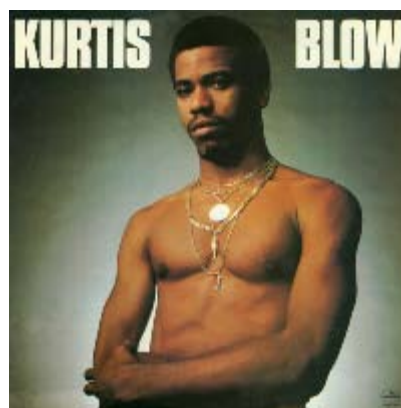
Pour procéder à cette sélection, il a aussi fallu définir les frontières, parfois floues, du rap. En ce qui nous concerne, nous avons rejetés les styles dérivés du hip-hop, mais différents, comme le trip-hop de Portishead, ou des artistes portés sur le mélange des genres, comme Beck. En revanche, nous avons pris en compte quelques rappeurs avides d'escapades crossover, comme OutKast, ou plus marginaux et périphériques,

cLOUDDEAD. Nous avons considéré aussi les producteurs de hip-hop abstrait et instrumental, comme DJ Shadow, et même les Nippo-Américaines de Cibo Matto qui, si elles appartiennent au milieu rock bohème plutôt qu'à la scène rap, ont proposé des disques qui, formellement, demeurent plus ou moins du hip-hop.

Comme pour tout genre musical majeur, le public hip-hop compte de nombreux puristes. Certains ne manqueront pas de s'offusquer de certains choix, c'est couru d'avance. Ils regretteront l'absence du *Doggystyle* de Snoop Dogg, par exemple, qui a été jugé ici trop proche du *The Chronic* de Dr. Dre pour que les deux soient cités. Ils ne manqueront pas de souligner ou de stigmatiser d'autres choix. Mais cela fait partie du jeu.

Pour un genre aussi majeur et productif que le rap, 150 albums, c'est bien trop court, il en manque forcément beaucoup d'autres. Alors, pour combler ces lacunes, d'autres œuvres sont citées après chaque présentation de disque, d'autres disques qui valent eux aussi le détour, et qui méritent d'être écoutés par ceux qui, ne les connaissant pas encore, voudraient creuser le sujet.

KURTIS BLOW - Kurtis Blow *Mercury, 1980*



Ancien breaker passé au rap et cornaqué par Russels Simmons, Kurtis Blow a été la

première star du hip-hop : il aurait été le premier à sortir un disque de rap, si le "Rapper's Delight" de Sugarhill Gang n'avait pas coiffé son "Christmas Rappin'" sur le poteau ; le premier à avoir un single disque d'or, avec l'épique "The Breaks" ; le premier aussi à signer sur une major, Mercury ; enfin, le premier dans le rap à avoir sorti un album.

Album, *Kurtis Blow* ne l'était pourtant pas tout à fait. Le disque cherchait surtout à fructifier le succès du fameux "The Breaks" en l'accompagnant de titres bouche-trous, pas à être une œuvre consistante. Et il n'était pas encore tout à fait rap non plus. Au début de l'ère du hip-hop enregistré, il n'était pas encore concevable qu'un album puisse être fait exclusivement de ce phrasé nouveau, scandé, rythmé et saccadé. Aussi celui-ci se terminait-il par deux titres étonnants : un "All I Want in This World (Is to Find That Girl)" fleur bleue où le rappeur tentait de se transformer en crooner soul ; et un "Takin' Care of Business" très rock FM. Deux morceaux d'un charme désuet, pas si mauvais que cela, mais qui confirmaient clairement que Kurtis Blow était un rappeur plutôt qu'un chanteur.

Côté rap, cependant, l'album était plutôt convaincant. Bien sûr, "The Breaks" surnageait, intouchable avec son humour bon enfant et son disco-funk qui pulsait. Mais les deux titres qui l'entouraient, ce "Way Out West" dans un même registre comique, et ce "Rappin' Blow, Pt. 2" qui était la face B de "Christmas Rappin'" (d'ailleurs présent sur la réédition CD de l'album) demeurent toujours très plaisants, même s'ils avaient les traits aujourd'hui très datés du son old school : l'accompagnement par de vrais instruments, et non par des synthés ou des samplers ; un esprit joyeux, ludique et innocent ; un rap coulant qui suivait la musique et qui épousait le beat, plutôt que de les défier.

Dans le même temps, cependant, quelques signes annonçaient le hip-hop d'après. Cette pochette tout d'abord, prélude à beaucoup d'autres où de beaux rappeurs musculeux s'exposent torsos nus. Toutes ces phrases aussi ("throw your hands in the air, and wave 'em like you just don't care!" ou "clap your hands everybody, if you got what it takes"), venues du temps où les MCs assuraient l'ambiance dans les clubs new-yorkais, mais que les futurs rappeurs citeraient à l'infini. Et puis, deux ans avant "The Message", il y avait même un soupçon de rap social avec cet "Hard Times", accaparé plus tard par Run-D.M.C.

A écouter aussi : The Sugarhill Gang – The Sugarhill Gang (1980) ; Grandmaster Flash & The Furious Five – The Message (1982)

RUN-D.M.C. – Run-D.M.C. *Profile Records, 1984*



Qu'on l'aime ou pas, la musique très "hair metal" de "Rock Box", deuxième plage du premier album de Run D.M.C., inaugurerait un exercice promis à un bel avenir : la fusion entre rap et hard rock. Trouvant ainsi le moyen de séduire bien plus que les ghettos noirs et les branchés new-yorkais, le trio récidiverait sur le second album, un bien nommé *King of Rock*, avant de décrocher la timbale avec "Walk This Way", en compagnie d'Aerosmith, toujours grâce à la même recette.

Cependant, c'était bien davantage que la guitare mordante de "Rock Box" que Run et D.M.C. empruntaient au rock. C'était aussi tout le reste. Certes, sur cet incroyable premier album qui ressemblait déjà à un "greatest hits", aucun autre morceau n'était à ce point crossover. Tous, au contraire, étaient franchement hip-hop avec leurs beats synthétiques et les prouesses de Jam Master Jay, le DJ et troisième larron du groupe, avec encore les jeux de langage de deux MCs, notamment cette manière de se répartir les segments d'une même phrase, véritable signature du groupe.

Toutefois, ces flows puissants, belliqueux, droits dans ta face, ces sons directs et brutaux, ce hip-hop qui préférait le punch au groove, avaient aussi quelque chose d'immanquablement rock. A titre d'illustration, difficile de ne pas citer le single qui avait révélé Run et D.M.C., un "It's Like That" percutant, toujours aussi efficace dix ans après, quand il sera remixé par DJ Jason Nevins, puis encore vingt ans après, quand une marque de soda en fera la bande-son de sa publicité. Impossible non plus de zapper le second single, un "Hard Times" frappé sur la même enclume, tout aussi dévastateur, tout aussi imprégné de réalisme social à la "The Message". Et il y avait plus radical encore, il y avait "Sucker M.C.'s", son beat ultra minimaliste, ses paroles agressives. Nos deux rappeurs, ici, ne se contentaient plus de proclamer à quel point ils étaient bons au micro, comme le faisaient tous leurs collègues : ils s'en prenaient avec violence à leurs rivaux. Ils étaient dangereux.

Avant Run D.M.C., le hip-hop était encore une mode exotique, une curiosité musicale, une sorte de disco-funk sympa du ghetto. Mais avec eux, tout changeait. Le rap devenait disque d'or, il faisait la couverture de *Rolling Stone*, il tournait à travers le pays et il passait en boucle sur MTV. Le hip-hop d'après Run-D.M.C. ne serait plus

un simple avatar de la black music, réduit à la portion congrue face à la variété blanche. Il prendrait toute la place, il serait tout à la fois : la nouvelle musique noire, mais aussi, pour deux bonnes décennies au moins, le nouveau rock'n'roll.

A écouter aussi : Run-D.M.C. – King of Rock (1985) ; Run-D.M.C. – Raising Hell (1986) ; Run-D.M.C. – Tougher than Leather (1988)

WHODINI – Escape *Jive, 1984*



Originaires de New-York, comme tous les premiers rappeurs, Whodini partageait beaucoup de choses avec Run-D.M.C. et d'autres : une proximité avec Russel Simmons, qui les manageait, et un producteur commun, Larry Smith, premier beatmaker important de l'ère rap. Leur *Escape* a aussi été, comme *Run-D.M.C.*, l'un des disques hip-hop les plus notables de l'année 1984, les deux étant d'ailleurs les plus anciens cités par le magazine *The Source* dans sa fameuse liste des 100 classiques du rap.

Seulement, alors que le premier Run-D.M.C. annonçait la nouvelle école, le second opus de Whodini, sorti pourtant 6 mois plus tard, était le rejeton d'un style old school qui n'allait pas tarder à s'effacer, hormis peut-être dans la portion la plus pop du hip-hop. Pas de beats abrasifs, ni de guitare hard rock, mais une musique souple

et funky qui ne coupait pas encore les liens avec la variété black, de l'égo-trip ludique et bon esprit sur le classique "Five Minutes of Funk", un "Escape (I Need a Break)" uptempo et doté de chœurs à la Chic, des refrains chantés sur "Friends" et de grandes virées dans un électro d'époque, avec vocoder en option sur "Freaks Come Out at Night" et sur le finale mésestimé "We Are Whodini".

Pas de ton offensif non plus chez Jalil Hutchins et John "Ecstasy" Fletcher, même si, quatre ans avant Public Enemy, ils posaient déjà derrière des barreaux de fer. Les sujets sérieux ne manquaient pas, comme sur "Friends", où il était question des difficultés et des déceptions de l'amitié. Mais nos deux rappeurs respiraient encore la joie de vivre sur le festif "Freaks Come Out at Night". Et même si le très minimaliste "Big Mouth" s'en prenait aux grandes gueules et à leurs méfaits, la diatribe était encore bien bon enfant. De cette première ère du rap, ne manquaient finalement que les scratches du troisième membre du groupe, le DJ virtuose Drew Carter, malgré ce "Featuring Grand Master Dee" qui portait son autre nom, en fait une version instrumentale de "Five Minutes of Funk".

Whodini cartonnerait avec cet album, l'un des mieux vendus du hip-hop des premiers temps. Mais l'avenir ne leur donnerait pas raison. Pris de court par l'évolution du hip-hop, ils manqueront plusieurs comebacks, avant de sombrer dans l'oubli. Mais si aujourd'hui, alors qu'il vient d'être réédité avec force bonus, *Escape* porte incontestablement la marque d'une époque révolue de longue date, il reste l'un des uniques albums old school sans temps mort, l'un des rares à se montrer toujours aussi plaisants, de bout en bout.

A écouter aussi : The Fat Boys – The Fat Boys (1984)

ERIC B. & RAKIM - Paid in Full

4th & Broadway / Island Records, 1987



Au milieu des années 80, alors que le rap entamait sa conquête du grand public, des gens comme les Beastie Boys et Run-D.M.C. faisaient mouche immédiatement avec leurs sons rock et leur côté burlesque. Mais avec Eric B. & Rakim, c'était différent, ça semblait du sérieux. "I Ain't no Joke", proclamait d'ailleurs le MC, et il était clair, en effet, qu'on n'avait pas affaire à n'importe qui.

Le duo était évident de technique et de classe, malgré ce son do-it-yourself qui a bien vieilli. Cette musique là ne provoquait pourtant aucun sentiment de ravissement, de catharsis, d'immersion. Mais cela était 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. Le rap, c'est différent. Et Eric B. & Rakim, justement, en livraient la plus simple expression, sans emprunt aux autres genres, sinon aux rythmes de James Brown.

Le hip-hop d'après leur devra beaucoup, il citera à l'envie les vers percutants de Rakim. Mais il ne leur ressemblera plus. Au contraire, il se métissera, il intégrera des éléments plus pop, plus communs, étrangers. Alors que sur *Paid in Full*, les origines de cet art éterné dans la rue sont encore visibles : pas de refrains, le texte est récité tout de go ; des beats sobres mais

efficaces, comme avec ce "As the Rhyme Goes On" tout en basse et en voix ; pas de message, mais du style avec ces titres qui se résument tous à un long égo-trip, à un Rakim qui ne cesse de dire à quel point il déchire au micro et de vanter les prouesses de son DJ ("Eric B. Is President").

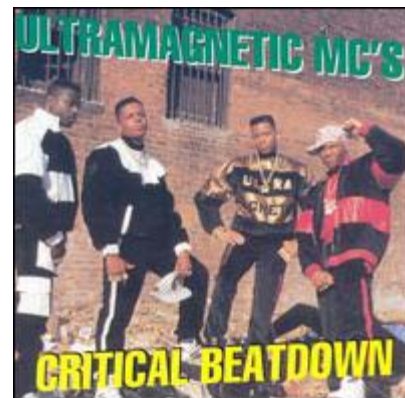
Aux rimes imagées du rappeur, à ce phrasé si souple, si félin, jamais forcé, répondaient les beats et les scratches d'Eric B, aussi à l'aise pour accompagner son MC que pour se livrer à des démonstrations solo. *Paid in Full* réunissait aussi les deux raps : le matérialiste, avec cette pochette toute en bagouzes, en chaînes en or et en billets verts ; et le spirituel, par la figure de sage musulman incarnée par Rakim.

Alors, *Paid in Full*, meilleur album de l'histoire du hip-hop ? Oui, mais uniquement dans la catégorie du hip-hop chimiquement pur. Il aurait d'ailleurs été dommage que le rap ait atteint son point d'orgue dès 1987. Comme le veut la formule 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 porté vis-à-vis d'Eric B. et des DJs. Ce disque, en effet, c'est la matrice, la formule de base. Car si *Paid in Full* n'est pas le meilleur album de l'histoire du hip-hop, il est plus que cela : il 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)

ULTRAMAGNETIC MC'S - Critical Beatdown

Next Plateau, 1988



Même si le succès leur a échappé, il est difficile d'ignorer l'influence fondamentale des Ultramagnetic MCs sur l'histoire du rap. Pas seulement parce que le membre le plus fantasque du trio, "Kool" Keith Thornton, s'est offert une seconde jeunesse avec le projet Dr. Octagon. Mais aussi parce qu'en 1988, ils signaient avec *Critical Beatdown*, curieusement sorti sur un label disco, un disque visionnaire et un joyau du rap des 80's.

A première écoute, le disque donne dans un hip-hop aux saveurs old school des plus classiques. Des rappeurs excités se livrent à leurs prouesses verbales sur un rythme rapide, avec les scratches de circonstance de DJ Moe Love, et des beats minimaux et funky. Très funky, jusque sur le nécessaire exercice hard rock de "Travelling at the Speed of Thought". Pourtant, contrairement à nombre d'œuvres du même temps, le disque conserve aujourd'hui toute son urgence et sa fraîcheur, il ne montre quasiment aucun signe de vieillissement.

C'est qu'à l'époque, *Critical Beatdown* annonçait les évolutions futures du hip-hop et des autres pans de la DJ culture, à commencer par l'utilisation systématique du sampler, devenu un instrument à part entière. Kool Keith lui vole la vedette, mais le responsable du son exceptionnel de *Critical Beatdown*, c'est Ced Gee, rappeur

et producteur, qui a poursuivi ici le travail mené dans l'ombre sur le *Criminal Minded* de Boogie Down Productions.

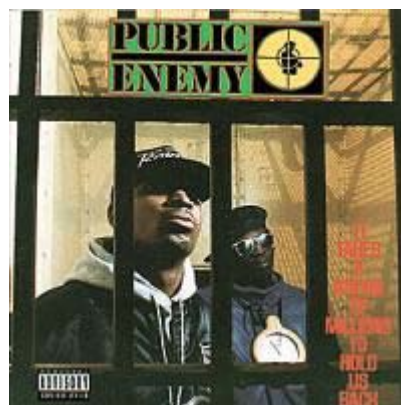
Tout le long de 15 morceaux tous irréprochables, cet album multiplie les audaces. Les rimes complexes qui sont la marque de fabrique de Kool Keith, les paroles allumées de cet ancien malade psychiatrique, s'accompagnent d'effets musicaux audacieux : ruptures au milieu des morceaux, irruption soudaine d'une batterie folle, dépassement de la boucle habituelle. Le Bomb Squad a admis l'influence de cet album sur la production de *It Takes a Nation...*, le brûlot de Public Enemy sorti la même année. On note d'ailleurs que le beat de "Ease Back" est le même que sur "Terminator X to the Edge of Panic".

Navigant difficilement de label en label, les Ultramagnetic MCs n'auront pourtant pas le même destin que Chuck D et les siens. Ils resteront un groupe prisé de l'underground hip-hop, voire de quelques Anglais au goût sûr, les Freestylers, et Prodigy, qui recycleront le très polémique "Smack my Bitch Up" de l'excellent "Give the Drummer Some". Et leur influence se fera ressentir jusqu'à la fin des années 90, quand Kool Keith deviendra le parrain par excellence du rap indé de science-fiction, épris comme lui de rimes abscones et de vocabulaire pseudo-scientifique.

A écouter aussi : Ultramagnetic MC's – The Four Horsemen (1993) ; Boogie Down Productions – Criminal Minded (1987)

PUBLIC ENEMY - It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back

Def Jam, 1988



En 1982, avec le bien-nommé "The Message", Grandmaster Flash et Melle Mel avaient inventé le rap engagé. Il n'était plus seulement question de freestyle, de breakdance et de démonstrations techniques, mais de se faire le porte-parole de la communauté noire. Six ans plus tard, Public Enemy enfonçait le clou sur le monumental *It Takes a Nation of Millions to Hold us Back*.

Le groupe y affirmait son statut de Clash du rap avec un brûlot politique comme jamais les musiques "de jeune" n'avaient osé en signer. L'apogée et la consécration internationale ne viendront qu'en 1990, avec le bien nommé *Fear of a Black Planet*, mais c'est sur cet album que Public Enemy est le plus pertinent et donne le meilleur de lui-même. Toutes, absolument toutes les perversions de l'Amérique (et du monde) de Reagan sont ici épinglées.

S'inscrivant dans la rhétorique Black Panther, le groupe argumente, démonte, démontre, convainc. Les médias et la mode étaient les premiers à faire les frais des rimes tranchantes de Chuck D et Flavor Flav sur "Don't Believe the Hype". Plus tard, c'est la CIA et le FBI, puis, tout à fait autre chose, les adversaires du sampling, qui s'en prenaient plein la face avec le funk vengeur de "Louder than a Bomb" et de "Caught, Can We get a Witness". Des

guitares hardcores étaient choisies pour dénoncer d'abrutissement par la télévision sur "She Watch Channel Zero", et c'est avec un saxophone entêtant que Chuck D dénonçait les ravages du crack sur "Night of the Living Baseheads".

Mais le morceau le plus puissant de l'album demeure à tout jamais "Black Steel in the Hour of Chaos". Plus de 6 minutes au cours desquelles le leader de Public Enemy lit une lettre adressée à son gouvernement, par laquelle il refuse la conscription. Plus de 6 minutes d'une boucle minimaliste et hypnotique accompagnée de scratches épisodiques. Plus de 6 minutes où le hip-hop cesse d'être un funk bavard et énervé pour franchir un nouveau palier, sur le fond, mais aussi sur la forme. Car tous ces mots ne seraient rien sans cette violence inouïe des beats, ce funk torride, ces voix offensives, ces crissemments qui prennent à vif, sans ce son agressif, à la limite de la dissonance et de la musique concrète, signé par le Bomb Squad, l'équipe de producteurs responsable du son révolutionnaire de Public Enemy.

"Party for your Right to Fight", s'intitulait l'ultime morceau, qui inversait opportunément les termes d'un titre des Beastie Boys, le trio blanc qui avait fait entrer le rap au cœur des foyers américains. Il marquait ainsi un changement d'ère : sans renoncer aux audaces et aux innovations musicales, le hip-hop portait maintenant un discours, il cessait d'être une simple distraction.

A écouter aussi : Public Enemy – Yo! Bum Rush the Show (1987) ; Public Enemy – Fear of a Black Planet (1990) ; Public Enemy – Apocalypse 91...The Enemy Strikes Black (1991) ; Son of Bazerk - Bazerk Bazerk Bazerk (1991)

N.W.A. - Straight outta Compton *Ruthless Records, 1988*



Sur l'impact de *Straight outta Compton*, il n'y a pas le moindre doute. Peu de disque, dans le rap, n'a autant pesé que le second album de N.W.A., Celui-ci a, sinon lancé, du moins consacré la mouvance gangsta rap. Après, et pour de nombreuses années, la mythification du gangster, la fascination pour la violence, les armes, le sexe et le clinquant allaient dominer le hip-hop, elles allaient en être synonymes. Et par la même occasion, ce disque dédié à un quartier de Los Angeles préfigurait le transfert du centre de gravité du rap de New-York vers la Californie.

De Public Enemy, Eazy-E, Dr. Dre, Ice Cube, DJ Yella et MC Ren avaient retenu la virulence, la férocité et le son terroriste. Mais au lieu de chercher à porter un message, nos hommes se lançaient dans des propos d'une sauvagerie et d'une gratuité inouïes, glorifiant le meurtre, la réussite facile, les femmes-objets, les agressions sexuelles et la confrontation violente avec la police. Nos Niggas With Attitude (quel nom !) effarouchaient les héritiers du mouvement pour les Droits Civiques, ils ruinaient les efforts entrepris pour élever et respectabiliser l'Afro-Américain, déclinant au paroxysme l'image d'un homme noir criminel, dangereux, sexiste et libidineux. Et les jeunes Américains blancs des banlieues allaient adorer.

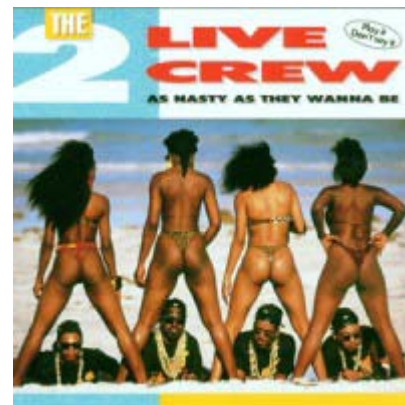
Sur le poids de ce disque, disions-nous, il n'y a donc pas l'ombre d'une ambiguïté. Pourtant, malgré la force des images et des mots, basiques, faciles presque, mais pénétrants, *Straight outta Compton* n'était pas irréprochable. Soucieux de nous en mettre plein la figure, le groupe jetait le plus gros de ses forces sur les trois premiers titres, de loin les plus puissants. "Straight outta Compton", tout d'abord, était époustouflant. Sur un beat traumatisant, où l'influence du Bomb Squad était patente, nos MCs livraient le plus effrayant et le plus saisissant manifeste jamais proposé par le hip-hop. Venait ensuite cet éloquent "Fuck tha Police" qui vaudrait à N.W.A. d'être menacé par le FBI, rien de moins. Enfin, le très funky "Gangsta Gangsta" nous exposait avec éclat le crédo du gangster ("life ain't nothin' but bitches and money").

Si la suite déclinait ce thème à l'envie, elle sonnait musicalement moins riche, moins novatrice, moins notable, à part peut-être "Express Yourself", le seul titre à message et le plus léger de l'album. Mais rien qu'avec ces trois premières plages tonitruantes, le travail était fait. Dorénavant, pour le meilleur et pour le pire, rappeur rimerait avec gangster.

A écouter aussi : N.W.A. - Niggaz4life (1991) ; Eazy-E - Eazy-Duz-It (1988) ; MC Ren - Shock Of The Hour (1993) ; Compton's Most Wanted – Music to Drive By (1992)

2 LIVE CREW - As Nasty As They Wanna Be

Luke Records, 1989



Nul album hip-hop ne s'est exposé plus facilement à la critique que ce disque multi-platiné du 2 Live Crew. Il était même du pain béni pour les bien-pensants et les contempteurs du rap.

Certains reprochaient au hip-hop sa misogynie et ses messages irresponsables ? Arrivait donc ce disque qui ne s'intéressait strictement qu'à une seule chose, ce que les femmes ont en-dessous de la ceinture, qui les affublait de tous les noms, qui transformait l'égo-trip traditionnel du rap en un étalage de performances sexuelles, en un concours de celui qui a la plus longue, littéralement, et qui partait à n'en plus finir dans des longs délires pornographique, devenant le premier album banni pour obscénité de l'histoire de la musique américaine, entraînant des vendeurs de disque en prison et le groupe dans une suite de procès sans fin.

D'autres, au commencement du hip-hop, ont critiqué ce pillage qu'était à leurs yeux le sampling ? En la matière, le 2 Live Crew n'y allait pas avec le dos de la cuillère, reprenant quasiment tels quels des extraits de Kraftwerk, de Van Halen, de Jimi Hendrix et des Beatles, poussant l'outrage jusqu'à y déclamer ses raps grivois. Luther "Luke Skywalker" Campbell et les siens ne s'interdisaient absolument rien, et si les paroles n'avaient qu'une obsession,

l'arrière-train rebondi des femmes, la musique, au contraire, s'aventurait partout, du funk et du rock à l'électro, à la house, au ragga et au blues, ou à n'importe quoi d'autre.

Tout cela était gratuit, facile, régressif, crétin, puéril et immature. Et pourtant, c'était jouissif. Ça a enthousiasmé des milliers de jeunes garçons en rut, d'autant plus motivés que le disque était censuré et avait le goût délicieux de l'interdit. Et aujourd'hui encore, quand on écoute l'extatique "Me So Horny" et ces près de 80 minutes qui n'en sont que la déclinaison, on continue à éprouver un plaisir coupable.

On pouvait ne pas aimer 2 Live Crew, ou plus sûrement, refuser de les aimer. On pouvait se la jouer Tartuffe et rejeter tout cela sur des prétextes moraux ou esthétiques. Reste que dix ou vingt ans après, c'est ce rap là qui a gagné. Ce qui à l'époque, n'était que la principale émanation de la Miami bass, un sous-genre provincial et mineur du hip-hop, a finalement triomphé quand s'est imposé le rap du Sud américain, ce Dirty South exubérant, dansant, festif, drôle, métissé, libidineux, et plus préoccupé par l'efficacité que par une orthodoxie rap encombrante ou une respectabilité inutile.

A écouter aussi : 2 Live Crew – Is What We Are (1986) ; DJ Magic Mike - Bass Is the Name of the Game (1988) ; Poison Clan - Poisonous Mentality (1992)

DE LA SOUL - 3 Feet High & Rising *Tommy Boy, 1989*



A la fin de la décennie 80, des années désignées plus tard comme l'âge d'or du hip-hop, le genre évoluait à une vitesse prodigieuse. Sans cesse, s'ouvraient de nouvelles voies, apparaissaient des ruptures décisives. Et *3 Feet High & Rising* (un titre emprunté à... Johnny Cash) ne fut pas le moins révolutionnaire des albums de ces années-là, consacrant le rap inventif du collectif Native Tongues, inauguré peu avant par les Jungle Brothers, et annonçant l'entrée dans une nouvelle ère, bientôt appelée le Daisy Age, l'âge des pâquerettes.

L'innovation la plus visible, c'était l'imagerie du trio, ces couleurs chatoyantes et ces fleurs qui ornaient la pochette, ces airs d'intellos facétieux qu'y arboraient les jeunes rappers Posdnuos, Trugoy et Pasemaster Mase. A cette époque, après BDP et Public Enemy, juste avant la déflagration du gangsta rap californien, la voie empruntée par le hip-hop semblait toute tracée : le genre devenait sans cesse plus agressif, plus dangereux. De La Soul, cependant, avait choisi de nager à contre-courant et de donner dans un rap joueur et bon enfant.

Les trois compères se moquaient du conformisme de leurs pairs ("Me Myself and I"), dénonçaient les violences du ghetto ("Ghetto Thang"), disaient non à la drogue ("Say No Go"), ils nous parlaient

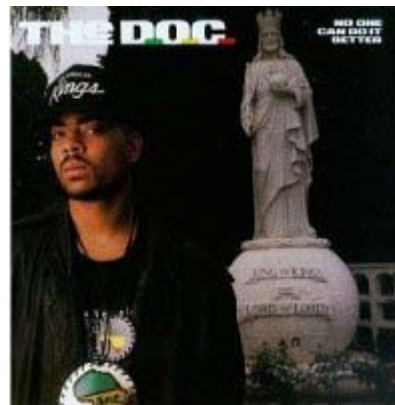
d'amour ("Eye Know") ou de manque de confiance en soi ("Can U Keep a Secret"), ils n'avaient pas peur des mélodies, chantant à l'occasion sur "The Magic Number". Et des thèmes (les odeurs corporelles sur "A Little Bit Of Soap"...) aux pseudos des MCs (Trugoy est une inversion du mot "yogurt"...), se manifestait leur humour potache.

Cependant, la révolution De La Soul ne tenait pas qu'aux paroles, elle était aussi dans la production, assurée par le fantasque Prince Paul, leur parrain, issu du groupe Stetsasonic. Ensemble, nos lascars élargissaient le registre du hip-hop. Les samples, très nombreux (parfois plus d'une dizaine par titre), n'étaient plus limités au funk, ils puisaient partout ailleurs, dans le jazz, la pop, le reggae et le rock psychédélique des années 70.

Psychédélique, voilà le mot qui qualifiait le mieux ce disque qui comptait cinquante idées à la seconde et, marque de fabrique de Prince Paul, de multiples interludes loufoques. Avec leur rap de gentils doux dingues, les De La Soul devenaient les hippies du rap. Une image encombrante et réductrice, qu'ils tenteraient de casser dès le prochain album, un *De La Soul Is Dead* dont la pochette exhiberait ostensiblement un pot de fleurs brisé.

A écouter aussi : De La Soul – De La Soul Is Dead (1991) ; De La Soul – Buhloone Mindstate (1993) ; Stetsasonic – On Fire (1986) ; Stetsasonic – In Full Gear (1988) ; Prince Paul – Psychoanalysis: what Is It (1997) ; Prince Paul – A Prince among Thieves (1999)

THE D.O.C. - No One Can Do It Better Ruthless Records, 1989



Le choc, la grande déflagration, le disque important qui a révélé le gangsta rap de la Côte Ouest, c'est *Straight outta Compton*. Pourtant, le dévastateur second album de N.W.A. n'est pas le meilleur à être issu de cette scène, à la fin des 80's. Son disque le plus accompli n'est sorti en fait que l'année d'après, en 1989. Et il était signé The D.O.C., un MC qui avait évolué dans l'ombre de nos Négros avec de l'Allure en devenant, précisément... leur nègre, notamment celui d'un Dr. Dre bien meilleur producteur que rappeur.

Sur ce premier album, notre homme démontrait son aisance à écrire les bons textes, à lancer des phases cultes, reprises par maints rappeurs depuis (entre autres, cet introductif "one, and in comes the two to the three and four"), mais il se révélait aussi un redoutable MC. Et ses paroles, si l'on excepte le posse cut⁴¹ "The Grand Finale" avec N.W.A., allaient bien au-delà du registre gangsta. Pour impressionner, The D.O.C. s'appuyait davantage sur son aisance au micro et la rapidité de son flow que sur les débordements verbaux, sonnait par l'occasion plus New-yorkais que West Coast (notre homme, d'ailleurs, n'était pas Californien, mais Texan).

⁴¹ Un posse, c'est une bande, un gang, le premier cercle des proches et des amis. Un posse cut, exercice récurrent dans le hip-hop, est un titre où un rappeur invite de nombreux proches à s'exprimer et à partager leurs propres couplets.

Et pour que la réussite soit totale, Dr. Dre s'était mis au service de son compère et avait produit de main de maître l'ensemble de l'album. Ici, il n'était pas encore le révolutionnaire qui, trois ans plus tard, allait changer pour toujours la production hip-hop. Musicalement, cet album n'était pas novateur. Seul le beat très relax de "The Formula" préfigurait le g-funk. Pour le reste, Dre proposait essentiellement des sons d'époque : samples puisés pour une large majorité dans le répertoire funk (Sly Stone, et bien sûr ces Parliament/Funkadelic prisés par Dre), beats uptempo et trépidants à la Bomb Squad sur "Lend Me an Ear", "Whirlwind Pyramid" et "Portrait of a Master Piece", crossover rap / hard rock sur "Beautiful but Deadly". Mais tout cela s'avérait sans tâche, sans temps mort, irréprochable.

No One Can Do It Better, le D.O.C. avait-il intitulé cet album. A raison, car à cette époque, chez les gangsters californiens, personne ne pouvait mieux faire. Pas même lui, car notre homme bousillerait bientôt son larynx pour toujours, dans un accident de voiture, sapant une carrière prometteuse, ne pouvant plus s'appuyer que sur l'amitié et le respect de ses compères, qui l'inviteront à dire quelques mots sur *The Chronic* et *Doggystyle*, les gros cartons à venir du rap californien.

A écouter aussi : Above the Law - Livin' Like Hustlers (1990) ; Above the Law – Black Mafia Life (1993)

BEASTIE BOYS - Paul's Boutique Capitol, 1989



Trois ans après le succès phénoménal de leur *Licensed to Ill*, les Beastie Boys auraient pu rester prisonniers de leur rap de vilains garnements, et être dépassés par l'évolution du rap, au succès duquel ils avaient pourtant largement contribué. Tout n'allait pas pour le mieux pour eux, d'ailleurs, puisqu'ils venaient de quitter Def Jam et d'entrer en conflit avec ses managers. Pourtant, relocalisés de New-York à Los Angeles, aidés à la production par Matt Dike et par les Dust Brothers, et grâce à l'argent de leur nouveau label, Capitol, ils décident de se consacrer à un considérable travail de studio, réorientent radicalement leur formule, et parviennent ainsi à sortir leur grande œuvre.

Ce second album sera un quasi fiasco. Seul le single "Hey Ladies" atteindra péniblement les charts, à une décevante 36ème place, malgré des critiques favorables, notamment celle du magazine *Rolling Stone*, qui osera une comparaison audacieuse entre ce *Paul's Boutique*, et *Pet Sounds*, le chef d'œuvre des Beach Boys, y découvrant la même inventivité, la même transfiguration d'un groupe autrefois calibré pour les teenagers, le même changement de voie.

Dès l'intro cool et funky de "To All the Girls", contrepoint parfait de celle, dévastatrice, de *Licensed to Ill*, le changement était patent. Cool et funky,

Paul's Boutique l'était d'ailleurs de bout en bout, même quand le trio se faisait aussi braillard qu'antan, sur "Shake you Rump", "Shadrach" et "Hey Ladies". Et seul "Looking Down the Barrel of a Gun" comptait encore des riffs hard rock. Pour l'essentiel, le disque donnait plutôt dans un groove débridé et rétro, jonglait avec les références à la pop culture et les absurdités réjouissantes, comme le délire country de "5-Piece Chicken Dinner", le faussement cool "Car Thief" et la comptine "Sounds of Science", perdue au milieu d'une pluie de beats, de samples et de flow.

Sur ce disque chiadé, les Beastie Boys multipliaient les samples à l'infini, variaient les rythmes ("Johnny Ryall"), dotaient leur musique d'intermèdes parlés, la parsemaient d'extraits de BO kitsch ("Egg Man") et d'effets psychédéliques ("High Plains Drifter"), recouraient abondamment aux scratches ("3-Minute Rule"), sans perdre de vue les gimmicks du rap des premiers temps ("What Comes Around"), donnant même dans un phrasé old school au beau milieu du gargantuesque pot-pourri de "B-Boy Bouillabaisse", un dernier titre fleuve, où ils s'essayaient à tous les styles et annonçaient l'éclectisme encore plus radical d'un futur album, *Check your Head*, qui renouerait avec leur passé rock et les réinventerait pour une troisième fois.

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)

YOUNG MC - Stone Cold Rhymin' *Delicious Vinyl, 1989*



Spontanément, quand on associe rap, Californie et fin des années 80, c'est à Ice-T et à N.W.A. qu'on pense, et donc aux premiers frémissements du rap gangsta. Dès cette époque, pourtant, à Los Angeles, était également installé le label de Matt Dike et de Michael Ross, Delicious Vinyl, qui se lançait sur une toute autre voie, beaucoup plus consensuelle et grand public, cherchant à devenir le Def Jam de la Côte Ouest. Cet objectif, ils l'atteignirent presque avec les singles "Wild Thing" et "Funky Cold Medina" de Tone Lōc; puis avec le "Bust a Move" de Young MC, tous des cartons.

Si le premier avait appartenu à un gang angelino, le second, de son vrai nom Marvin Young, n'avait rien d'un malfrat. C'était un jeune étudiant middle class originaire d'Angleterre, propre sur lui et bien sous tout rapport, et dont le premier album, *Stone Cold Rhymin'*, était à son image. Ici, il n'était pas question du ghetto, mais de l'environnement scolaire ("Principal's Office") ou de l'ennui d'une vie ordinaire ("Roll with the Punches"). Les femmes n'étaient pas des objets, elles faisaient au contraire tourner les hommes en bourrique ("Bust a Move", "Stone Cold Buggin'"). Le rappeur, au lieu de dealer de la drogue, préférait lui dire "non" ("Just Say No"). Et sur le reste de ses propos, Young MC se cantonnait à un égo-trip

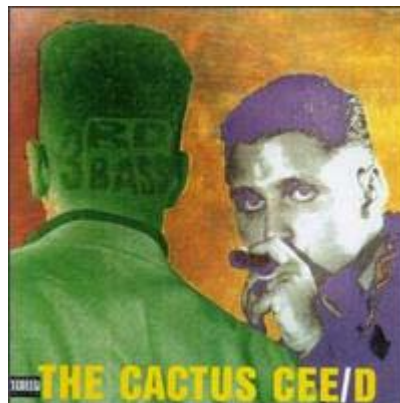
plaisant et bon enfant, ancré dans l'époque old school.

Côté musique, dominaient des tons de circonstance, funky et entraînants, grâce au travail de production de Matt Dike, de Mario Caldato Jr. et des Dust Brothers, la dream team qui avait offert aux Beastie Boys leur gargantuesque *Paul's Boutique*. L'album bénéficiait aussi du renfort de Flea des Red Hot Chili Peppers sur "Bust a Move", et même de Quincy Jones, carrément, à la production du très bon "Just Say No" final. Grâce à tous ces gens, ce disque agrémenté parfois de chants féminins extatiques se montrait accrocheur, bon esprit, joyeux, dansant, sautillant et très musical, comme le rap ne le serait plus avant longtemps.

Fort du soin apporté aux sons et du emceeing ludique de Young MC, *Stone Cold Rhyming* s'est bien vendu, mais il est aujourd'hui quelque peu oublié. Ce disque n'était pas visionnaire, il ne montrait pas la voie, et le MC peinera à s'imposer ensuite, tentant de se réinventer rappeur "conscient" sur le disque suivant, avant d'en être réduit, dans les années 2000, à participer à des émissions de télé-réalité. Son premier album demeure toutefois, encore même aujourd'hui, un parfait exemple de bonne variété rap.

A écouter aussi : Tone Lōc – Loc-ed After Dark (1989) ; Jazzy Jeff and the Fresh Prince- He's the DJ, I'm The Rapper (1988)

3RD BASS - The Cactus Album *Def Jam, 1989*



Personne ne contestera l'importance de 3rd Bass et de leur premier album dans l'histoire du rap. Plus crédibles que Vanilla Ice, moins potaches que les Beastie Boys, ces ex-compagnons de label auxquels ils s'attaquent brièvement sur "Sons of 3rd Bass", moins crossover aussi, les new-yorkais ont mieux prouvé que ces deux autres qu'il existait une voie pour les rappeurs blancs.

Ayant côtoyé la communauté black et éprouvé leurs techniques dans les block parties, maîtrisant parfaitement les codes de la culture hip-hop, MC Serch et Prime Minister Pete Nice, épaulés par leur DJ Richie Rich, l'Afro-Américain du trio, ont su s'accaparer ce genre noir, sans le dénaturer, sans renier ses codes et ses gimmicks (les odes au quartier sur "Brooklyn Queens", les leçons de vie sur "Wordz of Wizdom", les diss⁴² avec ce "The Gas Face" connu pour avoir révélé un certain Zev Love X, futur MF Doom), sans rejeter ce que leur bagage de petits Blancs middle class et instruits pouvait leur apporter : une capacité à jouer avec les mots, enrichie par une culture classique (Pete Nice avait été étudiant en lettres) et une dose carabinée d'humour bon enfant.

⁴² Le diss track, autre exercice hip-hop, est un titre où le MC s'applique à dire du mal d'une personne, généralement un autre rappeur, de la manière la plus éloquente et la plus percutante possible

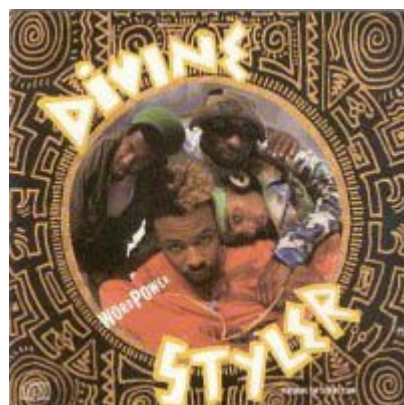
Cependant, avoir ajouté un peu de blanc aux couleurs du rap n'a pas été le seul mérite des deux MCs. Aujourd'hui même, pile vingt après, en dépit de quelques titres faiblards ("Soul in the Hole") et de passages humoristiques bancals accompagnés d'un beat rasoir ("The Cactus", ce "Flippin' Off the Wall..." interminable censé désamorcer par le rire toute attaque raciste envers nos petits Blancs), *The Cactus Album* reste un disque solide, l'un des rares issus du rap des 80's à avoir résisté plutôt vaillamment à l'épreuve du temps.

Nos amis, il faut l'avouer, avaient mis toutes les chances de leur côté en recrutant les producteurs les plus inspirés et les plus innovants du moment, à savoir, outre eux-mêmes et Sam Sever, rien de moins que Prince Paul et le Bomb Squad. Et aujourd'hui, les beats hyper accrocheurs qui composent "Sons of 3rd Bass", les percussions trépidantes des deux "Wordz of Wizdom" (et en particulier de l'hypnotique deuxième version), les cuivres de "Product of the Environment", les atours très funky de "Brooklyn Queens" ou les furies sampladéliques estampillées Bomb Squad ("Steppin' To the A.M.", et la métaphore filée coquine de "Oval Office") font toujours de ces titres réjouissants des hits certifiés.

A écouter aussi : 3rd Bass - Derelicts of Dialect (1991)

DIVINE STYLER Feat. THE SCHEME TEAM - Word Power

Epic / Rhyme Syndicate, 1989



Cela avait commencé sous les meilleurs auspices pour Divine Styler, 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.

Plus tard, quelques fans et amis lui tendront des perches : on l'apercevra sur des albums de House of Pain, des Styles of Beyond, de Scott Herren (Prefuse 73) et de Maxim Reality (The Prodigy). James Lavelle lui permettra de sortir un troisième album chez Mo'Wax, un décevant *Word Power Vol.2: Directrix*. Et le fanzine notoire du journaliste rap Ryan Somers ira jusqu'à s'intituler *In Search of Divine Styler*. Mais rien n'y fera, Divine Styler demeurera une figure méconnue, il ne bénéficiera jamais la reconnaissance méritée.

Et pourtant, qu'il était bon ce *Word Power*. C'était du rap aux saveurs old school, gavé de scratches, et au sommet de sa forme ("Koxistin U4ria", ce "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 ("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.

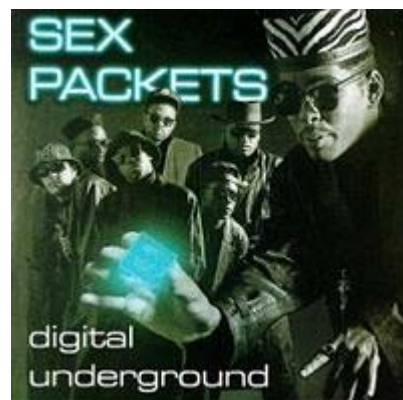
A l'instar des Native Tongues, ses homologues en afro-centrisme, et avec l'aide du producteur Bilal Bashir, le Californien explosait le rap. Il proposait près de sept minutes de hip house délirante avec "The Last Black House on the Left", du spoken word d'avant la mode sur fond de Marvin Gaye ("Word Power") ou aux accents jamaïcain ("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. A quelques passages languets près (ce "Divinity Stylistics" où le rappeur rend hommage à toutes ses sources d'inspiration, Allah en premier, sur un sample du "Pusherman" de Curtis Mayfield), il n'y avait pas d'autre mot, c'était divin.

Divine Styler portait bien son nom, mais le titre de l'album, au contraire, se révélait insuffisant et trompeur. Car en plus de prouver 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 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



En Californie, au début des années 90, George Clinton, père du p-funk, était partout. Des rappeurs gangsta au truculent Del, tous semblaient puiser leur inspiration sur les mêmes disques de Parliament et de Funkadelic. Et à Oakland, leurs voisins de Digital Underground n'étaient pas en reste. Ceux-là allaient même plus loin : plutôt que de piller le p-funk, ils l'actualisaient, 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 proéminentes, Shock G., Money B. et leurs comparses ne se contentaient pas de pomper les sons de Clinton, ils en adoptaient la pose festive, l'humour délirant et l'imagination débordante. 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 fringues fantaisistes. Et puis bien sûr, cette musique joyeuse, hédoniste, qui a su engendrer deux hits, "Doowutchyalike" et "The Humpty Dance".

Cette formule à base de p-funk, où le thème du ghetto n'était entrevu que le

temps du très noir "Danger Zone", était particulièrement réjouissante. Et si, contrairement à celle de contemporains plus hardcore, elle n'a pas vraiment survécu (sinon dans un certain party rap avide de bimbos et de festivités nouveau riche), son funk élastique fait toujours mouche, de même que son humour potache, quand, par exemple, après avoir invité tout le monde à faire ce qu'ils voulaient sur "Doowutchyalike", Shock G. décidait de faire une exception pour ceux dont l'hygiène des pieds était douteuse, ou, sur l'extravagant "Underwater Rimes", sorte de "Rock Lobster" hip-hop, quand on nous parlait d'une pieuvre qui jouait au DJ avec neuf platines. Il était aussi question de sexe, thème principal d'une bonne moitié des titres, abordé sur un mode léger, notamment sur ce "Freaks of the Industry" qui samplait le torride "Love to Love You Baby" de Donna Summer, entre autres feulements féminins.

S'il bénéficie toujours du statut de classique rap, *Sex Packets* n'est pourtant pas irrécusable. Conçu pour prolonger la fête, chaque titre se prolonge au-delà du raisonnable. Et Shock G lui-même s'oublie parfois un peu, il poursuit ses délires jusqu'à l'overdose. Trop futé, ce disque n'a pas l'impact d'un gangsta rap radical. Mais tout de même, aujourd'hui encore, Digital Underground mérite d'être célébré pour bien autre chose que d'avoir permis à un certain Tupac Shakur de faire ses débuts.

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

LORD FINESSE & DJ MIKE SMOOTH - Funky Technician *Wild Pitch, 1990*



Sur son premier album, Lord Finesse donnait presque exclusivement dans l'égo-trip et la rodomontade, répétant sur tous les modes à quel point il était à l'aise au micro, le tout sur des boucles funk trépidantes à souhait, et qui pour un bon tiers samplaient du James Brown. Dit comme ça, *Funky Technician* n'avait donc rien d'un disque original en 1990. Mais ici, la formule tournait à plein régime.

En plus de ce DJ, Mike Smooth, avec qui il partageait l'affiche, le jeune rappeur du Bronx avait eu la bonne idée de s'entourer d'une dream team de beatmakers prometteurs : DJ Premier produisait une moitié de ce qui pourrait bien avoir été son premier classique, tandis que Diamond D et Showbiz se partageaient avantageusement le reste, signant ainsi le premier coup d'éclat du collectif D.I.T.C. Avec eux, ce rap là n'atteignait pas encore les sommets de sophistication de la décennie à venir, mais il était délicieusement funky. Jamais, par exemple, même quand Ice-T l'avait utilisé tel quel sur son "You Played Yourself", cet extrait de "The Boss" n'avait sonné aussi extatique que sur l'excellent "Bad Mutha", le sommet de l'album, à égalité avec "Funky Technician" et "Track the Movement".

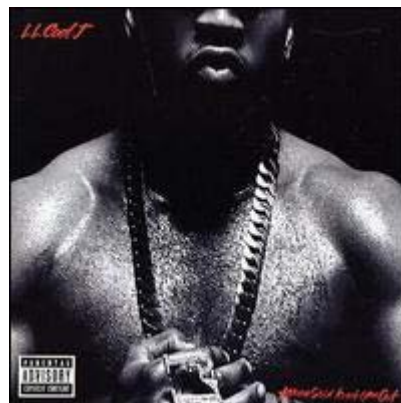
Et Lord Finesse n'y était sûrement pas pour rien. Le rappeur avait beau ne rien faire d'autre que de vanter ses prouesses (excepté sur un "Strictly for the Ladies" dédié au beau sexe et sur un faiblard "Lesson to be Taught" anti-droge), on ne s'en lassait pas. Ses paroles et son flow ont même sensiblement mieux vieilli que la musique. D'un phrasé coulant, facile, il prouvait que ses fanfaronnades n'avaient rien d'exagéré, qu'il était au-dessus des autres pour de bon, multipliant les punchlines, faisant preuve d'humour quand il osait de savoureux parallèles entre ses talents au micro et sa supériorité au lit.

Lord Finesse, pourtant, ne persévéra pas dans cette voie. Comme avec d'autres artistes maison, Main Source, les Ultramagnetic MCs et The Coup, Wild Pitch peinera à capitaliser sur son talent, et ses sorties sur d'autres labels ne seront pas toujours aussi délectables. Ce n'est donc plus en rappeur, mais en beatmaker, que Finesse se fera un nom, en travaillant avec The Notorious B.I.G. et en produisant une bonne partie du classique de Big L, *Lifestylez ov da Poor & Dangerous*. Pour se souvenir que le bonhomme a d'abord été un grand MC, il n'y aura donc plus que le tube "The Rockafeller Skank" de Fatboy Slim (ce fameux "right about now, the funk soul brother", c'était Finesse qui l'entonnait), ainsi que les nombreux albums qui citeront à l'envie des extraits de cet impeccable *Funky Technician*.

A écouter aussi : Lord Finesse – The Awakening (1996) ; Diamond & The Psychotic Neurotics - Stunts, Blunts & Hip-Hop (1992) ; Showbiz & A.G - Runaway Slave (1992)

LL COOL J - Mama Said Knock You Out

Def Jam, 1990



En 1990, LL Cool J n'avait que 22 ans. Il était pourtant déjà un vétérán du rap. Un has been, même. Après avoir été sa grande star au milieu des années 80, James Todd Smith, en effet, semblait bien mal armé pour suivre ses pairs dans la nouvelle décennie. Son allure de MC love et sympa en bob Kangol, consacrée en 1987 par l'immense succès de "I Need Love", la première ballade du hip-hop, jurait un peu à l'époque des rappeurs gangsta et des prêcheurs afro-centristes. Sur son quatrième album, cependant, il allait s'efforcer de casser son image, et de présenter un visage plus dur. Le titre qui remettait les pendules à l'heure, c'était "To Da Break of Dawn", l'un des diss tracks les plus remarquables de l'histoire du rap. Avec rage et verve, LL Cool J y poursuivait son vieux beef contre Kool Moe Dee, auquel il ajoutait deux nouvelles cibles : MC Hammer, pour se démarquer de la variété rap ; et Ice-T, pour prouver que les gangsters ne lui faisaient pas peur. Ce ton offensif, il l'adoptait aussi sur le retentissant titre éponyme, un énorme uppercut en pleine figure. Et pour souligner cette humeur batailleuse, en plus de cette pochette mythique où il avait l'allure d'un boxer, LL Cool J s'était fait accompagner par le grand Marley Marl, lequel lui concoctait des beats de circonstance, des qui cognaient et qui bondissaient. Le rappeur, pour autant, ne se

reniait pas : il confirmait sa passion pour les gros sons sur "The Boomin' System", il était toujours romantique sur "Around the Way Girl", ou un conteur narquois sur "Mr. Goodbar" et "Cheesey Rat Blues". Il se lançait dans de bons vieux égo-trip avec "Eat Em Up L! (Chill)", il renouait avec l'esprit live du rap d'autrefois sur "Murdergram", celui que les MCs exhibaient dans les rues ("Farmers Blvd.") ou dans les clubs ("Jingling Baby"). Notre homme, restait fidèle aux racines, mais tout en démontrant qu'il excellait dans les registres de ses contemporains, quand il s'en prenait à l'arbitraire de la police sur "Illegal Search" ou quand il jouait du registre religieux ("The Power of God"). Avec *Mama Said Knock You Out*, et plus tard avec sa carrière d'acteur, LL Cool J prouvait qu'il était une exception : un rappeur qui savait vieillir. On ne peut pas toujours en dire autant de ses albums, malheureusement, qui n'ont pas tous passé avec succès l'épreuve du temps. Excepté celui-ci, en partie, qui demeure aujourd'hui son plus solide et son plus percutant.

*A écouter aussi : LL Cool J – Radio (1985)
; LL Cool J - Bigger and Deffer (1987)*

BRAND NUBIAN - One for All *Elektra, 1990*



De longues années après sa sortie, il y a deux façons d'aborder le premier album des Brand Nubians : on peut le voir comme une bouteille à moitié vide, ou à moitié

pleine. Classé parmi les 100 incontournables du rap de *The Source*, deuxième meilleur album de l'année 90 selon *Ego Trip's Book of Rap Lists*, ce classique certifié du hip-hop a, de plus, largement contribué à enrichir la thématique afro-centriste de l'époque, à affirmer plus haut la fierté black, ainsi qu'à promouvoir la rhétorique de la Nation des Cinq Pour Cent, une philosophie dissidente de la Nation of Islam que nombre de rappeurs, de Rakim au Wu-Tang Clan, auront fait leur.

Cependant, *One For All* n'a pas forcément très bien vieilli. Assuré par les rappeurs eux-mêmes et par quelques collaborateurs, le travail de production peut sembler indigent aujourd'hui, même agrémenté des scratches de DJ Alamo. Ces boucles funk par trop convenues, ne parviennent pas toujours à pimenter des plages comme "Ragtime", "To the Right" et "Step to the Rear", elles les gâchent même.

Domage, car côté bouteille à moitié pleine, se distinguent toujours les flows plastiques et joueurs de Lord Jamar, Grand Puba et Sadat X, leur rap truculent, malin et sautillant, à leur sommet dès l'impeccable "All For One". Le groupe se démarquait aussi par sa créativité, avec ses sons très organiques, avec ses excursions dans d'autres genres. Ainsi le frénétique "Dance to my Ministry" avait-il un petit air afro-beat (même si le sample était d'Earth, Wind & Fire), "Try to Do Me" flirtait-il avec ce qui s'appelait encore la new jack avec ses chœurs sirupeux, "Brand Nubian" sonnait-il p-funk, "Who Can Get Busy Like This Man" lorgnait-il du côté du reggae et "Drop the Bomb" vers les musiques de danse, avec sa rythmique infernale piochée chez Kool & the Gang.

Cette inventivité et cette diversité, bien sûr, étaient cousines proches des Native Tongues, quand tout cela se mâtinaient d'humour et de bonnes vibrations funky. Mais les Brand Nubians pouvaient aussi se

montrer plus puissants, plus mordants, plus durs politiquement, comme avec "Wake Up" et l'incendiaire "Drop the Bomp". Ils pouvaient être plus noirs, aussi, comme avec le magnifique "Slow Down", où il était question de crack, de vénalité et de filles perdues, un morceau de rap conscient comme on n'en fait plus, la véritable gemme de l'album, l'un de ceux qui font de *One For All* un disque toujours recommandable, quelle que soit la sévérité du tribunal du temps.

A écouter aussi : Brand Nubian – In God We Trust (1993) ; Grand Puba – Reel to Reel (1992) ; Poor Righteous Teachers – Holy Intellect (1990) ; X-Clan – To the East Backward (1990)

GANG STARR - Step in the Arena *Chrysalis, 1991*



La Statue du Commandeur. Le Moïse du rap, le détenteur de ses Tables de Lois. Voici ce que Gang Starr était à la fin des années 90. Des figures imposantes et intimidantes, qui semblaient avoir édicté pour toujours la bonne façon de faire du boom bap new-yorkais. Côté DJ Premier, des boucles de jazz sobres, ciselées avec finesse et précision, une science poussée du détail stylistique qui fait mouche, un extraordinaire talent de cratedigger, de dénicheur de sample. Côté Guru, une voix caractéristique, à la fois chaude et aigre, déclamant de manière sobre et monotone les réflexions d'un sage des rues.

Tout cela deviendrait un gimmick, une recette, aussi révéree qu'usée. Mais avant que le duo ne soit ce parangon du classic rap, adulé jusqu'à l'écœurement par les puristes, il avait livré au moins deux vrais classiques. *Daily Operation* est leur album le plus abouti, celui où le groupe cesse de se chercher, où il consacre sa formule et la présente de manière nette, coupée au cordeau et sans rien qui dépasse. Son prédécesseur, cependant, a le droit de lui être préféré.

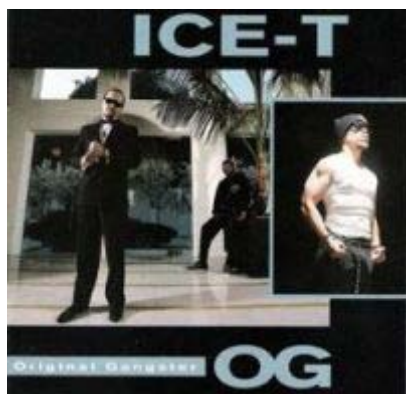
Sur *Step in the Arena*, dont le titre et l'introduction laissaient penser, à tort, qu'il était le premier album de Gang Starr, ce jazz rap qui sera la signature du duo est déjà bien présent. Mais ce disque conservait encore un peu de la folie du Golden Age, il avait une variété que son monolithique successeur aura oublié. Les prouesses de Primo, cette capacité de faire du plus avec du moins, étaient là. Visez par exemple comment surgit le sample de cuivres sur le bien nommé "Check the Technique", jamais à l'endroit attendu et toujours à bon escient ; ou encore le découpage abstrait de "Game Plan", empilement de cris et d'applaudissements, un exercice caractéristique du maître.

Cependant, en plus de ces boucles caractéristiques, d'un minimalisme parfois aride, Gang Starr nous offrait le claironnant "As I Read My S-A", ainsi que l'admirable "Who's Gonna Take the Weight", un appel à la responsabilité, d'une saveur funky avec ses cuivres, son scratch délicieux et ses sirènes. Et malgré ses allures de rappeur qui rigole quand il se brûle, Guru savait se faire léger quand, cessant de donner des leçons ou de se mesurer aux wack MCs, il nous parlait des filles, celles qui nous font tourner en bourrique ("Lovesick") ou ces groupies collantes ("What You Want This Time?"). Tout cela, bout à bout, n'atteignait pas encore la perfection froide de *Daily*

Operation. C'était pourtant déjà du grand Gang Starr.

A écouter aussi : Gang Starr – Daily Operation (1992) ; Gang Starr – Hard to Earn (1994) ; Gang Starr – Moment of Truth (1998)

ICE-T - O.G.: Original Gangster *Sire, 1991*



Le gangster originel. En effet, Ice-T a bien été celui-là. Il a pour de bon évolué près d'un gang, les fameux Crips de South Central, Los Angeles, le même d'où était issu Eazy-E. Et il a inauguré en Californie un style gangsta promis à un bel avenir, devenant pour le rap ce qu'Iceberg Slim avait été pour le roman, dépeignant, crûment et sans pudeur et tout comme l'écrivain qui lui avait inspiré son pseudo, l'univers violent où il avait grandi.

Ice-T a été le premier vrai rappeur gangsta de la Côte Ouest, mais il était plus complexe que ses collègues. Il était même dual, comme le montrait la pochette de ce quatrième album, où il posait, à gauche, en costume d'hommes d'affaire véreux, et à droite, enchaîné et en habits de malfrat, incarnant deux versions complémentaires du criminel. Californien, bien que né sur la Côte Est, il était aussi direct et agressif que N.W.A., mais il était engagé, également, comme Public Enemy. Rude, hors-la-loi, mais pas nihiliste pour autant, dispensant une sorte de morale de la rue, se posant

comme la conscience du gangsta rap, Ice-T se situait pile entre les deux raps.

Soutenu par un funk lourd et martial, il se targuait de son image de danger public. Mais il invitait aussi à ne pas s'arrêter aux faux-semblants ("First Impression") et avait des messages à transmettre : il rappelait que le crime avait des causes sociales ("New Jack Hustler"), qu'il n'avait d'autre issue que l'irruption des flics ("Midnight") et la prison ("The Tower") et qu'il valait mieux s'efforcer de lui échapper ("Escape From the Killing Fields"). Il voulait aussi privilégier le pouvoir des mots sur ceux des gestes ("Mind Over Matter"). Et si son vocabulaire n'avait rien de châtié, il prétendait user du terme " salope " dans un sens plus subtil qu'il n'y paraissait ("Bitches 2") et il paraît de fierté celui de " nègre " ("Straight Up Nigga").

Ice-T embrassait toutes les nuances du registre gangsta. Il allait même au-delà du rap, témoignant sur ce disque des deux carrières parallèles qu'il entamait alors, et qui allaient le rendre plus célèbre encore : acteur avec ce "New Jack Hustler" qui était la BO de son premier film (New Jack City), et rockeur avec "Body Count", du groupe metal du même nom. Ce côté prolifique et boulimique, c'était d'ailleurs le seul défaut de ce disque, épuisant avec ces 70 minutes et ces 24 titres qui pourtant, pris isolément, étaient quasiment tous des réussites, et qui marquaient l'apothéose d'Ice-T dans sa première incarnation, celle du rappeur sans concession, celle du gangster ultime.

A écouter aussi : Ice-T – Power (1988) ; Ice-T - The Iceberg/Freedom of Speech...Just Watch What You Say (1989)

GETO BOYS - We Can't Be Stopped

Rap-a-Lot, 1991



Si certains pensaient encore que le rap gangsta n'était qu'une question de pose, qu'il était du cinéma, du chiqué, la pochette mythique de l'album le mieux vendu des Geto Boys prouvait le contraire. Cette photo montrant Scarface et Willie D sortant de l'hôpital un Bushwick Bill plutôt mal en point n'était pas une mise en scène, mais un cliché pris après que le fameux rappeur nain s'était tiré une balle dans l'œil, à l'issue d'une dispute conjugale où s'étaient mêlées menaces de meurtre, de suicide et d'infanticide.

C'est qu'on ne rigolait pas du côté des ghettos de Houston, cette face cachée du Texas qui faisait passer Compton pour un jardin d'enfants. Dès l'album précédent, ces Geto Boys venus du bout du monde, mais parrainés par Rick Rubin, avaient poussé la formule gangsta au bout de sa logique meurtrière, luxurieuse et vénale, au point de flirter avec l'aliénation mentale sur "Mind of a Lunatic", un titre où il était question de nécrophilie, et qui préfigurait la vague horrorcore. Pour cette raison, les Geto Boys avaient connu des démêlés avec leur label et avec la censure. Cependant, comme le signalait le titre de ce nouvel album, personne ne pouvait les arrêter.

S'il n'est pas forcément leur meilleur disque, celui-ci contenait au moins leur plus grand titre, une immense chanson hip-hop, l'une des plus samplées et citées des

vingt années à venir, un "Mind Playing Tricks on Me" où, sur une boucle de guitare dénichée chez Isaac Hayes, les trois MCs se dépeignaient victimes d'hallucinations et de paranoïa. Ce titre surnageait, mais il n'était pas le seul argument de ce *We Can't be Stopped*, où nos trois MCs mélangeaient titres solo et collectifs, et qui confirmait qu'ils étaient les rois du grotesque et de l'outrance, dès le retentissant titre éponyme.

La plupart étaient fait du même funk enflammé que ceux de Public Enemy et de N.W.A., mais en plus extrême et plus morbide, dans les paroles comme dans les sons. Par exemple, samplant le "Ladies First" de Queen Latifah, Willie D lui répondait "I'm not a Gentleman", dans un flot de considérations sexistes. Sur "The Other Level", Bushwick Bill laissait libre cours à des fantasmes lesbiens. Et quand le même jouait à l'engagé sur "Fuck a War", un titre hostile à la première Guerre du Golfe, il le faisait à la manière Geto Boys : il ne préconisait pas le peace & love, mais carrément d'appuyer sur le bouton et de rayer l'Irak de la carte. C'était ça, les Geto Boys, et contre toute attente, ce rap de psychopathes a plutôt bien vieilli : dites-en quelque chose à Odd Future.

A écouter aussi : Geto Boys - Grip It! On That Other Level (1990) ; Geto Boys – The Resurrection (1996) ; Scarface - Mr. Scarface Is Back (1991) ; Scarface – The Diary (1994) ; Scarface – The Fix (2002) ; Bushwick Bill – Phantom of the Rapra (1995) ; Ganksta N-I-P - The South Park Psycho (1992) ; 5th Ward Boyz – Rated G (1995)

MAIN SOURCE - Breaking Atoms
Wild Pitch, 1991



Lorsqu'il faut illustrer le saut quantique accompli par le hip-hop en matière de production à l'orée des années 90, l'usage est de citer *The Chronic* de Dr. Dre. Le caractère révolutionnaire du premier solo de l'ancien N.W.A. n'est plus à démontrer. Cependant, l'impact du *Breaking Atoms* de Main Source, côté Est, a été lui aussi décisif.

La différence, c'est que cet album n'a jamais eu la chance de connaître le même succès grand public. La présence sur Wild Pitch, un label notoire pour n'avoir pas toujours su marketer son incroyable réservoir de talents, n'a pas aidé. Pas plus que son dépôt de bilan en 1997, à cause duquel cet album a été introuvable et épuisé pendant de longues années. Celui-ci, pourtant, était fondamental, marquant à lui seul la transition entre deux époques.

En matière de emceing, l'homme derrière le projet Main Source, Large Professor, était un rappeur plus qu'honorable. Ses textes étaient astucieux, notamment ce "Just a Friendly Game of Baseball" où, sur un ton faussement léger, il nous parlait de violences policières, maquillées en match de base-ball. Le MC récidivait dans ce registre rap "conscient" avec "Peace Is Not the Word to Play", où il critiquait l'usage intempestif et hypocrite du mot "paix". Et il nous parlait d'amour tourmenté sur "Looking At The Front Door". Détail

notable, aussi, sur le posse cut "Live at the Barbeque" apparaissaient deux nouveaux rappeurs importants, Akinyele et, surtout, un certain Nas.

Cependant, ce n'était pas là qu'il y avait révolution. Les raps, ici, se cantonnaient encore essentiellement à un style battle enjoué et soutenu, dans la droite ligne de ce qui s'était pratiqué les années précédentes. Sur *Breaking Atoms*, la vraie rupture était ailleurs. Elle était dans ce travail de production d'une richesse et d'une sophistication inédites. En empilant plusieurs couches de samples (majoritairement issus de grands titres jazz, soul et funk, bien sûr), en tirant le meilleur profit de son SP-1200, en composant pour de bon, Large Pro tournait le dos aux beats squelettiques et au son étriqué du rap d'avant.

Avec lui, des cordes soyeuses de "Just Hangin' Out" à ce "Vamos a Rapiar" où s'entendait la signature de Pete Rock, à la coproduction, en passant par la guitare et l'orgue de "Large Professor", tout sonnait plus ample, riche et subtil que jamais. Ajoutés à cela les scratches bien sentis des deux autres membres de Main Source, K-Cut et Sir Scratch, et l'on tenait là l'un des disques les plus musicaux (osons ce mot horrible) jusqu'alors proposés par le hip-hop. Et donc, nous l'avons dit, l'un des plus influents.

*A écouter aussi : Main Source - F*ck What You Think (1994)*

CYPRESS HILL - Cypress Hill
Ruffhouse Records / Columbia, 1991



Les gens de Cypress Hill ont marqué l'histoire du hip-hop pour trois raisons : rappant à l'occasion en Espagnol, ils ont été ses premières superstars latinos et démontré que cette musique pouvait représenter tout aussi légitimement d'autres minorités que la communauté afro-américaine ; ils ont multiplié les ponts avec la scène rock, devenant les héros rap de la scène alternative qui explosait à la même époque ; enfin, ils ont fièrement défendu la cause de la dépénalisation de la marijuana. Cette dernière caractéristique pourrait sembler anecdotique ; c'est au contraire la plus notable et la plus décisive. B Real, Sen Dog et DJ Muggs, en effet, ne se sont pas contentés de se faire les avocats de l'herbe magique, ils ont proposé un hip-hop décidément marqué par son influence.

Vu de loin, comme ça, le premier album de Cypress Hill ne jurait pas dans le paysage gangsta californien, en étalant sa haine des flics ("Pigs"), en exposant ses envies de meurtre ("How I Could Just Kill a Man") et ses pulsions sexuelles ("Tres Equis"). Pourtant, il y avait de l'inédit, à commencer par le timbre caractéristique de B Real, nasal à souhait, en contraste parfait avec celui de Sen Dog : dorénavant, n'importe quel rappeur parlant un tant soit peu du nez lui sera comparé. Et puis, donc, il y avait l'influence de la marijuana, dont le groupe s'employait à restituer les effets sur disque, avec ces paroles tantôt loufoques, tantôt

psychotiques, avec ces tons à mi-chemin entre le clown et le gangster, avec surtout les beats hallucinés, bizarres et embrumés de DJ Muggs.

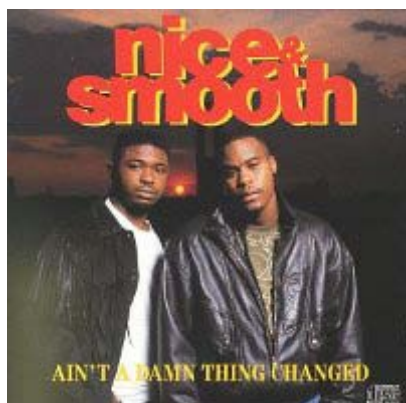
Avec Cypress Hill, portés par des basses profondes, les sons semblaient sortir de la fumée d'un joint, ils devenaient plus fiévreux, plus délirants. Plus tard, au risque de l'auto-parodie, le groupe pousserait plus loin la formule, notamment avec le stoner rap du très lourd *Temples of Boom*, leur troisième album. Mais les sons du premier n'en étaient pas encore là. Déglingués et distordus, ils demeuraient encore sautillants, funky et endiablés, comme ceux du rap d'avant.

A la suite de ce premier album, qui est resté le meilleur de Cypress Hill, le hip-hop ne serait pourtant plus tout à fait le même. L'ode au cannabis deviendra un exercice obligé pour les rappeurs. Dr. Dre s'inspirera de ce son lorsqu'il enregistrera son monumental *The Chronic*, autre album enregistré sous l'influence des narcotiques. Et le meilleur rap des années 90 usera à son tour et à foison des ambiances brumeuses, allumées et imprégnées de THC popularisées par DJ Muggs.

A écouter aussi : Cypress Hill – Black Sunday (1993) ; Cypress Hill – III (Temple of Boom) (1995) ; House of Pain – House of Pain (1992) ; Funkdoobiest - Which Doobie U B? (1993) ; Delinquent Habits – Delinquent Habits (1996)

NICE & SMOOTH - Ain't A Damn Thing Changed

RAL Records / Def Jam, 1991



Ne vous fiez pas au titre très "rap conscient". Sorti chez RAL Records, une émanation de Def Jam, le deuxième et meilleur album du duo Nice & Smooth ne donnait pas dans le hip-hop à messages, pessimiste et sentencieux. C'était même plutôt le contraire. Au moment où New-York préparait sa riposte, avant qu'il ne batte les gangsters californiens à leur propre jeu avec un rap de rue austère et plus sérieux que la mort, Greg Nice et Smooth B. perpétuaient pour quelques temps l'esprit joyeux et insouciant de la old school et du Golden Age.

Côté musique, les deux MCs donnaient encore dans des beats up-tempo, funky et sautillants, voire mélodiques. Nos rappers n'avaient en effet rien contre les refrains accrocheurs, comme ils le montraient dès les chants et les harmonies du bien nommé "Harmonize". Ils n'étaient pas hostiles non plus aux jolies boucles de guitares, celle du "Fast Car" de Tracy Chapman, par exemple, sur "Sometimes I Rhyme Slow", le single qui les avait popularisés. Les deux rappers ne cessaient de parsemer leurs titres de chœurs suaves ("Harmonize", "How to Flow", "Hip-Hop Junkies"). Ils osaient même une escapade réussie dans le ragamuffin jamaïcain sur un "Paranoia" tout en saxophone scintillant.

Côté paroles, les périls du ghetto faisaient

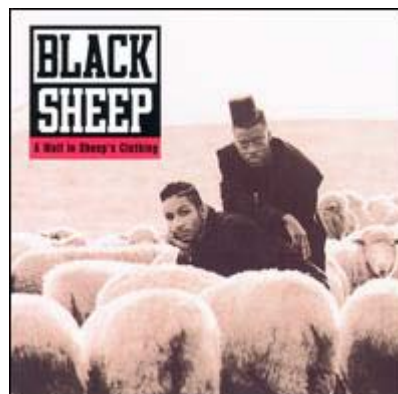
parfois leur apparition, en arrière-plan, comme avec les vers sur la drogue que l'on entendait sur le même "Sometimes I Rhyme Slow". Mais c'était loin d'être le cœur du sujet. Nos deux MCs préféraient, sans misogynie, se lancer dans une chronique de l'infidélité et de la jalousie ordinaires ("Cake & Eat It Too"), s'adonner aux plaisirs du sexe ("Sex, Sex, Sex"), donner dans un égo-trip bon enfant et des images surréalistes ("How to Flow"), ou inviter une pléiade d'amis, parmi lesquels un certain Guru, sur un posse cut léger ("Down the Line"), déclamé dans un style battle purement ludique.

Les deux compères, jouant de leurs voix complémentaires, l'une tranchante (Greg Nice), l'autre plus cajoleuse et nonchalante (Smooth B), n'avaient encore d'autre but que d'exhiber leurs skills. Ce n'était donc pas le titre, décidément, qui annonçait le mieux le contenu de ce disque réjouissant, mais plutôt la pochette, avec son soleil couchant. Sur cet album, en effet, brûlaient les derniers feux d'un esprit festif qui allait disparaître de New-York, quand la capitale du hip-hop s'enfoncerait pour longtemps dans la nuit d'un rap dur, froid et hostile.

A écouter aussi : Young MC - Stone Cold Rhyming' (1989) ; Special Ed - Youngest in Charge (1989)

BLACK SHEEP - A Wolf in Sheep's Clothing

Mercury, 1991



En introduction de son premier album, le duo Black Sheep explique qu'en tant que 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, ils sont en quelque sorte le mouton noir de la fameuse confrérie. Pourtant, difficile de faire plus conforme aux caractéristiques du célèbre collectif hip-hop qu'avec *A Wolf in Sheep's Clothing* : sons légers, jazzy et funky, mais capables de puiser bien au-delà du spectre des musiques noires ; bon esprit et sens critique ; et surtout, humour au soixante-dixième degré. 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 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 expliquant avoir assassiné sa sœur parce qu'elle lui avait emprunté sa brosse à dent... D'autres grands thèmes hip-hop 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 aux féministes 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"). Et comme si ces cocasseries ne suffisaient pas, Black Sheep maniait avec autant de réussite le goût de l'absurde, faisant rapper des chiens ("Similak Child"), s'essayant à un beatboxing bizarre ("Blunted 10") et se lançant dans une chanson toute en "fuck you", entraînante à souhait ("For Doz That Slept")...

Tout cela fonctionnait d'autant mieux que Mr. Lawnge proposait des beats futés et

accrocheurs, purement Native Tongues, certains irrésistiblement groovy, destinés à la danse (le remix funky de "The Choice is Yours", et "Strobelite Honey"), d'autres se montrant plus posés ("Similak Child", qui sample le Jefferson Airplane) ou joliment légers ("Flavor of the Month"), mais tout aussi excellents.

Même si le groupe, après un second album décevant, n'aura pas la postérité de De La Soul ou d'A Tribe Called Quest, et en dépit d'incontournables longueurs, ce premier disque n'avait décidément pas 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 : Jungle Brothers – Straight out the Jungle (1988) ; Jungle Brothers – Done by the Forces of Nature (1989) ; Queen Latifah - All Hail the Queen (1989) ; Da Bush Babees – Gravity (1996)

DEL THA FUNKY HOMOSAPIEN - I Wish my Brother George Was Here Elektra, 1991



L'ingrédient de base était le même que pour les rappeurs gangsta 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, ce frère dont le rappeur regrette l'absence n'étant nul 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* prenait totalement le contre-pied du gangsta rap.

Le premier album du Funky Homosapien est l'un de ceux qui a placé la très créative Bay Area sur la carte du hip-hop. Il a annoncé la naissance d'une scène locale alternative, 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". Ironisant sur les copains qui s'incrument ("Sleepin' on My Couch"), nous relatant une attente interminable à un arrêt de bus ("The Wacky World of Rapid Transit"), ce rappeur là donnait dans la distance, la fraîcheur et l'humour, plutôt que dans un gangsta rap dévastateur comme une décharge d'Uzi.

Notre rappeur ne se désintéressait pourtant pas des sujets de société. A l'arrière-plan de ses comptines, il est parfois question du crack, des gangs, de la condition des Noirs. Sur "Dark Skin Girls", tout en proclamant sa préférence pour les peaux foncées, il se jouait des clichés sexistes et racistes sur la femme noire. Cependant, faisant preuve d'une maturité étonnante pour ses 18 ou 19 ans, il abordait cela avec humour et nuance.

Malgré son absence de temps morts, et en dépit de titres irrésistibles comme l'entraînant "Dr. Bombay" et le tube "Mistadobalina", il n'est cependant pas acquis qu'*I Wish my Brother George Was Here* soit le meilleur album de Del. Son flow 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. A l'époque, Del n'est pas encore le parrain de la scène rap indé qu'il deviendra avec *Both Sides of the Brain* et *Deltron 3030* puis, plus tard, avec sa signature chez Def Jux. L'aventure Gorillaz ne l'aura pas encore révélé au grand public. 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) ; Gorillaz – Gorillaz (2001)

ORGANIZED KONFUSION – Organized Konfusion *Hollywood Records, 1991*



Souvent, il a été dit que Pharoahe Monch et Prince Poetry se distinguaient avant tout par leurs paroles d'intello, plutôt que par leurs beats. Mais cela est faux.

Certes, chez eux, les textes étaient un élément distinctif important. Ils étaient intriqués, complexes, hallucinés, articulés autour d'égo-trips aux allures futuristes et émaillées de termes savants, du genre "cytoplasme" ou "hyperchloride", qu'on ne croiserait ailleurs que dans des ouvrages scientifiques. Et pour ajouter à cette impression de sérieux, nos deux rappeurs

étaient engagés, ils n'hésitaient pas à se lancer dans des propos politiques sur "Releasing Hypnotical Gases" et "Prisoners of War", ou dans un sermon religieux sur "Open Your Eyes". Ce côté abscons, grave et sans concession était d'ailleurs, sans le moindre doute, ce qui a écarté le groupe du succès et, en contrepoint, ce qui avait conforté son immense cote underground.

Cependant, en plus de jongler avec facilité avec des paroles alambiquées, ces deux là avaient du flow. Leur rap était offensif, bondissant. Il jouait d'effets redoutables, comme les chœurs de "Fudge Pudge". Leurs phrasés étaient plein d'astuces et de jeux, qui renforçaient la musicalité de l'ensemble : pauses, syllabes étirées, détachées ou hachées, mots appuyés ou sur-articulés, répétitions, off-beat, bribes de chant, onomatopées. Et puis, de façon récurrente, véritable marque de fabrique du duo, empilement de noms et d'adjectifs partageant le même champ lexical ou les mêmes allitérations.

Quant aux beats, quoi qu'on ait pu en dire, ils étaient également au rendez-vous. Ce n'était pas par défaut que ces deux bons-à-tout-faire avaient produit leur propre disque, mais parce qu'ils excellaient aussi dans ce domaine. Leur musique n'était pas tape-à-l'œil, il est vrai. L'ambiance était essentiellement funk et jazz, comme pour l'essentiel du rap de cette époque. Et quelques boucles se montraient parfois trop linéaires. Mais le hip-hop, fut-il grand public, a déjà fait plus austère que ce "Walk Into the Sun" funky au point de lorgner vers les dancefloor, que cette deuxième partie de "Releasing Hypnotical Gases" à mi-chemin du Bomb Squad et de la rave music, que l'haletant "Prisoners of War", que le tintement étrange du prodigieux "The Rough Side of Town", que le souple et groovy "Open Your Eyes".

Organized Konfusion était un groupe complet, où l'alchimie entre beats et lyrics

opérait avec le même bonheur que celle, au micro, entre Pharoahe et Prince Po. Leur hip-hop était intello et élaboré, certes, mais il ne cessait jamais d'être direct et viscéral.

A écouter aussi : Organized Konfusion – Stress: The Extinction Agenda (1994) ; Organized Konfusion – The Equinox (1997)

ICE CUBE - Death Certificate *Priority Records, 1991*



Dans un premier temps, celui qui a le mieux tiré son épingle du jeu de l'aventure N.W.A. a été Ice Cube. S'étant fâché avec le reste du groupe, il se lança très tôt dans une carrière solo, pour devenir, avec ses deux premiers albums, la nouvelle menace numéro 1 en Amérique, se positionnant comme "The Nigga Ya Love to Hate" sur *Amerikkka's Most Wanted*, puis comme "The Wrong Nigga to Fuck Wit" sur *Death Certificate*.

Sur ce deuxième disque, sa cible était toujours Uncle Sam, dont il exposait le cadavre sur la pochette, et il offrait aux auditeurs exactement ce qu'ils attendaient en matière d'outrances gangsta rap : de la hargne anti-policrière, des histoires de deal de drogue, du sexisme, de l'homophobie, et même, histoire d'aller au bout du scandale, du racisme à l'encontre des épiciers coréens, et même un soupçon d'antisémitisme à l'égard de Jerry Heller, le manager de N.W.A., dans une furieuse

charge finale contre son ancien groupe élégamment intitulée "No Vaseline".

Cependant, au-delà de la polémique, les provocations d'Ice Cube n'étaient pas aussi gratuites qu'elles semblaient. A une première partie intitulée "Death Side", une description crue de la réalité des quartiers, succédait une "Life Side" plus constructive. Sur "Alive on Arrival" et "Color Blind", les gangs n'étaient pas présentés sous leur jour le plus glamour, "True to the Game" regrettait l'absence de solidarité dans la communauté afro-américaine, tandis que "Look Who's Burnin'" l'alertait contre le péril des MST (avec, certes, une dose carabinée de misogynie) et que "A Bird in the Hand" présentait la délinquance comme l'ultime recours d'un jeune en manque de travail. Plutôt que de pousser le style gangsta au bout de sa logique nihiliste, Ice Cube revenait sur les pas de Public Enemy. Non content d'avoir emprunté leur son sur l'album précédent en engageant le Bomb Squad, il donnait lui aussi dans le rap à message. Fort de son talent d'orateur, il se positionnait comme le nouveau porte-voix des Noirs Américains.

Death Certificate serait le meilleur album d'Ice Cube, mais c'était déjà un disque du passé. Bientôt, le gangsta se changerait en g-funk, et la colère céderait la place au cynisme, l'indignation du défavorisé à l'insolence du nouveau riche, la hargne, la fureur et la sobriété des beats à une musique lente, cool et sophistiquée. Et c'est un autre N.W.A., Dr. Dre, qui montrerait la voie, pendant qu'Ice Cube trouverait d'autres sources de satisfaction dans la carrière cinématographique entamée avant même *Death Certificate*, avec *Boyz-n-the Hood*.

A écouter aussi : Ice Cube – Amerikkka's Most Wanted (1990) ; Da Lench Mob - Guerillas in tha Mist (1992) ; Westside Connection – Bow Down (1996) ; Mack 10 - Based on a True Story (1997) ; WC -

Revenge Of The Barracuda (2011)

DAS EFX - Dead Serious

East West Records, 1992



Ainsi en était-il du très créatif commencement de la décennie 90. Le hip-hop y progressait à une vitesse fulgurante, et il fallait désormais, pour chaque rappeur, se démarquer par un style personnel, il fallait délivrer un manifeste. Et s'il est un groupe qui a su se singulariser ainsi, Das EFX est celui-là.

Découverts par EPMD à l'occasion d'un concours de rappeurs, puis affiliés à leur collectif, le Def Squad, Krazy Drazyz et Skoob étaient pourtant restés à l'écart des grandes évolutions du rap. Originaires de Brooklyn, c'est en Virginie, à l'université, qu'ils avaient fait leurs armes et mis au point leur formule à contre-courant. Et il demeurait quelque chose de la décennie 80 chez eux, avec cette pochette colorée, avec aussi ces beats bondissants, mélodiques et funky assurés par Chris Charity et Derek Lynch, de vieux amis de Skoob, et enrichis à l'occasion par la guitare de Bobby Sichran, pionnier, avec Beck et avant Everlast, de la fusion entre rap et musiques traditionnelles américaines. Quant au rap, ludique, nourri d'un sens de l'absurde et de multiples références à la pop culture (publicités, musique, programmes télé...), il restait lui aussi dans le bon esprit du hip-hop de la décennie précédente.

La dernière plage s'intitulerait "Straight Out the Sewer", préfigurant le nom du prochain album, mais en 1992, avec *Dead Serious*, nous étions loin du très glauque street rap new-yorkais, alors en pleine gestation. Le duo, toutefois, proposait des innovations décisives, au premier rang desquelles ce débit très rapide et ces jeux de langage, à l'œuvre sur l'essentiel des titres, qui constituait à ponctuer chaque mot important des suffixes "iggedy" ou "iggity". C'était, au choix, malin, chantant, virtuose, maîtrisé, ou totalement insupportable. Mais c'était aussi absolument unique, et extrêmement influent (dites-en deux mots aux rappeurs d'OutKast, si vous en doutez).

A cette époque où réussites artistique et commerciale allaient encore de pair dans le rap, Das EFX connut son heure de gloire, et *Dead Serious* devint disque de platine, porté par l'excellent single "They Want EFX" et sa nouvelle lecture du "Funky President" de James Brown, mais aussi par les truculents "Mic Checka", "Jussumen" et "Klap ya Handz". Quelques années plus tard, malgré un deuxième album également réussi, les deux rappeurs n'étaient pourtant déjà plus qu'un vieux souvenir pour aficionados. Car on l'a dit, il en était ainsi du rap en ces années là : il allait vite, vraiment très vite.

A écouter aussi : Das EFX - Straight Up Sewaside (1993) ; Fu-Schnickens - F.U. Don't Take It Personal (1992)

PETE ROCK & C.L. SMOOTH - Mecca and the Soul Brother *Elektra, 1992*



S'il faut citer le disque de rap new-yorkais quintessentiel des années 90, les postulants sont nombreux, et sur ces pages mêmes, 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 ce temps là, 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 ; des samples très vintage puisés exclusivement dans le patrimoine jazz, soul et R&B ; une pochette classieuse en noir et blanc, avec un logo stylé, qui sentait bon l'assurance et le ghetto ; des élans spirituels à consonances Black Muslim, même si La Mecque dont il était question ici était un état d'esprit plutôt qu'un lieu de pèlerinage, comme précisé en introduction.

Mais Pete Rock, c'était également une signature très personnelle, avec ces sons de cuivre omniprésents, gimmicks caractéristiques qui animaient quasiment chaque morceau. 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"). Bref, notre homme avait une patte, qui le ferait entrer dans le panthéon

des très grands producteurs new-yorkais, ceux même qui concoqueraient *Illmatic* deux ans plus tard.

Fort d'un phrasé sans tâche et conforme à son pseudonyme, lisse, moelleux, coulant, C.L. Smooth se distinguait quant à lui par un registre thématique 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 de Heavy D. and the Boyz, sur l'admirable "They Reminisce Over You".

Le plus grand mérite de ce classique du rap, toutefois, était sa constance. Comme trop souvent à cette époque, les auteurs s'étaient sentis obligés d'exploiter la longueur maximale d'un compact disc, et d'étendre leurs plages au-delà de 5 minutes. 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 devenu des titres emblématiques ; mais pas de déchet non plus. Que des plages habilement produites, subtiles et musicales, 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, rarement 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)

THE GOATS - Tricks of the Shade *Ruffhouse Records / Columbia, 1992*



Voici donc des rappeurs aux idées larges, friands de "vrais" instruments, en provenance de Philadelphie et qui, pourtant, ne sont pas ceux auxquels vous pensez. Avant The Roots, en effet, il y eut là-bas The Goats, l'un des groupes les plus injustement oubliés de l'histoire du hip-hop. Injustement parce que, accompagnés à la production par Joe Nicolo des Butcher Bros, l'un des fondateurs de Ruffhouse Records, ce trio multiracial opérait la fusion idéale des tendances les plus excitantes du rap des années précédentes.

Oatie Kato, Madd et Swayzack, comme précisé maintes fois par la critique, lorgnaient autant du côté de Public Enemy, par la charge politique lourde dont était bétonné leur brillant premier album, que des Native Tongues, dont ils avaient l'éclectisme, l'humour et la fantaisie. A cela, on pouvait ajouter un petit quelque chose de Beastie Boys, avec cette instrumentation qui penchait par moments vers le funk et le rock.

Côté critiques et dénonciations, donc, ça y allait sec sur *Tricks of the Shade*. Et la première cible, c'était l'Amérique bien sûr, avec son cortège d'inégalités, de racisme, de flics brutaux et de militants anti-avortement, une Amérique qui allait de Christophe Colomb, accusé d'avoir été plus génocidaire qu'Hitler, à George Bush senior. Nos rappeurs commençaient par se

défendre d'être des Américains typiques, et ils finissaient l'album en proposant de brûler le drapeau et en s'acharnant sur l'Oncle S(c)am. C'était radical et violent, mais ça ne virait jamais au prêche saoulant.

Car côté extravagances, les Goats étaient aussi au rendez-vous. D'abord, ils unifiaient l'album avec une histoire, celle de Hangerhead et de Chicken Little à la recherche de l'Oncle Scam, qu'ils nous racontaient dans des interludes délirants, et jamais superflus. Ensuite, il y avait cette musique, rapide, ludique, enjouée, haute en couleur et pleine de surprises, où un orgue malin, des guitares légères, des percussions bondissantes, des scratches et des raps truculents prenaient un malin plaisir à jouer ensemble.

Prisé par la critique, *Tricks of the Shade* ne rencontrerait pourtant pas son public, et le second album, *No Goats No Glory* ne serait plus aussi réussi, pénalisé par le départ d'Oatie (qui ne supportait plus les soirées défonce de ses collègues). Seul le groupe de ce dernier, l'honorable Incognegro, garderait un petit quelque chose du premier The Goats avec sa fusion rock rap, sans en atteindre toutefois l'excellence.

A écouter aussi : Incognegro – Keepin' It Lovely (2001)

THE PHARCYDE - A Bizarre Ride II the Pharcyde

Delicious Vinyl, 1992



Au début des années 90, en Californie, à l'heure de gloire du gangsta et du g-funk, il existait un autre rap, une scène hip-hop alternative, qui avait davantage à voir avec les bonnes ondes et l'inventivité des Native Tongues qu'avec les belliqueux N.W.A. Et nul, en ces années-là, ne l'a aussi bien représenté que The Pharcyde.

Issus de South Central, le cœur du Los Angeles gangsta, ces rappeurs-là n'arboraient ni décapotable, ni gun et ni mine patibulaire sur la pochette de leur premier album, mais au contraire le dessin coloré et déjanté d'une fête foraine, annonciateur d'excentricité. Et à l'intérieur, également, tout était à contre-courant du hip-hop de l'époque. A l'opposé du minimalisme ambiant, l'impeccable J-Swift offrait au groupe une production luxuriante aux tons live et jazzy, agrémentée de "vrais" instruments. A la posture grave et menaçante de mise, ces MCs préféraient un rap fantaisiste et humoristique. Plutôt que des phrasés linéaires et droits dans ta face, ils optaient pour des flows élastiques, fantasques et jaillissants. Aux fanfaronnades habituelles, Tre " Slimkid3 " Hardson, Imani, Bootie Brown et Fatlip substituaient la moquerie et l'autodérision, n'hésitant pas à nous raconter leurs piteuses mésaventures ("On the DL") et à revenir sur des amours d'enfance déçus ("Passing Me By").

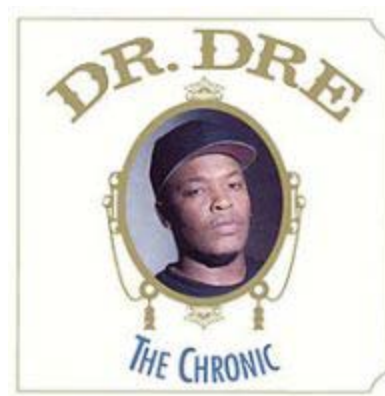
Avec eux, l'appétit sexuel, insatisfait, s'oubliait dans la masturbation et se soldait par la frustration ("Oh Shit!"). Les battles devenaient d'hilarants concours d'insultes à l'encontre des mamans de leurs rivaux (l'impayable "Ya Mama"), ressuscitant la vieille tradition afro-américaine du *dozens*. Et l'incendiaire "Black Steel in the Hour of Chaos" de Public Enemy était parodié pour dépeindre de pauvres Noirs pris par des policiers en flagrant délit de sale gueule et de conduite sans permis ("Officer"). Entre deux bons mots, nos rappeurs ne s'abstenaient cependant pas de donner dans le commentaire social, soulignant par exemple les besoins d'éducation de leur communauté ("4 Better or 4 Worse"), mais on ne savait jamais vraiment si tout cela était à prendre au sérieux ou au 52ème degré.

Malgré un deuxième opus tout à fait respectable, le groupe, pénalisé par le départ d'un J-Swift victime de graves problèmes de drogue, n'atteindrait plus le niveau de ce truculent et turbulent *Bizarre Ride II The Pharcyde*. Mais avec quelques autres, Del, les Souls of Mischief et Freestyle Fellowship, ils avaient dégagé la voie, ils avaient permis à un autre rap californien d'apparaître, plus débridé, plus créatif et plus original que nul autre.

A écouter aussi : The Pharcyde – Labcabincalifornia (1995) ; The Wascals – Greatest Hits (1994) ; Tha Alkaholiks – 21 & Over (1993) ; Tha Alkaholiks – Likwidation (1997)

DR. DRE - The Chronic

Death Row, 1992



En 1994, les rappeurs de la Côte Ouest, parlaient d'un avant et d'un après Chronic Age. L'album solo de Dr. Dre, qui venait alors de quitter N.W.A., avait en effet confirmé la suprématie de la Californie sur le terrain disputé du hip-hop, il avait été aussi le détonateur du succès de Snoop Dogg, Warren G, Nate Dogg et compagnie.

En définissant le g-funk, versant cool, mélodique et accrocheur du gangsta rap, il avait édicté les canons d'une musique qui allait dominer le milieu des années 90. Basses énormes, coulées généreuses de synthé et samples issus en bonne partie du p-funk de George Clinton, servaient d'écrin à des textes irrévérencieux qui nous exposaient les détails d'un art de vivre composé de sexe, de violence, de soleil californien et de substances plus ou moins licites ("chronic", en argot local, désignait le cannabis), qui rendaient glamour l'univers des gangsters.

Le tout, souvent, était déclamé sur un phrasé relax par les invités de Dre (meilleur musicien que rappeur, il avait eut la bonne idée de convier de nombreux amis), notamment un Snoop Dogg qui lançait ici sa carrière. Et à l'occasion, ce rap là savait céder la place aux chants et aux mélodies. "Fuck wit Dre Day", "Let me Ride", "Deeez Nuuts" (fermez les yeux, vous voyez rouler les décapotables) étaient tous des modèles du genre. Mais la

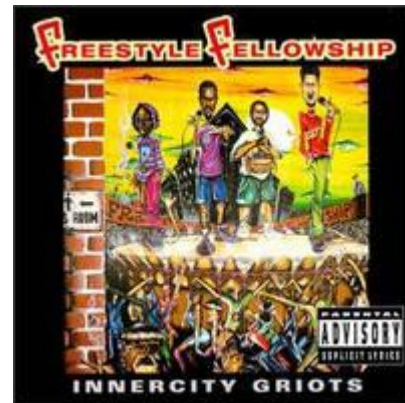
perle, bien sûr, c'était cet extraordinaire "Nuthin' but a "G" Thang", single culte et définitif, sommet incontestable de l'album, de tout un genre.

L'album, cependant, n'était pas uniforme. L'hostile "The Day the Niggaz Took Over", par exemple, renouait avec un minimalisme hardcore, agrémenté d'une pincée de ragga, et jouait à nouveau de la menace noire, un thème d'actualité l'année même des grandes émeutes de Los Angeles. Même chose pour ce "A Nigga Witta Gun" au ton martial, avec ses basses agressives, ses scratches furieux et ses bruits de flingue. Avec ces titres, avec aussi ses relents misogynes et homophobes, ou ses attaques contre l'ancien compère Eazy-E et les rappeurs de la Côte Est, *The Chronic* ne se résumait pas à de la lounge music pour gangsters sympas.

Il allait cependant cartonner, s'écoulant à plusieurs millions d'exemplaires, ouvrant la voie à de nombreuses autres œuvres g-funk, dont peu atteindrait ce niveau. Même pas sa réplique de l'année d'après, un *Doggystyle* où, de son flow cool et sans effort, Snoop Dogg (alors impliqué dans une affaire de meurtre...) jouera à fond de ce contraste caractéristique entre des paroles outrancières issues du passif gangsta et une musique excessivement séductrice.

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) ; E-40 – In a Major Way (1995)

FREESTYLE FELLOWSHIP - Innercity Griots *4th & B'way, 1993*



L'uchronie est un sous-genre de la science-fiction qui imagine comment notre monde aurait été si l'histoire des hommes avait pris un tour différent. C'est aussi un exercice que Freestyle Fellowship semble avoir appliqué au hip-hop. Sur ses indispensables premiers albums, un *To Whom It May Concern* visionnaire mais confidentiel, puis un *Innercity Griots* mieux distribué, le groupe de Los Angeles proposait en effet un rap californien différent, un rap qui avait évolué comme si le style gangsta local n'avait jamais existé. Ce que nous proposaient Aceyalone, Myka 9, Self Jupiter et P.E.A.C.E. n'était pas pour autant du rap alternatif à la Native Tongues, mais plutôt une suite logique au hip-hop des premiers jours. Un rap fondé, comme leur nom l'indiquait, sur le freestyle, sur la virtuosité au micro, sur la saveur des flows et sur le plaisir de jongler avec les mots entre amis. C'était bon esprit, comme au temps de cette old school célébrée sur "Respect Due", mais aussi plus complexe, plus libre et plus versatile. Rien n'était interdit à leurs voix : chants, spoken word, a cappella, scats et raps sur tous tempos. Tout était permis à leur musique, énergique sur "Bullies of the Block", ou flegmatique sur "Six Tray". C'était très jazz, aussi. Pas jazz rap. Pas jazzy. Non, vraiment jazz. Tout en improvisations, imprévisible et ludique, à l'image de ce "Cornbread" acrobatique où

le beat était secondaire, de ce "Hot Potato" où les MCs inventaient la patate chaude verbale, se refilant des rimes à tour de rôle. Ainsi, également, de cet "Heavyweights" où, sur un ring imaginaire, les MCs boxaient leurs mots les uns après les autres, pour un match qui auraient d'autres rounds, sur les albums ultérieurs de la grande fratrie Project Blowed. Le réalisme social n'était pas totalement étranger au groupe, comme le prouvait une écoute attentive de "Bullies of the Block" et de "Inner City Boundaries", ou ce "Park Bench People" où Myka 9 partageait son expérience d'ex SDF. Mais ce n'était qu'un thème parmi de nombreux autres, potentiellement infinis : les filles, par exemple, sur "Shammy's" ; la weed sur "Mary". Le fond, finalement, importait peu. A force de débiter leurs mots sur tous les modes et, souvent, à une allure hypersonique, on n'en comprenait de toute façon pas toujours le sens. Ce qui comptait, c'était l'adresse de leurs pirouettes linguistiques et la musicalité de leurs vers. Oui, la musicalité. Car c'était ça, le grand mérite de Freestyle Fellowship, la raison pour laquelle, faute de succès, il a été un groupe séminale et hors du temps : plus que tout autre, il a su que le rap était d'abord musique et poésie sonore.

A écouter aussi : Freestyle Fellowship – To Whom It May Concern (1991) ; Freestyle Fellowship – The Promise (2011) ; Compilation – Project Blowed (1994/95) ; K.I.T'S & P.I.T'S - Present Gumbo (2003) ; Mikah 9 - Citrus Sessions (2006) ; C.V.E. – Not Like Those (2010)

MASTA ACE INCORPORATED – Slaughterhouse *Delicious Vinyl, 1993*



Slaughterhouse est le sommet de la riche et longue carrière de Masta Ace, entamée dès la fin des années 80 auprès de Marley Marl et au sein du Juice Crew, et poursuivie jusqu'à nos jours. 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. Cependant, Masta Ace prouvait qu'il était resté à l'écoute, en sortant un disque 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.

Il ne fallait cependant pas compter sur lui 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, jetait sur ses contemporains. Dès "A Walk Thru the Valley", un spoken word qui décrivait ce qui ne tournait pas rond dans la communauté afro-américaine, le registre employé était clair : c'était du hip-hop engagé, du conscious rap, mais sans prêche ni naïveté. Masta Ace et ses complices pouvaient s'en prendre à l'occasion aux flics bornés (l'excellent et bondissant "Jeep Ass Niggah"), c'étaient toutefois leur pairs qu'ils visaient en premier lieu ("Late Model Sedan", "The Big East").

Avec jubilation, le rappeur usait de la caricature pour tourner le gangsta en dérision, sur l'instrumentation branlante et pleine de surprises de "Slaughtahouse", ou sur le brillant "Boom Bashin'". Plus loin, c'est de la mythologie du criminel dont Masta Ace se moquait, avec le dialogue de "Who U Jackin'", où un gangster se faisait rabattre le caquet par une femme, ou sur le brillant "Jack B. Nimble", qui mettait en scène la fuite sans issue d'un délinquant minable. Masta Ace, toutefois, ne se contentait pas de critiquer. Sur 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, il rappelait aussi sa supériorité au micro.

Sorti l'année où New-York reprendrait sa couronne à Los Angeles et où le Golden Age céda définitivement 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, avec un rap à message mais ludique, avec une posture hardcore qui conservait 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 large retentissement.

A écouter aussi : Masta Ace – Take a Look Around (1990) ; Masta Ace – Sittin' on Chrome (1995) ; Masta Ace – Disposable Arts (2001) ; Masta Ace – A Long Hot Summer (2004)

SOULS OF MISCHIEF - 93 'till Infinity Jive, 1993



En 1991, avec son premier album, Del tha Funky Homosapien avait montré qu'il existait une autre voie que le gangsta pour le hip-hop californien. Deux ans plus tard, *93 'till Infinity*, enfonçait le clou avec ses beats atmosphériques, ses rimes complexes, ses paroles sans outrages, étonnamment matures de la part de rappeurs alors très jeunes.

Avant même d'avoir dépassé les 20 ans, A-Plus, Phesto, Opio et Tajai, membres comme Del des Hieroglyphics, livraient un disque qui demeurerait le meilleur du collectif. Dès la basse énorme et le saxo fou de "Let' em Know", les Souls of Mischief donnaient le ton. Comme leurs homologues de la Côte Est, les quatre protagonistes optaient pour un rap infusé de jazz, mais avec un surcroît de fantaisie, une pincée de folie maîtrisée qui ferait la différence. Leurs compositions maîtrisaient à la perfection la science de la variation, comme l'illustre le piano qui surgit au début de chaque strophe de "Live and Let Live", ou les multiples surprises qui émaillent "Anything Can Happen"....

Dédiés pour une large part aux exercices battle, alternant égo-trips et attaques contre les mauvais rappeurs ("MC's should know their limitations", répétait Del sur "Limitations"), leurs vers savaient jouer à fond des assonances, notamment sur ce modèle du genre qu'était "That's When Ya

Lost". Audacieux, ils piochaient dans un vocabulaire improbable, façon "mindless spineless vertebraetless with meningitis" ("Never No More").

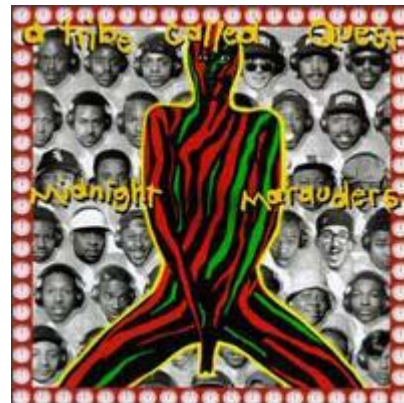
Tout cela était différent du rap West Coast habituel, pourtant, l'univers des gangsters n'était pas bien loin. Les Souls of Mischief en relataient les vicissitudes, mais sur un mode souvent humoristique ("What a Way to Go Out", "Anything Can Happen"), ils y jetaient un regard juste et perspicace sur l'excellent "Tell Me Who Profits". Ils traitaient aussi des thèmes de la rue ("Live and Let Live") et du sexe ("A Name I Call Myself"), mais avec des textes alambiqués, malins, d'une subtilité inouïe.

Alors, qu'a-t-il manqué à un disque aussi proche de la perfection pour avoir plus de succès ? La présence d'un tube peut-être. Il n'y en a pas vraiment sur cet album, mais il y a mieux encore. Il y a le morceau éponyme, "93 'till Infinity", l'un des plus incroyables jamais proposés par le rap, avec son beat évanescent et ses cuivres aigres, idéaux pour aborder le sujet du morceau, l'art de prendre du bon temps. Jamais titre, jamais album, n'avaient aussi bien été nommés. Car depuis 1993, et jusqu'à l'éternité, cet album demeure et demeurera impérissable.

A écouter aussi : Casual – Fear Itself (1994) ; Hieroglyphics – Third Eye Vision (1998)

A TRIBE CALLED QUEST - *Midnight Marauders*

Jive, 1993



ATCQ ayant constamment su se renouveler, il y en a pour tous les goûts sur leurs trois premiers albums. Eclectique, inventif et malin, *People's Instinctive Travels...* avait de quoi séduire bien au-delà du public hip-hop, tandis que le jazz rap *The Low End Theory* continue d'être le saint graal des puristes. Cependant le troisième, *Midnight Marauders*, est peut-être bien leur meilleur. Plus varié, moins taillé dans le roc que son prédécesseur, il ne connaissait aucun des égarements du premier.

Tribe ayant enrichi le jazz rap sobre et profond de *The Low End Theory* par un son plus catchy et funky, *Midnight Marauder*, dans la foulée du single "Award Tour", serait leur plus grand succès commercial. Et le grand public, parfois, ne se trompe pas. Car tout était excellent sur ce disque. A commencer par cette pochette, chamarrée comme toujours, qui compilait les visages des rappeurs qui comptaient en cette riche année 1993. Avec *Midnight Marauders*, triomphait l'esprit fun et imaginatif qui était la marque des Natives Tongues. L'humour était présent dès l'introduction, avec cette voix robotique qui nous guiderait tout au long du disque. On respectait ici les thèmes obligés du rap, on parlait de la rue, on rendait hommage à ses pairs sur "God Lives Through", on se lançait dans des égo-trip et

des battles, de "Steve Biko" à "Lyrics to Go", mais d'une manière toujours fantaisiste. On traitait de sujets légers, les filles en premier lieu, sur le single "Electric Relaxation". On invitait à prendre la vie du bon côté sur l'irrésistible et dansant "We Can Get Down". Et puis, à l'occasion, on invitait un boute-en-train, comme Busta Rhymes sur "Oh My God".

Le son de *The Low End Theory* habitait toujours cet album, Ali Shaheed Muhammad, le DJ, puisait encore dans le jazz et la black music. Mais il privilégiait les instruments les plus joyeux et les plus chatoyants, trompettes, percussions et claviers, agrémentés à l'occasion de scratches entraînants. Ce disque était taillé pour le succès, pour prendre du plaisir, mais nos rappeurs 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 montrait l'envers du décor de la vie nocturne.

Toujours, par exemple quand Phife Dawg explorait les à-côtés du succès sur "8 Million Stories", les 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 ne submergent pour longtemps le son new-yorkais, le style de ce collectif fondamental brillait de ses derniers feux 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) ; A Tribe Called Quest – Beats, Rhymes and Life (1996)

BLACK MOON - Enta da Stage Wreck, 1993



A partir de 1988, avec la déflagration N.W.A., la suprématie de New-York sur le hip-hop avait été violemment contestée. Mais en 1993, sonnait l'heure de la revanche, avec une suite de disques retentissants qui allait lui permettre de reprendre sa couronne, au premier rang desquels figurait ce tonitruant *Enta da Stage*, de Black Moon, premier et meilleur album à nous venir du Boot Camp Click.

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. Malgré cet accueil enthousiaste, le groupe s'était accordé de nombreux mois avant de sortir son premier LP, produit par les Beatminerz (Evil Dee et son frère Mr. Walt), 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) revenait avec *Enta da Stage* à la concision de BDP et à l'âpre son new-yorkais des années 80, mais avec les moyens supérieurs et la production de l'époque, signant une œuvre à la fois intemporelle et

éminemment représentative des années 1993-94.

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

Dépouillée et sans fioriture, la production limitait tout détail superflu, jusqu'au scratch rituel, ramené au strict minimum, excepté au début de "Son Get Wrec" et sur "How Many MC's". Les Beatminerz ne retenaient que l'essentiel, l'ossature, le fondement, comme sur "Shit iz Real" où une longue boucle de saxophone ouvrait la voie à un bref intermède synthétique, sur fond de percussions squelettiques, rachitiques, pour aboutir à des merveilles de concision : écouter "Make Munne" et agoniser ; se délecter de "Slave" et mourir. Black Moon livrait un travail musical définitif, et l'œuvre essentielle du rap hardcore new-yorkais, 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) ; Heltah Skeltah - Nocturnal (1996) ; Boot Camp Click – The Chose Few (2001

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

Loud, 1993



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 permis à New-York de retrouver sa suprématie sur le hip-hop en réinvestissant un son dur, sobre et sombre, à l'inverse du g-funk moelleux et cajoleur de Dr. Dre. 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 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 terriblement addictif. "Shame on a Nigga", "Wu-Tang Clan Ain't Nuthing to F* Wit" et "Protect

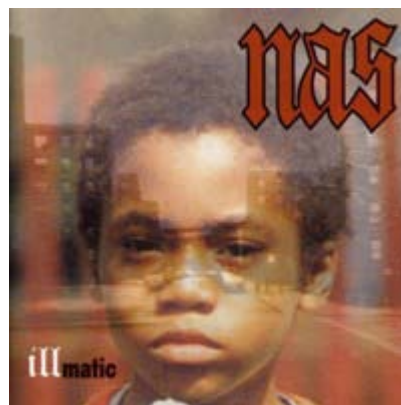
ya Neck" étaient des uppercuts en pleine figure, "Da Mystery of Chessboxin'" tirait profit de ces touches de piano délicates qui deviendraient la signature du RZA, et les titres les plus posés, "Cant It Be All So Simple", "Tearz" ainsi que le fabuleux "C.R.E.A.M.", se montraient délicieusement vénéreux.

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 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 se sont présentés comme les équivalents rap de personnages de comics. Les beats singuliers de RZA se doublaient d'un véritable univers où se mêlaient chroniques du ghetto, arts martiaux et éloge de la marijuana, que de futurs fans ne se lasseraient jamais d'explorer.

La formule sera ensuite déclinée et renouvelé via une pléthore de sorties solo, qui feront du Clan le groupe le plus important des années 90, au-delà même du rap. Cependant, quand bien même il n'aurait livré qu'*Enter the Wu-Tang*, la place du Wu 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, le premier album du jeune prodige de 21 ans issu de Queensbridge étant cité régulièrement comme l'album le plus accompli jamais sorti en matière de hip-hop.

Très tôt, il faut l'avouer, des bonnes fées s'étaient penchées sur lui. Dès que Nas s'était distingué sur le "Live at the Barbeque" de Main Source, il avait été admis dans l'aristocratie rap new-yorkaise. Il avait trouvé ensuite un parrain de choix en la personne de l'influent MC Serch, puis il avait su convoquer la crème des producteurs du cru, Large Professor, Pete Rock, Q-Tip et DJ Premier, rien de moins, pour concevoir son premier album. *Illmatic* a aussi bénéficié du timing, sortant au cœur de 1994, l'année charnière de l'histoire du rap, son paroxysme artistique et esthétique, juste après les coups de boutoir de Black Moon, du Wu-Tang et d'autres, qui avaient permis à New-York de retrouver sa place, au cœur de la géographie hip-hop.

Cependant, si le renom du premier Nas demeure si grand, tant d'années après sa sortie, c'est aussi en raison de qualités propres. Et il y a tant à dire sur le sujet... Le plus simple, sans doute, est de reprendre la thèse avancée par Matthew Gasteier dans le livre qu'il a consacré à *Illmatic*⁴³. A savoir que ce disque concilie

⁴³ GASTEIER M., , *Illmatic*, Continuum, 2009

à merveille les contraires. Qu'il était l'œuvre d'un homme jeune et neuf, mais pétri de sagesse des rues. Qu'il était obsédé par la mort, par le spectre d'une vie courte, mais guidé par une volonté de survie. Qu'il faisait état de la dureté du ghetto, mais invitait à goûter l'instant présent, avec des aphorismes aussi mémorables que celui prononcé par son seul invité, AZ, sur "Life's a Bitch".

La cote durable de cet album s'explique aussi pour une autre raison. *Illmatic* se distingue des autres classiques du rap hardcore new-yorkais 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 9 vraies plages, toutes d'une absolue perfection, presque cliniques, froides, mais qui s'assemblaient 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 de Large Professor sur un "Halftime" tout en basse et percussions et un "It Ain't Hard to Tell" parcouru de voix évaporées.

Voilà où réside la force de cet album que Nas ne dépassera jamais, voilà comment se justifie sa supériorité, comment se légitime son statut démesuré : par sa concision, par son éloquence et par la qualité de 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



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

Tout cela aurait pu n'être qu'une suite irritante de prédications lourdingues, parsemé de quelques maladresses, comme ce "Da Bitches", qui lui valut un procès en misogynie. Mais le rappeur avait d'autres arguments que ses prêchiprêchas. Précision des mots, puissance des images, audaces stylistiques, richesse du vocabulaire, contrôle parfait du souffle, égo-trip à tiroirs et à messages : il rappelait qu'en matière de rap, les talents de virtuose comptaient plus que les débordements verbaux.

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 attiré 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 même supérieurs 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 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".

The Sun Rises in the East, 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, le disque ne contient aucune réelle accroche, aucun tube (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, l'un des tout meilleurs dans le registre riche du boom bap new-yorkais sobre et "conscient".

A écouter aussi : Jeru the Damaja – Wrath of the Math (1996) ; Group Home – Livin' Proof (1995)

GRAVEDIGGAZ - 6 Feet Deep / Niggamortis *V2 Records, 1994*



A propos de Gravediggaz, on a parlé de super-groupe. Mais à l'époque, quand ils ont sorti leur premier album, nos quatre lascars n'étaient pas au faite de leur gloire. Les années Stetsasonic et De La Soul étaient déjà derrière Prince Paul, le RZA venait à peine de lancer le Wu-Tang Clan, et c'est en tant que déçus de Tommy Boy, dont ils venaient tous de se faire débarquer, qu'ils s'étaient unis avec Frukwan et Poetic.

Cependant, plutôt que de mouronner dans leur coin, nos quatre complices allaient transformer leur aigreur en l'un des disques les plus jubilatoires de l'histoire du hip-hop, et à l'occasion, lancer quelques piques à cet ancien label qui les avait crus passés de mode. Au lieu de dénoncer un rap où ils semblaient ne pas avoir leur place en plein triomphe gangsta, ils reprenaient à leur compte ses tendances les plus rageuses, les plus haineuses, les plus morbides. Ils les poussaient au paroxysme, jusqu'à l'absurde, à grand renfort d'effets gore, à grandes giclées d'hémoglobine, avec en arrière-plan une dose d'humour carabinée. Ils consacraient ainsi un genre à part entière, l'horrorcore, sorte de film d'horreur sur vinyle, ou de death metal version rap.

Troquant leurs pseudonymes pour d'autres où se déclinait le thème de la mort, Prince Paul (The Undertaker), RZA (Rzarector), Poetic (The Grym Reaper) et Frukwan

(The Gatekeeper) cultivait penchants meurtriers et envies suicidaires. Sur ce disque qui s'ouvrait, comme de bien entendu, sur les premières notes de "La Marche Funèbre", il n'était question que de massacres, de torture, d'autodestruction, de serial killers, de fous furieux.

Cette débauche verbale n'aurait toutefois pas eu autant d'effets si, aux manettes, il n'y avait eu deux des plus grands beatmakers de l'histoire du rap, peut-être même les plus inventifs, toutes catégories confondues, deux génies capables de dégainer le sample tueur au bon moment (visez la guitare de "Defective Trip"), de trouver à l'effroyablement violent "Bang your Head" la musique dévastatrice de circonstance, ou d'accompagner l'excellent "1-800 Suicide" d'une petite mélodie inquiétante à souhait.

6 Feet Deep (ou *Niggamortis*, son titre européen) a beau avoir été la plus grosse blague de l'histoire du hip-hop, un disque où le genre tout entier tournait à l'autodérision. C'était aussi, ironiquement, ultime pied-de-nez de nos quatre rappeurs, l'un de ses albums les plus jouissifs et les plus prenants, l'un de ceux, rarissimes, à n'avoir pas vieilli d'une miette.

A écouter aussi : Gravediggaz – The Pick, the Sick & the Shovel (1998) ; Insane Poetry – Grim Reality (1992) ; Esham - KKKill the Fetus (1993) ; Flatliners - U.S.A. (Under Satan's Authority) (1994) ; Brotha Lynch Hung - Season of da Siccness (1995) ; Necro – I Need Drugs (2000)

THE NOTORIOUS B.I.G. - Ready to Die

Bad Boy Records, 1994

the notorious **B.I.G.**



r e a d y t o d i e

Quels qu'aient été l'impact et la qualité des premières sorties de Nas, du Wu-Tang, de Pete Rock ou de qui que ce soit d'autre, personne n'a consacré de manière aussi éclatante le renouveau du hip-hop new-yorkais que Notorious B.I.G., personne ne l'a rendu aussi visible auprès du grand public. Enorme, au propre comme au figuré, ayant connu une existence brève, mais digne d'une tragédie grecque, incarnant tous les mythes du rap (le gangster devenu superstar, le rappeur mort par balles, la rivalité East Coast / West Coast), notre homme embrassait tout, et ce dès son premier album, le seul sorti de son vivant.

L'atout de cet album intitulé *Ready to Die*, de façon prémonitoire, c'est de tout contenir. On y trouve le son du rap new-yorkais, noir, sobre et agressif, mêlé d'accents jamaïcains sur "Respect", mais aussi la musique plus rutilante des branleurs de la West Coast, que Biggie bat à leur propre jeu, le g-funk, sur le single "Big Poppa". Biggie nous présente des amours de gangster macho ("Me & My Bitch"), des chroniques de rue brutales où transparait son vécu d'ancien dealer, des histoires de vol à main armée ("Gimme the Loot"), mais sur un ton juste et désenchanté (les admirables "Things Done Changed" et "Ready to Die"), pointant les dangers de cette existence ("Warning"), se

démarquant subtilement de la glorification par le gangsta rap de la vie criminelle.

L'album navigue aussi d'une ambiance sinistre et dépressive, au sex rap ("One More Chance"), puis à des morceaux plus rayonnants comme "Juicy", où le MC annonce le rap de parvenu des années futures. Des titres durs en côtoient d'autres, séducteurs et grand public, soufflés par ce Sean "Puffy Combs" qui venait de faire de Biggie son poulain. Ici, le rappeur se faisait conteur, mais il donnait aussi dans un pur style battle, sur "Unbelievable" et, avec Method Man, sur "The What".

Malgré la diversité de ces titres enregistrés à différentes phases de la vie du rappeur, de la galère des débuts, au moment où le futur Diddy l'a pris en main, cet album est uni par un concept. Commenant, par une naissance, il se clôt par un "Suicidal Thoughts" où le rappeur met en scène le suicide qui le tentait déjà sur "Everyday Struggle". Surtout, *Ready to Die* est porté par la personnalité même de Notorious B.I.G., par ce MC charismatique qui, avec son timbre d'ours obèse, perfectionnait l'art du storytelling, et parvenait comme personne à magnifier n'importe quel beat, du plus pauvre au plus copieux, du plus austère au plus démagogique.

A écouter aussi : Notorious B.I.G – Life After Death (1997)

DIGABLE PLANETS - Blowout Comb *Pendulum, 1994*



Le trio composé de Butterfly, Ladybug Mecca et Doodlebug n'aura pas vécu bien longtemps, mais il aura fait carton plein. Les deux seuls albums qu'ils auront enregistrés ensemble sont tous deux des classiques, deux sommets d'un jazz rap nonchalant, raffiné, et nettement engagé à gauche. Ces deux disques, toutefois, ne se ressemblaient pas tout à fait.

Porté par l'irrésistible single "Rebirth of Slick (Cool Like Dat)", *Reachin'* demeure l'album le plus accessible de Digable Planets, l'un des plus connus et emblématiques de la fusion jazz et hip-hop qui, en opposition au gangsta rap, battait son plein autour de 1993. C'est pourtant le second, un très travaillé *Blowout Comb*, qui remporte l'adhésion des puristes. Limitant l'usage des samples, poussant au bout de sa logique l'alliance entre le rap et le jazz, le trio y avait convié de "vrais" musiciens, par exemple Donald Harrison, d'Art Blakey & The Jazz Messengers. Et il y livrait des compositions plus complexes et délicates, plus longues aussi, certaines dépassant allègrement les 5 minutes et s'offrant le luxe de quelques solos.

Les trois rappeurs affermissaient aussi leur crédibilité hip-hop, mise à mal par leur succès crossover et le gain d'un Grammy Award, en dévoilant un phrasé plus maîtrisé et plus acéré que sur le disque précédent, où se distinguait plus que jamais

la voix féminine de Ladybug. Toujours aussi cultivés et politisés (la première plage portait le nom d'un mouvement insurrectionnel chinois...), ils poussaient plus avant la rhétorique pro-black, ils célébraient davantage encore la communauté afro-américaine, jusque dans le choix du nom de l'album, celui d'un produit de beauté autrefois prisé par les Noirs. Enfin, ils invitaient d'autres grands noms du rap, Jeru the Damaja et Guru, à chroniquer la rue et à célébrer le quartier d'où ils provenaient tous, un Brooklyn qu'ils citaient à outrance.

Sur *Blowout Comb*, Digable Planets semblait vouloir garantir son intégrité et démentir son statut de groupe de rap pour ceux qui n'aiment pas le rap, refusant cette fois la facilité d'un refrain trop accrocheur. Et c'est en effet sur la longueur, au fil des écoutes, que l'album devait révéler son goût, en jouant de ce contraste entre la gravité des propos et cette tonalité légère, fluide et douce, présente tant dans le flow des rappeurs que dans cette musique tout en saxophone, guitare ou vibraphone chaleureux. C'est par cette saveur aigre-douce, représentée entre autres par ce très mélodique "Dial 7 (Axioms of Creamy Spies)" en partie chanté, et dans le même temps un pur manifeste de fierté black.

A écouter aussi : Digable Planets - Reachin' (A New Refutation of Time and Space) (1993) ; Guru - Jazzmatazz, Vol. 1 (1993) ; Arrested Development – 3 Years, 5 Months & 2 Days in the Life Of... (1992) ; The Disposable Heroes of Hiphoprisy - Hypocrisy Is the Greatest Luxury (1992) ; Spearhead – Home (1994)

COMMON SENSE – Resurrection

Relativity, 1994



En 1994, avec *Resurrection*, Common voguait contre le vent. La vague jazz rap des années précédentes touchait le sable et, à l'Est comme à l'Ouest, la tendance dominante était à un hip-hop invulnérable, clinquant et menaçant. Notre homme, cependant, ne vivait sur aucune des deux côtes, mais à Chicago, une ville quasi inexistante sur la carte du hip-hop. Il pouvait donc se lancer dans un rap à rebours de l'époque, un rap plus apaisé et plus réfléchi, déclamé d'un flow agile dans une ambiance jazzy, un rap différent même de ce qu'il avait montré sur *Can I Borrow a Dollar?*, un premier album plus léger auquel on avait reproché quelques relents de misogynie.

Celui qui se faisait encore appeler Common Sense décidait de s'en prendre au rap de son temps sur "I Used to Love H.E.R.", le titre phare de *Resurrection*. Sur un sample de George Benson, il nous décrivait sa relation déçue avec une femme pervertie par le show-biz et son installation sur la West Coast, et qui n'était autre qu'une métaphore du hip-hop. Le plus éminent des rappeurs gangsta, Ice Cube, se sentirait la cible de cette dénonciation d'un rap parti à la dérive. Il y répondrait en insultant Common sur le "Westside Slaughterhouse" de Westside Connection, lequel répliquerait à son tour sur "The Bitch in Yoo".

Common, cependant, ne s'intéressait pas qu'à l'état du hip-hop. Plus largement, il se faisait le chroniqueur des troubles de la société sur "Book of Life" ou sur "Nuthin' to Do", l'un des autres temps forts de l'album, il se lançait dans une réflexion sur l'argent et la discrimination raciale sur "Chapter 13", et ailleurs, pour joindre le geste à la parole, il s'efforçait de réinventer un hip-hop joueur, léger et gorgé d'égo-trip. Enfin, en bonus, notre rappeur nous offrait même quelques instants de spoken word déclamés par son papa.

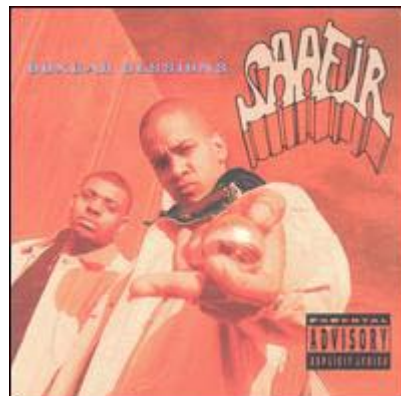
La formule n'était pas dépourvue de moments d'ennui. Des titres comme les mélodiques "Nuthin' to Do", "Chapter 13", "Orange Pineapple Juice", sans oublier "I Used to Love H.E.R." bien sûr, dominaient les autres. Et la production délicate de No I.D., vintage avant même d'être vieille, pouvait se montrer lassante à la longue, même quand des scratches l'agrémentaient.

Plus tard, le rappeur proposera des albums plus luxuriants que celui-ci. Cependant, ce *Resurrection* qui annonçait avec quelques années d'avance la vogue du rap "conscient" des Roots, Mos Def et Talib Kweli, une vogue à laquelle lui-même prendrait une part active, demeure une gemme rap du milieu des années 90, révéree à raison par les puristes.

A écouter aussi: Common – Like Water for Chocolate (2000) ; Common – Be (2005)

SAAFIR - Boxcar Sessions

Qwest, 1994



La trace la plus ancienne de Reggie Gibson, alias Saafir, remonte à l'époque où il évoluait dans l'entourage de Digital Underground, au côté d'un certain Tupac Shakur. Pourtant, on ne peut pas imaginer destinées plus divergentes que celles de ces deux rappeurs clés de la Côte Ouest. L'un deviendra l'une des plus grandes stars que le rap ait connues, l'autre restera un secret bien gardé de l'underground. Il ne recevra rien d'autre qu'un succès d'estime et un rôle dans le film *Menace II Society*, et disparaîtra progressivement de la scène rap, miné par des problèmes de santé.

Aussi, plutôt que de donner dans le gangsta, Saafir optait pour un jazz rap difficile, plus proche de ce qui était pratiqué sur la Côte Est, voire chez les Hieroglyphics, ses voisins arty d'Oakland. C'est d'ailleurs avec ces derniers que Saafir se fera un nom, en participant au *Fear Itself* de Casual et en menant contre eux une battle mythique, à la tête de son propre collectif, la Hobo Junction.

Dans sa Californie natale, le hip-hop de Saafir était décalé, il était abstrait, alternatif, à l'opposé des beats catchy et ensoleillés du g-funk. Ici, sur ce *Boxcar Sessions*, premier et meilleur album du rappeur, les sons, concoctés par Jay-Z (non, pas celui auquel vous pensez, un autre), par J Groove et par The Big Nose, étaient abrupts, austères. Pas faciles. Qui plus est, le MC les habillait de paroles

sophistiquées et d'un rap tarabiscoté, il s'exprimait avec un flow imprévisible, en décalage complet et perpétuel avec le rythme, il se jouait des beats. Ou plutôt, il en jouait.

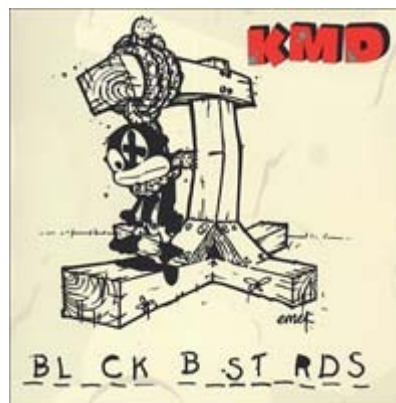
Les tintements malsains de "Swig of the Stew", le contraste entre phrasé rapide et instru smooth sur "Light Sleeper", le bancal "Real Circus", le conclusif et très dur "Joint Custody", ou le cool et lumineux "Just Riden", seule chose qui se rapprochait ici du g-funk : *Boxcar Session* devait toutes ses réussites à un équilibre dangereux, à une structure instable.

Toutefois, ce n'était pas non plus un college rap intello que nous proposait le rappeur. Non, ce hip-hop là restait à portée de vue du gangsta rap, il était ancré dans les réalités urbaines, il donnait dans un style battle agressif et mordant ("Battle Drill", "Swig of the Stew", etc...), dans des égo-trips, dans des diss tracks ("Palya Hayta"), si besoin sans musique ("Westside"), et il se permettait sans détour des incartades phallocrates ("Worship the D"). *Boxcar Session*, à une époque où la frontière entre rap populiste et rap conscient s'affirmait, c'était l'exemple rare d'un hip-hop brut, dur, mais audacieux, un grand disque maudit qui n'aura jamais trouvé son public, en dehors d'acharnés et de connaisseurs.

A écouter aussi: Casual – Fear Itself (1994) ; Saafir - Unreleased Boxcar Sessions (2002)

KMD - Black Bastards

Sub Verse, 1994 / 2001



Black Bastards a été l'album maudit de l'histoire du rap. Prévu pour 1994, trois ans après *Mr. Hood*, le premier opus de KMD, la major Elektra avait finalement décidé de ne pas le sortir. Le prétexte invoqué était la pochette, laquelle représentait un Noir au bout d'une corde, le nom exact de l'album ("Bl_ck B_st_rds") supposant un morbide jeu du pendu. Pour compléter le tableau, Subroc était mort dans un accident de voiture en 1993, juste après l'enregistrement de l'album.

Il fallut donc quelques années de galères, le retour de son frère, Zev Luv X, sous le nom de MF Doom et le succès underground d'*Operation Doomsday* 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.

Excellent, *Black Bastards* rappelait alors combien KMD avait su marier humour et rhétorique pro-black, et pourquoi l'excellent *Ego Trip's Book of Rap Lists* l'avait désigné comme le "meilleur album hip-hop jamais sorti"⁴⁴. Musicalement, il reposait sans surprise sur un substrat principalement jazz, et puisait une bonne part de ses samples sur *The Blue Guerilla*, l'album solo de Gylan Kain des Last Poets.

⁴⁴ JENKINS S., WILSON E., MAO J., ALVAREZ G., ROLLINS B., *Ego Trip's Book of Rap Lists*, St. Martin's Griffin, 1999

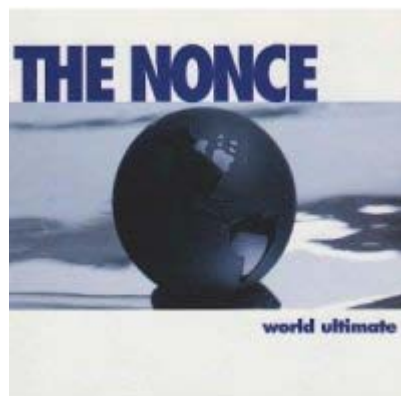
Il privilégiait aussi des titres courts, qu'il enchaînait sans pause, sur un rythme entraînant. Et le rap brut, direct et soutenu des MCs épousait à merveille ces beats enjoués et énergiques. Côté paroles, KMD persévérait dans son afro-centrisme teinté d'ironie et d'autodérision, notamment sur ce "What a Nigga Know?" où les MCs répondaient à la question "ça 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 cantonnaient toutefois pas à ce rôle : ils traitaient aussi de 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.

Sorti à temps, *Black Bastards* aurait eu sa place parmi les grands classiques de la faste année 1994. Quelque part en tête de liste. Mais ce n'est qu'a posteriori, de manière posthume, que l'album a donné raison aux paroles prophétiques lancées par le regretté Subroc sur "It Sounded Like a Roc" : "le jour où je serai un fantôme, attendez-vous à ce que je vienne vous hanter"...

A écouter aussi : KMD – Mr. Hood (1991)

THE NONCE - World Ultimate *American Recordings, 1995*



Le premier album de The Nonce apportait un sérieux démenti à tous ceux qui pensaient qu'en matière de hip-hop, la Californie se résumait au g-funk, et que le jazz rap était la chasse gardée de la Côte Est. Originaires de Los Angeles, Nouka Basetype et Yusef Afloat optaient pour ce dernier style, s'exposant à de nombreuses comparaisons, partiellement pertinentes, avec A Tribe Called Quest. Et c'est un new-yorkais éminent, Rick Rubin, qui prenait le soin de sortir leur premier album sur son nouveau label, American Recordings, après avoir été émoustillé par l'excellent single "Mix Tapes", le morceau de bravoure du duo, une évocation nostalgique de ses premiers pas dans le hip-hop, à l'époque où celui-ci n'était pas encore vénal.

Par chance, ce chef d'œuvre absolu de rap suave et jazzy, produit par les deux rappeurs eux-mêmes, allait servir de modèle à l'ensemble de *World Ultimate*. Sur des beats extraordinairement fins (écoutez le subtil "J to the I" pour vous en convaincre), parsemés de cuivres, d'orgues, de flûtes, de piano et de ce qu'il fallait de scratches, usant l'un d'une voix aigrette qui évoquait Q-Tip (Yusef Afloat), l'autre d'une voix pleine qu'on a comparée à Aceyalone (Nouka), les deux rappeurs célébraient d'un flow sans tâche la culture hip-hop ("Keep It On", "World Ultimate"). Ils renouaient avec le rap old school et

l'esprit battle des débuts, vantant leur style et décrivant celui des wack MCs.

Ici, ils pleuraient un âge d'or révolu ("Eighty Five"). Là, ils faisaient un clin d'œil à EPMD, recyclant l'un de leurs beats sur l'excellent "Good to Go". Ou encore, ils célébraient le bon temps passé en compagnie de la gente féminine ("Bus Stops"). Et tout sonnait juste, même sur "On The Road Again" quand, avec les Figures of Speech, ils flirtaient dangereusement avec le R&B.

Par leur style, par leurs paroles ("West Is..."), le duo présentait une Côte Ouest à contre-courant de l'imagerie gangsta. The Nonce, et l'ensemble de la scène Project Blowed à laquelle ils étaient affiliés (d'où la présence d'Aceyalone), n'ont cependant jamais imposé au grand public cette autre Californie, ce rap alternatif parfois appelé West Coast Underground. Dommage, car comme le EP *The Sight of Things*, comme les sorties posthumes du duo, comme les enregistrements postérieurs de Nouka, opérant autant en solo qu'avec le collectif Global Phlowtations, et rebaptisé Sach après le décès tragique et mystérieux de Yusef Afloat en 2000, cet album était irréprochable.

A écouter aussi : The Nonce – The Sight of Things (1998) ; The Nonce – The Right State Of Mind (2005) ; The Nonce – Advanced State Of Regression (2006) ; Sach – Suckas Hate Me (2002) ; Sach – 5th Ave (2004)

OL' DIRTY BASTARD - Return to the 36 Chambers

Elektra, 1995



Dans ces années 90 où le rap était devenu le nouveau rock'n'roll, un rock'n'roll puissance dix, ODB, un vrai gosse du ghetto élevé par l'assistance publique, était la rock star par excellence, avec tout ce que cela comptait de frasques, de jeux dangereux avec les stupéfiants et d'autodestruction. Avec in fine, histoire de consacrer le mythe et de jouer le numéro jusqu'au bout, une mort dramatique. Cependant, avant que Russell Tyrone Jones ne devienne ce bouffon tragique abonné aux faits divers, avant même qu'il ne se lance auprès du grand public par un duo avec Mariah Carey, il avait livré un album fondamental, l'un de ces disques qu'on adore d'autant plus que les autres, les largués, les ringards, les détestent.

Derrière cette pochette mémorable en forme de coupon d'alimentation et ce sous-titre approprié, *The Dirty Version*, s'offrait à nous le délire d'un paumé parvenu au dernier degré de l'ivrognerie, une suite d'associations d'idées, de propos libidineux et de grossièretés, digne de ces speeches délirants que des clochards entament parfois sur le quai du métro. Qui plus est, ODB déclamait ses divagations off-beat, il ne rappait pas vraiment, se lançant parfois dans de longs discours ou dans des chantonnements ("Shimmy Shimmy Ya", "Drunk Game"). Et que dire du début de "Goin' Down" où le rappeur

s'amusait à sortir de sa gorge des bruits de canalisations ?

Les beats aussi, étaient foutraques, quand ils ne tournaient pas au grand n'importe quoi (le freestyle de "Brooklyn Zoo II"). Comme son nom l'indiquait, *Return to the 36 Chambers* s'inscrivait dans la continuité du premier Wu-Tang. Ses instrus étaient dans la droite lignée de la production minimaliste, sombre, sale et guerrière d'*Enter the 36 Chambers* (écoutez donc "Cuttin' Headz"), à l'opposé des accompagnements plus luxuriants que le RZA proposerait à d'autres de ses compères.

Paradoxalement, c'est pourtant l'un des albums solo du Clan qui doivent le moins aux beats de son génial producteur. Ils étaient excellents, comme tous les sons qu'il concevait en ces années là, mais maigres, faméliques, discrets, presque en retrait, éclipsées par le numéro de cirque du MC. Et pourtant, quoi de supérieur alors, ou aujourd'hui, ou toujours, à la petite boucle de piano étrange et percutante du tube "Shimmy Shimmy Ya", au beat incroyablement bancal de "Brooklyn Zoo", aux géniaux posse cuts "Raw Hide" et "Protect ya Neck II the Zoo", qui nous ramènent aux premiers temps du Wu ? Quoi de meilleur, sinon un autre des trois albums solo sortis par le Clan en cette faste année 1995 ?

A écouter aussi : Ol' Dirty Bastard – Nigga Please (1999)

BIG L - Lifestylez ov da Poor & Dangerous

Columbia, 1995



Un autre classique du rap new-yorkais des années 90. Et un autre rappeur mort par balles. Lamont Coleman, en effet, fut assassiné le 15 février 1999, à deux pas de son domicile de Harlem. Mis à part quelques disques posthumes pas toujours folichons, le jeune rappeur, membre du collectif DITC, n'aura donc proposé que cet album trop grave et dur pour avoir su séduire un large public.

Dans une interview livrée à l'occasion d'une récente réédition⁴⁵, Lord Finesse, le principal producteur de l'album, évoquait les compromis que Big L et lui avaient dû consentir, suite aux pressions de leur label, pour rendre le disque plus vendeur et moins austère. Pourtant, aucune de ces concessions ne s'entend vraiment. De l'aveu même du Funky Technician, Big L était trop sombre et trop gangsta pour livrer autre chose qu'une version glaciale du rap de rue à la new-yorkaise.

Tout, ici, allait dans ce sens. Le titre tout d'abord, qui inversait celui d'une série télévisée de l'époque, *Lifestyles of the Rich and Famous*, et l'écrivait en slang phonétique. Cette pochette, où un Big L plein de morgue trônait au milieu de son quartier, en pleine nuit, accompagné par un

⁴⁵ HipHopDX, ARNOLD, Paul W, "Lord Finesse Breaks Down Big L's "Lifestylez Ov Da Poor & Dangerous"" : <http://www.hiphopdx.com>

posse menaçant. Ce boom bap typiquement East Coast, fait de boucles précises, de basses vrombissantes, de percussions appuyées, de cuivres angoissants et évanescents. Le renfort de complices tout aussi inquiétants sur des refrains belliqueux, sur le posse cut "8 Iz Enuff" et sur ce "Da Graveyard" où apparaissait un Jay-Z à l'aube de sa carrière. Et puis ce rap brillant, tout en égo-trip et en style battle flamboyant, et pourtant unilatéralement noir, sérieux et agressif, étalé sur des plages dont les titres annonçaient on ne peut mieux la couleur ("All Black", "Danger Zone", "Devil's Son"...).

Si, sanctifié par la mort de Big L et par l'aura mythique du rap new-yorkais des années 90, ce disque a bénéficié ensuite d'un statut d'album culte, il ne faut pas oublier les réactions mitigées du début. Autant que le public, la critique a parfois été dubitative. Si la classe du rappeur n'a jamais été en question, beaucoup ont regretté une production en retrait en dépit d'un casting de choix, question beatmakers (outre Lord Finesse, Buckwild et Showbiz étaient aux commandes).

Et il y a encore du vrai dans ce reproche. Après le départ en fanfare d'un "Put It On" en trompe-l'œil, la musique, clinique, par trop impénétrable, peinait parfois à séduire. Mais c'est la loi du genre. Et honnêtement, aurions-nous accepté autre chose d'un tel disque que des beats aussi froids qu'une rue de Harlem en pleine nuit ?

*A écouter aussi : O.C. - Word...Life (1994)
; D.I.T.C. - D.I.T.C (2000)*

MOBB DEEP - The Infamous *Loud, 1995*



En 1993, Black Moon et le Wu-Tang Clan avaient brutalement remplacé la Côte Est au centre du jeu rap. L'année d'après, ce retour en grâce avait été consacré par les premiers albums de Nas et de Notorious B.I.G. Mais c'est en 1995, que le renouveau hip-hop new-yorkais se montrait dans son expression la plus pure, avec le second album de Mobb Deep.

Ce rap là avait retenu l'essentiel de son rival californien : des thèmes tournant exclusivement autour du crime, du ghetto, de la sempiternelle confrontation avec la police. Prodigy et Havoc avaient beau s'être rencontrés dans une école d'art, pas dans une bande organisée, ils déclinaient pourtant mieux que quiconque l'imagerie et la mythique du gangster. Mais alors que là-bas, à l'Ouest, on exaltait un mode de vie gangsta hédoniste, qu'on lui donnait souvent un tour glamour et rutilant, avec "bitches" et décapotables au premier plan, les New-Yorkais préféraient en présenter le côté obscur.

Ce hip-hop là était uniformément sombre, glauque, poisseux et pessimiste. Les deux rappeurs du Queens nous dépeignaient des bas-fonds sans espoir et sans issue, des quartiers où régnaient la mort, la violence et la loi du plus fort, une jungle urbaine plongée dans une atmosphère paranoïaque et où chacun était livré à lui-même, tentant de survivre sous les feux croisés des gangs

rivaux et des flics. Noir, c'était décidément noir. Et comme si les paroles ne suffisaient pas, les sons étaient strictement dans les mêmes tons.

Produits par Havoc, avec l'appui occasionnel de Q-Tip, ils étaient plus sobres et ténébreux que jamais. Sinistres, parcourus de pianos lugubres, de cuivres impromptus, de boucles courtes, de percussions appuyées et de basses étouffantes, c'étaient des beats tout en ambiances, bande-son imaginaire d'un thriller policier rude et angoissant. Seuls quelques titres, à l'occasion, pouvaient sembler plus apaisés ("Give Up the Goods"), voire flirter avec le R&B ("Temperature's Rising"), sans que les rappeurs ne changent pour autant de registre.

Souvent, ces merveilles de minimalisme que sont "Survival of the Fittest" et ce fabuleux "Shook Ones, Pt. 2" sont cités comme les temps forts de l'album. Mais peut-être est-ce sur des plages moins souvent mentionnées que la formule atteint le summum de l'efficacité et de l'épure, avec le synthétiseur funèbre de "Q.U. - Hectic", ou avec la guitare mordante et la basse abyssale de ce "Right Back at You" où Raekwon et Ghostface ont été conviés, autres grands moments de ce pinacle du rap hardcore que demeure *The Infamous*.

A écouter aussi : Mobb Deep – Hell on Earth (1996) ; Capone-N-Noreaga – The War Report (1997) ; M.O.P. - First Family 4 Life (1998)

BONE THUGS-N-HARMONY - E. 1999 Eternal

Ruthless Records, 1995



C'est du Midwest qu'étaient issus les rappeurs de Bone Thugs-N-Harmony, mais leur regard était tourné vers l'Ouest. Du g-funk californien, Krayzie Bone, Wish Bone, Flesh-N-Bone, Layzie Bone et Bizzy Bone avaient en effet retenu l'essentiel, cette manière de marier des paroles féroce­ment gangsta à une musique douce et séductrice. Le groupe de Cleveland allait même au-delà de tout ce qu'avait tenté le rap West Coast avec ses phrasés, parmi les plus caractéristiques jamais proposés par des rappeurs, très rapides et extraordinairement mélodiques, flirtant avec le chant, et jouant à la perfection d'harmonies vocales, tentées à l'occasion a cappella.

Les Bone Thugs-N-Harmony avaient dû faire des pieds et des mains pour être signés sur le label d'Eazy-E. Bien leur en prit, car *E 1999 Eternal* allait être l'un des plus grands cartons de Ruthless Records, et manquer de peu un Grammy Award. L'ex-N.W.A., cependant, ne connaîtrait rien du succès de ses nouveaux protégés, quittant ce monde quelques temps avant sa sortie. Le grand hit issu de l'album, "Crossroads", lui serait d'ailleurs dédié, ainsi qu'à d'autres proches décédés trop tôt.

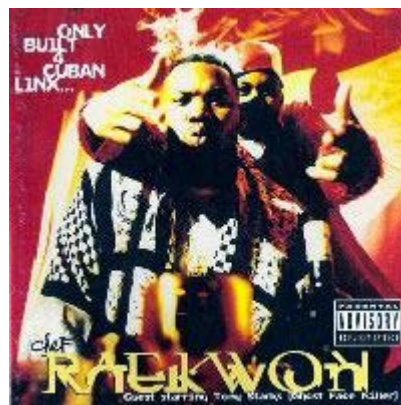
Formellement, *E 1999 Eternal* se présentait comme une longue déclinaison de la formule éternée sur un EP sorti

l'année précédente, l'excellent *Creepin on ah Come up*. Aucun des morceaux n'avait la force de "Thuggish Ruggish Bone", le tube qui avait révélé le groupe, ni de "No Surrender", un autre temps fort de leur première sortie. Mais le nouvel album avait le mérite de s'affranchir du tout-venant g-funk, et d'affirmer encore l'originalité des rappeurs. Il y était encore question de violence, de drogues et de criminalité, essentiellement, voire du bonheur de recevoir les aides sociales en début du mois sur "1st Of Tha Month". Mais la couleur morbide, annoncée par le nom même du groupe, était encore plus visible.

En outre, l'album, pourtant très long, réalisait l'exploit de n'avoir aucun temps mort, sa consistance étant assurée par la présence exclusive de DJ U-Neek à la production, le beatmaker derrière les meilleurs titres du EP. Ici, notre homme peaufinait son g-funk noyé dans les vapeurs du cannabis et jouait à fond la carte mélodique, comme jamais sur un album hip-hop, avec des titres, "Eternal", "Crossroads" et "Buddha Lovaz" par exemple, où le rythme s'effaçait définitivement. Grâce à cela et à leur flow caressant, les Bone Thugs-N-Harmony multipliaient les grands écarts, proposant d'un coup l'album le plus ghetto et le plus grand public qui soit, poussant à son paroxysme le son de son époque, tout en sortant un disque fidèle à son titre : éternel.

A écouter aussi : Bone Thugs-N-Harmony - Creepin on ah Come up (1994)

RAEKWON - Only Built 4 Cuban Linx Loud, 1995



C'était impressionnant. En un an, pas moins de quatre albums avaient été sortis par le Wu-Tang, et tous, à peu de choses près, lançaient un nouveau style à part entière. Cet effort de renouvellement n'est nulle part plus visible que sur *Only Built 4 Cuban Linx* (OB4CL, pour les intimes).

Quelques traits caractéristiques du Wu des premiers temps demeuraient, notamment cette capacité à faire d'un sample de soul suave un gimmick bancal, discordant, malsain, et néanmoins très addictif. Certains titres semblaient encore tout droit sortis d'*Enter the Wu-Tang*, comme le dur "Criminology", ou comme "Wu-Gambinos" avec sa palanquée de MCs qui se passaient aisément de l'artifice d'un refrain, mais tout le reste était renouvelé de fond en comble.

A un "Guillotine" près, les thèmes kung-fu étaient mis de côté au profit d'une imagerie mafioso, inspirée par le Parrain et *Il Etait une Fois en Amérique*. Les membres du Wu changeaient même de pseudos au profit d'autres, Lou Diamond, Tony Starks, Lucky Hands et Rollie Fingers, qui sentaient bon le gangstérisme des années 20. Ce faisant, ils inauguraient tout un genre, ce mafia rap qu'investiraient ensuite Nas, Jay-Z et Biggie. Epaulé par Ghostface Killah, Raekwon projetait dans ses paroles tous ses fantasmes d'ancien criminel à la petite semaine, de petit dealer des rues

froides new-yorkaises qui se rêvait un destin à la Al Capone. En jouant la carte Cosa Nostra, et fort de ses talents de conteur, il transformait son disque en véritable film.

Et le RZA, qui en produisait l'intégralité, allait dans le même sens. La musique à la sicilienne de "Knowledge God", "Rainy Dayz" et "Wu-Gambinos", le tempo moins guerrier que sur les albums passés, et bien sûr, ces éternels extraits de film, tout amplifiait l'allure cinématographique de *OB4CL*, tout contribuait à en faire l'un des rares disques de rap à réussir à ce point l'exercice délicat du concept album, un disque où tout ou presque était irréprochable. Même les chants R&B de Blue Raspberry étaient sublimés, comme le prouvaient d'incroyables "Rainy Dayz", "Glaciers of Ice", "Heaven & Hell" et, plus encore, cet "Ice Cream" qui s'employait à comparer la saveur des femmes à celles... des crèmes glacées. Tout cela était génial, et tout cela l'est toujours. *Only Built 4 Cuban Linx* est un disque à la hauteur de son mythe, un classique absolu du Clan qui, comme tous les classiques du Clan, est aussi un classique du rap ; un chef-d'œuvre total du Wu-Tang qui, comme tous les chefs-d'œuvre du Wu-Tang, est aussi un chef-d'œuvre de la musique.

A écouter aussi : Nas – It Was Written (1996) ; RZA – as Bobby Digital In Stereo (1998)

ACEYALONE - All Balls don't Bounce *Capitol / Project Blowed, 1995*



A coup sûr, la plus grande injustice de l'histoire du hip-hop est le rendez-vous manqué d'Aceyalone avec une reconnaissance digne de son talent. Quand le rap virtuose du MC était au sommet de son art, l'heure n'était pas venue, l'époque était au gangsta dans sa Californie natale et à un boom bap austère à l'autre bout des US. Et quand, autour de l'an 2000, un rap plus débridé était enfin de mise, les disques d'Acey étaient devenus moins bons. Il demeurerait donc un artiste culte, et il ne restait plus aux nouvelles générations qu'à redécouvrir ses disques des 90's pour prendre la pleine mesure du rappeur.

Si l'album concept *A Book of Human Language* est peut-être le meilleur point d'entrée pour des oreilles peu habituées au hip-hop, *All Balls don't Bounce* demeure la grande œuvre qu'Aceyalone a sorti sous son seul nom. Assurée par une pléiade de beatmakers, parmi lesquels Punish, Fat Jack, The Nonce, Mumbles et Acey lui-même, la production y est moins riche et plus effacée que sur l'album suivant. Hormis quelques étrangetés comme "Arhythmatichulas" et "B-Boy Kingdom", elle se résume le plus souvent à quelques boucles jazzy peu notables en elles-mêmes. Mais ici, les beats ne sont pas l'attraction principale. Ils ne servent que de faire-valoir aux raps d'Aceyalone.

Car, épisodiquement épaulé par des

rappeurs à sa mesure (Abstract Rude et ses anciens collègues de Freestyle Fellowship), et comme il l'explicite sur "All Balls" et "Arhythamaticulas", Acey emploie tout l'album à remettre à leur place les MCs ordinaires. Et il s'en donne à cœur joie, exhibant toutes les facettes de son flow impressionnant de plasticité, changeant de rythme avec une aisance confondante, interprétant des textes sophistiqués, rappant on ou off beat, passant d'un ton doux à un autre plus mordant, navigant sans accroc du style battle ("Anywhere You Go", le magnifique "Deep & Wide", "The Greatest Show on Earth", et l'efficace "Mic Check") à de subtiles réflexions sur son identité de Noir et de rappeur ("Mr. Outsider") et à des chansons dédiées au beau sexe, où la femme était bien autre chose qu'un simple trophée, menant son soupirant par le bout du nez ("Annalillia") ou lui faisant regretter une rupture ("Makeba").

Comme avec Freestyle Fellowship, mais en étant cette fois seul maître à bord, Aceyalone livrait un hip-hop en avance sur son temps, une musique qui ne rencontrerait pas le succès attendu ou mérité, mais qui plantait quelques graines pour l'avenir. Cette vision du hip-hop, il la partageait d'ailleurs sur le tout dernier titre, "Keep it True", une sorte de guide de survie du hip-hop, définition d'un rap auquel il fait bon revenir, régulièrement, constamment, incessamment.

A connaître également : Aceyalone – A Book of Human Language (1998) ; Haiku d'Etat – Haiku d'Etat (2000) ; Abstract Rude – P.A.I.N.T. (2001)

GENIUS / GZA - Liquid Swords *Geffen, 1995*



Ce MC là était moins expansif que Method Man et Ol' Dirty Bastard. A l'opposé de ces personnages fantasques, le Genius était perçu comme l'intello du Wu-Tang Clan. Son phrasé était plutôt du genre calme, précis et articulé, ses rimes complexes et subtiles, son ton grave et sérieux. 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.

Menaçant, lourd, orageux, son style collait cependant mieux qu'aucun autre aux beats atmosphériques du RZA, son cousin. Il lui permettait d'explorer ses tendances les plus expérimentales, d'exprimer mieux qu'ailleurs son goût pour les bizarreries sonores. Avec ses basses lourdes. *Liquid Swords* emmenait l'auditeur sous des climats improbables, ceux qui sévissaient dans les rues dangereuses de New-York, dépeintes avec une poésie noire sur "Cold World". Il proposait 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") et de passages hypnotiques comme "Liquid Swords" et, plus tard, "4th Chamber", seul véritable tube d'un disque qui n'en compte aucune autre, mais rien que des grands titres.

Liquid Swords, en effet, est l'un des rares classiques hip-hop sans le moindre temps mort. Rien, absolument rien n'était ici superflu. 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, le RZA lui-même, et l'affilié Killah Priest sur l'incendiaire "4th Chamber", ou ce dernier encore sur le magnifique "B.I.B.L.E."

Quand avec leur autre cousin, Ol' Dirty Bastard, le RZA et le GZA avaient planifié le projet Wu-Tang Clan, c'était pour corriger 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'avait annoncé en rien l'excellence du second, et qui était passé inaperçu. De ces échecs passés, étaient née une aigreur et une soif de revanche que les deux rappers exprimeaient d'ailleurs sur le titre "Labels". Les deux hommes avaient 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 y sont parvenus. Au-delà de toutes les espérances. En sortant ce *Liquid Swords* 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) ; Masta Killa – No Said Date (2004)

GOODIE MOB - Soul Food

La Face / BMG, 1995



Les rappers de Goodie Mob ont beau avoir inventé un terme promis à un bel avenir, celui de "Dirty South", ils ont tardé à s'imposer. Autant que de les lancer, leur présence sur le premier album d'Outkast les aura présentés comme des doublures. 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 loupait 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 charismatique des membres de Goodie Mob rencontre enfin un succès mérité.

Pourtant, dès 1995, Goodie Mob avait déjà sorti son plus grand disque. Comme son titre l'indiquait, comme sa pochette le montrait 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, et il partageait avec la soul ses racines religieuses. Il était d'ailleurs 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 un hip-hop provocateur et matérialiste, mais dans du rap "conscient", social, soucieux de rendre

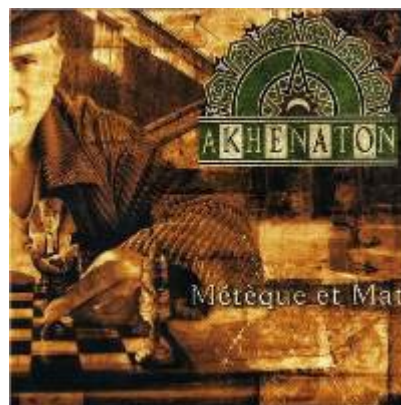
compte de la vie de la rue et du ghetto ("Cell Therapy", "Sesame Street", "The Coming"), de questionner le système pénal ("Live at the O.M.N.I."), d'appeler au combat ("Fighting") ou de rendre un vibrant hommage à une mère dévouée ("Guess Who").

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 ce n'était pas leur registre principal. Généralement, ils se montraient plutôt posés, enchainant même les passages chantés, et bénéficiant de 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", "The Day After").

Cet album qui avait donné au rap sudiste son nom, avec "Dirty South", un autre de ses morceaux de choix, ne ressemblait décidément pas au style exubérant et démagogique 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) ; Gnarlz Barkley – St. Elsewhere (2006)

AKHENATON - Mètèque et Mat *Delabel, 1995*



Dans les années 90, en matière de hip-hop hexagonal, c'est IAM qui a décroché la timbale. Incarnant un temps, avec MC Solaar et NTM, la sainte trinité du rap d'ici, ils sont restés plus durablement crédibles que le premier, et ils ont été plus visibles à l'international que les seconds. Connectés tôt à la scène new-yorkaise, les Marseillais avaient su concilier l'esprit fantaisiste des Natives Tongues, la posture engagée du rap conscient, les délires pseudo-mystiques du Wu-Tang Clan, la gouaille de leur ville d'origine, et assembler ces influences en un tout qui ferait mouche auprès du grand public, au point, avec l'album *L'Ecole du Micro d'Argent*, d'écouler en 1997 le chiffre astronomique d'un million d'unités.

Ce dernier était un bon disque, à coup sûr. Un disque d'une qualité rarement atteinte en rap français, quoi qu'en disent les détracteurs d'IAM, tous désireux de tuer le père. Cependant, deux années plus tôt, Akhenaton, alias Chill, alias Philippe Fragione, figure de proue du groupe, avait déjà sorti sa grande œuvre. Jouant la carte de l'intimité, il avait dressé sur *Mètèque & Mat* son autoportrait ("Je Suis Peut-Être..."), retracé son parcours ("Je Combats avec mes Démon"), partagé sa vision de l'homme (un très beau "Prométhée"), évoqué ses racines italiennes ("La Cosca"), sa nostalgie de l'enfance ("Au Fin Fond d'une Contrée..."), son amour du hip-hop ("Face

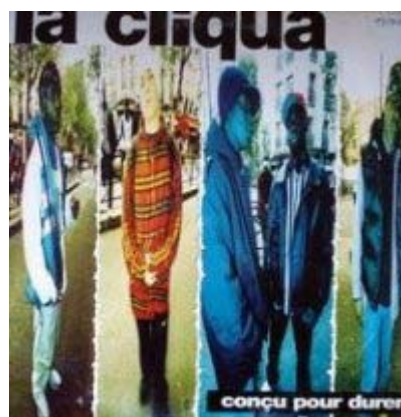
B"), sa fascination pour l'Amérique ("L'Americano") et sa philosophie personnelle ("Dirigé vers l'Est"), le tout sur des beats variés produits par ses soins, et qui savaient user du sample adéquat, chants traditionnels italiens, ritournelle orientale, sons de jeux vidéo ou boucle de jazz.

Parfois, quand il parlait des malheurs du monde ("Je ne Suis pas à Plaindre"), de l'immigration ("Mètèque et Mat"), de la délinquance et du racisme ("Un Brin de Haine"), on craignait l'excès de sérieux, le trop-plein de gravité, un travers dans lequel il est parfois tombé. Mais l'humour caractéristique d'IAM n'était pas absent de *Mètèque et Mat*, avec par exemple cet "Assédict 3 Heures Du Matin" où le rappeur relatait ses déboires avec la bureaucratie française. Akhenaton n'oubliait pas non plus de signer un tube, en compagnie de Shurik'N et de la Fonky Family, avec une deuxième version de "Bad Boys de Marseille".

Conciliant ainsi des titres légers à d'autres, plus substantiels, Akhenaton finalisaient ce qui demeure sans doute, des années après, l'un des meilleurs solos jamais livrés par un rappeur français.

A écouter aussi : IAM – ... de la Planète Mars (1991) ; IAM – Ombre Est Lumière (1993) ; IAM – L'Ecole du Micro d'Argent (1997)

LA CLIQUA - Conçu pour Durer *Arsenal Records, 1995*



Conçu pour Durer, s'appelait donc cet EP sorti par La Cliqua en 1995 sur Arsenal Records, l'un des tous premiers labels indé français. Un titre particulièrement bien choisi pour un disque qui a conservé une place de choix dans le cœur des puristes, sans jamais atteindre, pourtant, les niveaux de ventes de rappeurs contemporains, alors boostés par les quotas de chanson française à la radio. Cet EP souffrait cependant d'un gros défaut, un défaut commun aux nombreuses scènes hip-hop européennes : il n'inventait rien, il était avant tout la déclinaison locale d'un son américain, celui du rap hardcore new-yorkais.

Tout, ici, renvoyait au style de mise dans la grande métropole US : les beats produits par Lumumba et Chimiste, avec l'appui du DJ Jelahee, tout en percussions menaçantes, en basses lourdes et en ambiances poisseuses ; l'accent mis sur la technique et l'aisance au micro ; le thème de la rue et de ses dangers, exposé notamment sur le magistral "Tué dans la Rue" ; la volonté de représenter son quartier, celui de La Fourche dans le XVIIIème arrondissement. Il y avait même des clins d'œil appuyés en direction des stars de l'autre côté de l'Atlantique, des mots de Method Man scratchés en intro au fameux "control the mic like Fidel Castro" de Jeru the Damaja, samplé sur "Comme une Sarbacane".

Néanmoins, ce disque valait bien plus cher qu'une copie laborieuse, grâce aux flows agiles et distinctifs de ses cinq MCs, Daddy Lord C, Rocca, Doc Odnok (aujourd'hui Kohndo), Egosyst et Raphaël. C'est à un rap malin, joueur et convaincant que les quatre hommes s'essayaient avec bonheur. Daddy Lord C, notamment, rappait avec la hargne du boxeur qu'il était par ailleurs. Et le Franco-Colombien Rocca impressionnait plus encore sur "Comme une Sarbacane", en jonglant sans faux pas entre ses deux langues, français et espagnol, en avant-goût de sa future carrière américaine au sein du trio de rap latino implanté à New-York, Tres Coronas.

Au regard du festival offert par les rappeurs, cependant, les beats peinaient à suivre. Comme chez l'essentiel des rappeurs français, dignes héritiers de cette chanson réaliste qui a survalorisé les mots au détriment de la musique, ils sont mécaniques, secondaires, limite scolaires. Mais à l'intérieur des limites que s'est lui-même fixées le rap français, toutes proportions gardées, La Cliqua méritait amplement, et mérite toujours, une place de choix.

A écouter aussi : Daddy Lord C - Le Noble Art (1998) ; Rocca - Entre Deux Mondes (1997) ; MC Solaar – Qui Sème le Vent Récolte le Tempo (1991) ; Assassin – Le Futur, que nous Réserve-t-il? (1992) ; Suprême NTM – Paris sous les Bombes (1995) ; Zoxea - A Mon Tour D'briller (1999) ; La Rumeur – L'Ombre sur la Mesure (2002)

CIBO MATTO - Viva! LA Woman Warner, 1996



Si les années 90 ont été celles du hip-hop, ce n'est pas seulement parce qu'il a dominé les ventes et livré sur cette décennie ses œuvres les plus abouties. C'est aussi parce qu'il a contribué à ensemercer avec succès d'autres scènes, d'autres genres. Le premier album de Cibo Matto est un exemple de ce que ce que ce hip-hop mutant a proposé de plus craquant.

Avec un rap oscillant entre les accès de fureur des Beastie Boys et un trip-hop de saison, mêlé de pop naïve et d'ambiances jazzy, les deux Nippo-américaines s'inscrivaient dans une vieille lignée, celle qui, dès Blondie et le Tom Tom Club, avait vu l'élite rock new-yorkaise s'essayer à une version blanche et mutante du hip-hop. Miho Hatori et Yuka Honda, en effet, évoluaient au cœur de la scène en question, côtoyant le Jon Spencer Blues Explosion, They Might Be Giant ou les Boredoms. Aussi, la seconde avait été mariée un temps à Dougie Bowne des Lounge Lizards, et deviendra la petite amie de Sean Lennon, à l'occasion bassiste pour le groupe. Plus tard encore, quand leur musique recevra les faveurs des college radios et de MTV, nous les verrons participer à l'aventure Gorillaz, et apparaître dans un épisode de *Buffy the Vampire Slayer*.

Ni la pochette, ni le titre hommage aux Doors, ne donnaient un aperçu précis du

contenu de ce disque. Pour mieux le deviner, il fallait plutôt se référer au nom du duo, "dingue de bouffe" en italien. Car ici, tout le propos se résumait au thème de la nourriture, décliné sur un mode humoristique (cette femme qui prépare un repas d'anniversaire douteux à son fils et sa bru sur "Birthday Cake") ou torride (ce "White Pepper Ice Cream" ambigu). Même quand elle reprenait le titre d'un autre, avec sa version coquine du "Candy Man" de Sammy Davis Jr., même sur les titres les plus personnels et les plus sensuels, Hatori usait de la métaphore culinaire, comparant par exemple son cœur à un artichaut à peler et à goûter avec délicatesse ("Artichoke").

Les paroles étaient drôles et bien vues, et admirablement servies par une musique à l'avenant, où le duo jouait avec habileté des contrastes entre le salé et le sucré, entre l'acide et l'amer, où il alternait avec réussite titres évanescents ("Artichoke", "White Pepper Ice Cream"), refrains délicieusement cheesy ("Sugar Water", "The Candy Man") et malins ("Know your Chicken"), coulées d'orgue rétro ("Le Pain Perdu") et crises d'hystérie hardcore ("Birthday Cake", "Beef Jerky").

Tout était futé et sexy sur ce premier disque de hip-hop blanc, ou jaune, exemple accompli d'une musique multi-genre et multilingue, œcuménique et savoureuse, tout aussi charmeuse que ses deux instigatrices.

A écouter aussi : Soul Coughing – Ruby Vroom (1994) ; Luscious Jackson - Fever In Fever Out (1996) ; Northern State - Dying in Stereo (2002)

THE BROTHERHOOD – Elementalz *Virgin, 1996*



La première théorie concernant le rap anglais, c'est qu'il n'a jamais vraiment existé. Comme la plupart des scènes hip-hop nationales, il n'aurait produit que de pâles copies des originaux américains. La seconde, la plus juste, est qu'en Angleterre, le hip-hop se serait transformé en d'autres genres, trip-hop, big beat ou grime. *Elementalz*, cependant, contredit ces deux thèses, révélant des Britanniques qui savaient défier les Américains sur leur propre terrain.

Certes, avec leurs allusions à Gary Glitter, Eric Cantona ou Camilla Parker Bowles, avec leurs subtiles chroniques de la rue londonienne et du quotidien anglais ("You Gotta Life" et ses paroles brillantissimes sur le racisme ordinaire), ces rappeurs affirmaient leur spécificité nationale, ils revendiquaient même fièrement leur accent ("British Accent"). L'album, par ailleurs, était produit par quelqu'un de fermement ancré dans la club culture anglaise, qui n'hésitait pas à sampler du King Crimson et du Soft Machine, ou à proposer quelques curiosités, comme le beat de l'égo-trip "Punk Funk". Plus tard, The Underdog alias Trevor Jackson démontrera une sensibilité multi-genres typiquement anglaise en faisant démarrer Fridge et Four Tet sur son label Output, en produisant ou remixant U2 et Massive Attack, et en collaborant avec Edwyn Collins, Roddy

Frame, Kathleen Hanna et d'autres, au sein du projet Playgroup.

Pourtant, pour l'essentiel, le rap de The Brotherhood ressemblait furieusement à son compère d'Outre-Atlantique. Pour être plus précis, l'album s'inspirait outrancièrement de la formule développée du côté du Boot Camp Click : percussions martiales, basses profondes, beats atmosphériques, raps tranchants, posture hardcore et chœurs guerriers. Autre preuve de cette filiation, s'il en était besoin, le redoutable "How many MC's" de Black Moon était samplé sur *Elementalz*.

Mais ici pour une fois, avec ce flow, ces textes et cette inspiration irréprochables, avec des titres aussi extraordinaires que l'appel à l'unité de "One 3", le jazzy "On the Move", "Clunt Click", "One Shot", "Nominate" et un fantastique "Goin' Underground" aussi suave que sombre, les copieurs se montraient parfaitement dignes des originaux. Dommage qu'après cette sortie tonitruante chez une major, Shyloc, Spyce et Mr Dexter n'aient plus jamais fait parler d'eux, laissant The Underdog poursuivre seul la carrière que l'on sait. Car à peu de chose près, si sa moitié de titres tout simplement bons avaient été comme tous les autres, excellents, *Elementalz* aurait été rien de moins qu'un second *Enta da Stage*.

A écouter aussi : London Posse - Gangster Chronicle (1990 ; Freestylers – We Rock Hard (1998)

FUGEES - The Score

Ruffhouse / Columbia, 1996



Si *The Score* a gagné une place de choix dans l'histoire du hip-hop, ce n'est pas nécessairement qu'il a été un chef d'œuvre. Cet album, cela a souvent été dit, était très inégal. Comme beaucoup de disques de rap, certes. Comme de nombreux autres classiques hip-hop. Mais plus encore. Car ici, ce sont vraiment les singles qui surnagent, ce sont eux qui portent tout le reste.

Mais quels singles ! Il y eut "Fu-Gee-La", tout d'abord, le premier carton des Fugees, un titre admirablement porté par les "Ooo La La La" mémorables de Lauryn Hill et par une petite mélodie étrange et évanescente. Puis une reprise du déjà magnifique "Killing Me Softly with His Song". Ensuite, un très noir "Ready or Not", encore supérieur aux deux précédents, qu'un certain Barack Obama a déclaré un jour être sa chanson préférée. Et enfin, un peu moins marquante, une relecture de "No Woman No Cry".

Avec ces quatre grosses réussites, en cette ère sombre dominée par des 2Pac, Biggie et autres thugs, les Fugees redonnaient des couleurs au hip-hop alternatif, ce contraire du rap gangsta auquel le trio s'était pourtant lui-même essayé sur l'album précédent. Et ils y parvenaient avec une recette simple, employée sur chacun de ces quatre titres : le retour à une variété internationale de qualité, le recours sans

réserve à des chants magnifiés par la belle voix de Lauryn Hill, l'une des plus reconnaissables du rap. Chaque single, d'ailleurs, était la relecture ou l'extrapolation de la chanson d'un autre artiste, non hip-hop, respectivement Teena Marie, Roberta Flack, les Delphonics et Bob Marley. Au moment même où le hip-hop, en dépit de son succès considérable, menaçait de s'enfermer dans son orthodoxie, les Fugees, s'appuyant sur les racines caribéennes de ses deux rappeurs mâles, décidaient de l'ouvrir au reggae, ainsi qu'au R&B. Le véritable R&B, pas celui des fausses divas soul roucoulanges.

Lauryn Hill, Pras Michel et Wyclef Jean, cependant, ne perdaient rien du mordant de leurs contemporains. Ils ne trahissaient pas le hip-hop, ils ne l'affadissaient pas, ils restaient connectés au ghetto. Quand leur rap engagé s'attaquait à la police ("The Beast"), c'était toujours avec férocité. Et quand ils s'opposaient au rap gangsta, c'était de manière corrosive ("Cowboys") et dans ses propres termes, très explicites. En témoignait, en conclusion du couplet de Hill sur "Ready or Not", ces mots qui la résumaient parfaitement : "pendant que tu imites Al Capone, je suis Nina Simone, et je défèque sur ton microphone".

A écouter aussi : Lauryn Hill - The Miseducation of Lauryn Hill (1998) ; Wyclef Jean - Presents the Carnival Featuring Refugee Allstars (1996)

MAD SKILLZ - From Where??? *Beat Records, 1996*



D'où ça ??? Ainsi Mad Skillz, futur Skillz, avait-il intitulé son premier album, ironisant sur son origine improbable, la Virginie, à une époque où le hip-hop se résumait pour l'essentiel à un dialogue entre New-York et Los Angeles. Le rappeur, qui s'était fait connaître en 1993 en terminant second d'une MC battle organisée à l'échelle nationale, marquait ainsi le début d'un phénomène qui se cesserait de s'amplifier : la provincialisation du hip-hop, l'émergence de nouvelles scènes originales, en marge des deux pôles habituels.

L'Etat où vivait Mad Skillz deviendrait d'ailleurs bientôt l'un de ces viviers les plus notables, avec Missy Elliott, Timbaland et les Neptunes. Cet album, toutefois, n'avait pas grand-chose à voir avec les innovations de ces derniers. Le rappeur avait beau "représenter" la Virginie sur "VA in the House" et sur un "Extra Abstract Skillz" où il partageait la vedette avec Q-Tip et Large Professor, ou faire la courte-échelle à des MCs du cru en les conviant sur quelques titres (Kalonji The Immortal sur "Tongues of the Next Shit", le même et d'autres sur le posse cut "Unseen World"), *From Where???* n'était pas encore affranchi du son new-yorkais.

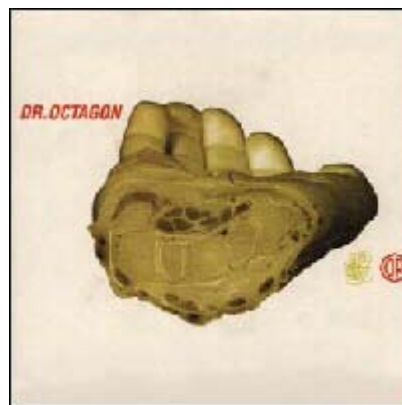
Avec son boom bap jazzy et soigné, jouant du thème de la rue (un très bon "Street Rules"), citant Guru ("All In It") et

agrémenté de quelques touches R&B ("Get Your Groove On", "Move Ya Body"), c'était un pur produit du rap East Coast de l'époque. Et pour cause, puisqu'il était produit par quelques personnages clés de la Grosse Pomme, Buckwild, DJ Clark Kent, les Beatnuts et le Large Pro déjà cité, auxquels s'ajoutaient deux autres beatmakers, un Jay Dee originaire comme Skillz de Detroit, et au début de la carrière que l'on sait, ainsi que le régional de l'étape, Shawn J-Period, pour quelques uns de ses meilleurs travaux.

Le casting était de choix, et de fait, c'était un disque très bien produit que tous ces gens offraient au MC de Richmond, à ses raps clairs et incisifs, tout en freestyles, en égo-trip, en attaques contre les wack MCs et en style battle, excepté sur ce "Get Your Groove On" où l'on quittait le cypher pour entrer dans un club. Cependant, en dépit de ce titre plus grand public ou, plus démagogique encore, de l'infâme "Move Ya Body", et malgré l'excellence générale de toutes les autres plages, le succès bouderait cet album. Et si, dans les années suivantes, Skillz graviterait en permanence autour de l'aristocratie rap, jouant même le ghostwriter pour P. Diddy, il ne sortirait malheureusement plus d'album aussi solide que ce premier essai.

A écouter aussi : Chino XL - Here to Save You All (1996) ; Danja Mowf – Word of Mowf (1997)

DR. OCTAGON - Dr. Octagonecologist *Mo'Wax / Bulk Recordings, 1996*



Non content d'avoir été la tête de proue des influents Ultramagnetic MC's durant l'ère précédente, Kool Keith remettait ça en 1996. Il bousculait et il réinventait le rap encore en s'imaginant sous les traits d'un gynécologue extra-terrestre tueur, le temps de l'aventure Dr. Octagon. Et pour l'accompagner, notre homme s'était entouré d'une dream team de talents prometteurs, issus de New York comme de la Bay Area, qui feraient tous parler d'eux dans les années suivantes : The Automator et Kut Masta Kurt à la production, Q-Bert aux scratches, Sir Menelik aux raps, ainsi que DJ Shadow, pour un remix.

Sans renoncer à aucune des recettes du rap, tous ces gens en livraient une version rénovée. Les paroles déjantées de Kool Keith, ancien malade psychiatrique obsédé par le sexe, l'horreur et la science-fiction, la bizarrerie fascinante de la production de The Automator, les scratches dévastateurs de Q-Bert, la participation de "vrais" musiciens, tout concourait à faire de cet album la vision la plus crédible du hip-hop du futur. Celui de l'an 3000, comme le proclamait le rappeur.

Sur "Earth People", Kool Keith s'engageait dans des élucubrations science-fiction, servi par un synthétiseur menaçant. Sur le somptueux "Blue Flowers", à coup de violon, de basses minimales et de sons inquiétants, The Automator distillait une

ambiance langoureuse et malsaine, qui se mêlait en fin de parcours aux scratches tordus de Q-Bert. Sur "Bear Witness " un titre presque entièrement instrumental, tout en scratches et en saveur délicieusement old-school, Q-Bert faisait une démonstration saisissante de turntablism. Sur "I'm Destructive", l'équipe de Dr Octagon recourait aux grosses guitares, sans renoncer aux beats et aux scratches, réinventant l'exercice crossover rock / rap tel qu'il existait dans les années 80. Sur "Wild and Crazy", Kool Keith s'engageait dans un pur délire de rap surréaliste, sur un beat extrêmement rêche qui prenait à la gorge.

Cet album plongeait ses racines dans la décennie précédente, pourtant tout ici sonnait neuf, inventif, étrange, psychédélique, et si différent du rap qui dominait alors les médias, que Dr. Octagon ne percerait bien sûr jamais auprès du grand public. Cependant, distribué en Europe par Mo'Wax, flirtant parfois allègrement avec les sons du trip hop, il allait toucher des gens habituellement peu concernés par le rap. Et faire de Kool Keith le parrain de toute une nouvelle génération de rappeurs portés sur l'expérimentation et les thèmes pseudo-scientifiques, soucieux de bousculer leur genre de prédilection.

A écouter aussi : Kool Keith – Sex Style (1997) ; Dr Doom – First Come, First Served (1999) ; Kool Keith – Black Elvis / Lost in Space (1999) ; The Automator – A Much Better Tomorrow (2000) ; KutMastaKurt - Presents Dopestyle 1231 (2004)

SCIENTISTS OF SOUND - 1.4.4 or Bust (The Replenishing)

Downlow / Arcade, 1996



Sur la date, il n'y a pas d'erreur : nous sommes bien en 1996, à cette période charnière entre le rap hardcore new-yorkais et les ambiances apocalyptiques du premier hip-hop indé. Sur l'endroit, en revanche, il y a de quoi se méprendre : car si l'album est arrangé par Skeff Anselm, producteur de Brooklyn, un proche de Q-Tip et un collaborateur des Brand Nubian, de Diamond D, de Lord Finesse et de Mobb Deep, ses principaux protagonistes ne viennent pas d'Outre-Atlantique. Non, Bob Eskimo, J-Blast, Aybee et Cherok étaient londoniens.

Passons vite fait sur l'histoire que nous raconte ce concept album : il y a 7 777 ans, sur la planète Regus 10, les Scientists of Sound passent sur les ondes radio des musiques illicites. Condamnés, on les exile sur l'astéroïde Rula Pent-A. Ils parviennent toutefois à s'en évader, puis débarquent sur Terre où, dispersés, ils deviennent des sages et des prêcheurs, avant de se retrouver à Londres. Tout ça est intéressant, ludique, et apporte une dimension comics bienvenue à *1.4.4 or Bust*. Mais là n'est pas l'essentiel.

L'essentiel, c'est dans la musique qu'on le trouve. Cet album souffre à vrai dire de sa longueur et d'une abondance déraisonnable d'interludes. Mais à de multiples reprises, son rap hardcore et brinquebalant

impressionne. Quelques titres, comme "19th Degree", prennent l'allure d'un boom bap de bon aloi. D'autres sont de convaincantes décharges d'agressivité. Ainsi de la rythmique énorme et des flows postillonnant de "What's the Reh Reh ?", du beat minimal et martial de "Stormtroopers", d'un "Battle Style Galactics" tout en cuivres carillonnant et du refrain implacable de "Landmine Situation".

Mais c'est dans ses passages les plus bancals et anarchiques que l'album marque le plus, quand les Scientists of Sound saupoudrent les mêmes "ooh" ou "eeh" féminins sur plusieurs titres, quand ils nous surprennent avec les changements de direction de "P.O Tally Ho!", quand, sur le beat d'une lenteur et d'une pesanteur extrêmes de "Bournville Peacocks", ils font intervenir un orgue mortuaire et le chant féminin halluciné de Stacey Phillips. Ce sont ces assemblages improbables, ces constructions instables, c'est ce rap sale, ténébreux et instinctif qui fait effet.

L'album, malheureusement, n'aura pas de suite, si l'on exclut un remix du maxi culte "Tried by 12" de l'East Flatbush Project. Et si quelques uns, Cherok notamment, semblent toujours en activité, les Scientists of Sound ne marqueront pas les mémoires. Dommage pour ce disque plus qu'estimable, sorte de chaînon manquant entre le Wu-Tang et Co-Flow, surgi mystérieusement des profondeurs intersidérales.

A écouter aussi : Centa of Da Web - Beyond Human Comprehension (1996) ; Darc Mind – Symptomatic of a Greater Ill (1997 / 2006) ; Micranots – Obelisk Movements (2000)

DJ SHADOW - Endtroducing... *Mo'Wax, 1996*



L'influence d'*Endtroducing...* n'est plus à démontrer. Avec les singles "In/Flux" et "Lost and Found (S.F.L.)", puis avec cet album exposé à un large public, Josh Davies a inventé le hip-hop instrumental. Un hip-hop pas seulement dépourvu de rappeurs et de paroles, mais qui, loin de se contenter de beats rendus ineptes par l'absence d'un MC, cherche à faire œuvre, armé d'une solide science du sample.

DJ Shadow allait plus loin encore que de fixer les canons de l'abstract hip-hop : il extirpait le rap de son contexte social de naissance ; il se servait de ses armes pour produire autre chose ; il le décomplexait et le désinhibait ; il ne s'effrayait pas de sonner rock ou quoi que ce soit d'autre, en dépit de fondements solidement et indiscutablement hip-hop. La postérité de cet album n'aurait toutefois pas été telle si, en plus de son originalité, il n'avait été excellent, s'il n'avait compté d'incroyable temps forts.

La véritable entrée en matière que forment l'implacable "Building Steam With a Grain of Salt", sa rythmique lourde, ses variantes, ses quelques scratches et ses voix fantomatiques ; cet épique "Stem / Long Stem" où s'annoncent entre autres les thèmes de "Organ Donor" et de "Midnight in a Perfect World", récurrents comme dans un album de jazz ; la suave conclusion de "What Does Your Soul Look

Like (Part 1)" ; et puis l'incontestable sommet du disque, ce somptueux "Midnight in a Perfect World" qui liait l'auteur à ce trip-hop auquel il niait appartenir : ces quatre titres-là soutiennent l'album, ils en sont l'ossature, la charpente, les grands moments avec, peut-être, la furie toute en percussions de "The Number Song" et l'orgue fou d'"Organ Donor".

Et tant pis si, comparé à ceux là, d'autres plages font pâle figure, lorgnant parfois vers cette musique d'ascenseur où échoueront à l'avenir bon nombre de sorties hip-hop instrumentales ("What Does your Soul Look Like (Part 4)"), gâtées par des effets superflus ("Changeling / Transmission 1") ou des jeux de percussion qui virent à la démonstration ("Mutual Slump"). *Endroducing...* n'avait pas vocation à être un album irréprochable. Shadow s'approcherait davantage de la perfection formelle sur son album suivant, un mésestimé *The Private Press*. Mais cet autre disque arriverait trop tard, bien après l'impact extraordinaire d'un *Endroducing...* qui mérite, parce qu'il était révolutionnaire, d'être considéré encore comme la grande œuvre de Josh Davies.

A écouter aussi : DJ Shadow – Pre-emptive Strike (1998) ; DJ Shadow – The Private Press (2002) ; UNKLE - Psyence Fiction (1998) ; DJ Krush – Meiso (1996) ; DJ Vadim - U.S.S.R.: Life from the Other Side (1999)

JUGGAKNOTS - Re:Release (Clear Blue Skies)

Fondle'em / Third Earth, 1996 / 2003



Certains ont découvert les Juggaknots grâce au rôle tenu par Breezly Bruin sur *A Prince Amongst Thieves*, un album concept sorti par Prince Paul en 1999. D'autres encore avaient remarqué qu'ils formaient avec Company Flow et J-Treds le collectif Indelible Emcees, via le maxi incandescent "The Fire in Which you Burn". Et les plus avertis savaient que le producteur Buddy Slim, le MC Breezly Bruin et, membre intermittente, la rappeuse Heroine, avaient sorti un excellent disque sur Fondle'Em en 1996, seconde référence du mythique label après l'album des Cenobites, un vinyl si couru qu'il s'arracha quelques temps à prix d'or. Mais pour la majorité, c'est par la réédition menée en 2003 par le label des Masterminds, Third Earth Music, que le talent des Juggaknots éclatait au grand jour.

Car *Clear Blue Skies*, agrémenté de 11 autres titres et réintitulé *Re:Release*, mérite d'être placé à la droite de *Funcrusher Plus*. Moins iconoclaste, moins visionnaire que le chef d'œuvre du groupe frère, il en partage toutefois l'excellence et l'éloquence sobre. Les beats de Buddy Slim étaient encore ancrés dans le son de l'époque, dans ce boom bap et ce rap jazzy caractéristiques du milieu des 90's. Pourtant, ils paraissaient comme neufs, avec ce modèle d'épure et d'efficacité qu'était "Trouble Man", avec son sample

percutant des premières notes du "My Favorite Things" de Coltrane, avec les envolées et les changements de rythme de "Romper Room" ou avec le piano langoureux de "Loosifa".

Pour compléter cette réussite, le phrasé et les paroles de Breezly Bruin étaient au diapason : abrupts, mais nuancés. A multiples reprises, le rappeur démontrait qu'il valait bien la concurrence (le "Trouble Man" déjà cité, "Epiphany"). Mais c'est naturellement sur le morceau phare "Clear Blue Skies", présent en deux versions, que le talent d'écriture du MC s'affichait de la meilleure manière. En simulant avec Buddy Slim le dialogue difficile entre un homme blanc et son fils épris d'une femme noire, il analysait les ressorts du racisme ordinaire. Plutôt que de le dénoncer brutalement, il débusquait la hantise du déclassement qui en est le fondement.

Jamais le MC n'abordait les grands thèmes sabre au clair, sur le ton du prêcheur. Il préférait les traiter avec nuance, par l'intermédiaire d'histoires, comme ce "Loosifa" qui se déroule dans une maternité et où il nous parlait finement de violence, d'avortement et de fuite dans les narcotiques. Par son intelligence, Breezly Bruin apportait une touche décisive à ce bijou de rap sombre, à cet indispensable, l'un des chaînons manquants entre le rap new-yorkais du milieu des 90's et le hip-hop indé qui marquerait la fin de cette même décennie.

A écouter aussi : Cenobites – The Cenobites LP (1997) ; Siah & Yeshua - The Visualz Anthology (1996 / 2008) ; Prince Paul – A Prince Amongst Thieves (1999) ; Micranots - Return of the Travellahs (2003) ; Sonic Sum – The Sanity Annex (2000)

MISSY ELLIOTT - Supa Dupa Fly *Gold Mind Records, 1997*



Il faut à la fois détester et adorer Missy "Misdemeanor" Elliott. La détester, car son succès sonne la fin d'un certain âge d'or du hip-hop, parce qu'elle est celle qui a effacé pour de bon la frontière entre un rap intransigeant et ce R&B tout en chants surjoués, descendant fade et lointain du rhythm'n'blues d'antan. Mais il faut aussi l'adorer. Parce que, ironiquement, son rap crossover et grand public était peut-être le plus créatif de son temps.

Supa Dupa Fly n'est pas le plus étincelant de ses disques. Les suivants proposeraient davantage de tubes, plus remarqués, plus dansants et plus rentre-dedans que ce "The Rain" moite et lent, bâti autour d'un vieux titre d'Ann Peebles. Sur ce premier essai solo après l'aventure avortée du groupe Sista et son travail de l'ombre pour la chanteuse Aaliyah, Missy Elliott s'exprimait sur des sons nonchalants, et rappait moins que sur d'autres disques. Mais tout était déjà là.

Le personnage, d'abord. Dans le monde très masculin du hip-hop, où les rappeuses star étaient rares, celle-ci avait trouvé sa place : plutôt potelée, loin des canons de la beauté, et néanmoins sexy ; sensible et romantique, tout autant que dangereuse et terriblement érotique ; sachant jouer la bitch, mais jamais femme objet. Car c'est bien elle qui menait la danse, les textes étaient les siens, elle n'était pas la poupée

de quelque manager aux dents longues.

Il y avait pourtant bien un homme dans l'aventure, et il comptait autant qu'elle dans le succès du disque. En vieil ami, après avoir prêté lui aussi ses talents à quelques stars du R&B, Timbaland produisait l'intégralité de *Supa Dupa Fly* et offrait à la chanteuse et rappeuse des beats à coloration très synthétique, d'une audace dont l'underground hip-hop lui-même n'était pas capable : des rythmes ronds inspirés du dancehall jamaïcain, des sons étranges et dérangés qui lui vaudraient une cote énorme auprès des amateurs les plus exigeants de musique électronique. Il était l'un de ces rares producteurs qui savaient transformer un son bizarre en tube irrésistible, comme avec le beat malsain et lent du single "Sock It 2 Me" où Missy jouait à merveille de son double registre, roucoula des R&B puis rap offensif, comme avec le gimmick sobre de ce "They don't Wanna Fuck with Me" où Timbaland lui-même s'exprimait.

Et quand sur de tels sons, Missy Elliott dressait le portrait tragique d'une femme vénale sur un magnifique "Why You hurt Me", quand elle se livrait à un égo-trip torride sur "I'm Talkin'", le duo atteignait des sommets de subtilité, faisant bien davantage encore qu'inventer une formule qui serait la base même de la variété black des années 2000.

A écouter aussi : Missy Elliott – Da Real World (1999) ; Missy Elliott – Miss E... So Addictive (2001) ; Missy Elliott – Under Construction (2002)

COMPANY FLOW - Funcrusher Plus *Rawkus, 1997*



En 1997, le hip-hop semblant s'affadir au contact corrupteur du grand public, "independent" et "alternative" allaient devenir de nouveaux mots d'ordre, et nul groupe n'allait les proclamer plus fort que Company Flow. Issus de l'underground new-yorkais, autoproduits, auto-promus, fondateurs de leur propre maison de disque, Official Recordings, El P, Bigg Jus et Mr. Len avaient choisi une cible, le business, et un slogan, "independent as fuck", qui ne laissaient aucune ambiguïté sur le créneau choisi.

Apparus dès 1993, ils allaient devenir les hérauts du nouveau rap indépendant à la sortie en 1996 d'un EP incendiaire, *Funcrusher*, acclamé par la critique et le public spécialisés. Un an et quelques maxis plus tard, ils en sortaient une version enrichie sur le jeune label Rawkus, *Funcrusher Plus*. Comme l'indiquait le titre de l'album, rares y seraient les passages un tant soit peu remuants et funky. Seuls quelques hymnes vindicatifs faisaient remuer la tête, comme "Silence", et le prodigieux rap à sitars de "The Fire in Which you Burn", auquel participaient les Juggaknots.

Partout ailleurs, Company Flow s'emparait des attributs les plus durs du rap hardcore new-yorkais. Il en ralentissait le rythme, il le dépouillait de ses samples accrocheurs et il en explorait les abords les plus

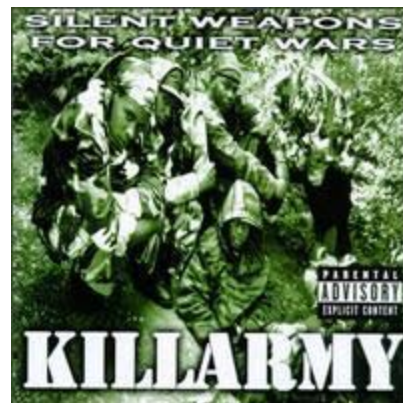
expérimentaux. Atmosphériques et hallucinés, "Bad Touch Example", "8 Steps to Perfection" et "Krazy Kings" étaient tous dans ce ton. Mais l'aboutissement de cette formule, c'étaient plus encore les versions révisées de "Population Control" et d'"Info Kill", le premier, un morceau lent et post-apocalyptique, renforcé par le son inquiétant d'un écoulement d'eau, et le deuxième, tout en nappes. *Funcrusher Plus* recélait aussi quelques divagations étranges à l'image de "Help Wanted", qui rappelait Dr. Octagon pour sa science-fiction délirante, et des délires scratchés comme "Lencorcism" ou "Funcrush Scratch", tous deux produits par Mr. Len.

Co-Flow savait aussi larguer des bombes, des titres plus agressifs, mais toujours excessivement sobres, résumés à trois notes, à une rythmique énorme et à un flot de raps complexes et obsédants, comme sur "Collude/Intrude" et "Last Good Sleep". L'austérité était encore plus extrême sur "Blind", et il fallait toute la vindicte du trio pour animer l'aride "Legends" et "89.9 Detrimental" / "Vital Nerve". Le disque dans sa longueur se montrait donc excessivement rude, hostile et pesant. Il n'en posait pas moins les fondations d'un mouvement majeur du hip-hop, d'une nouvelle génération, et d'innombrables scènes qui se voulaient le refuge d'un hip-hop créatif, intègre, sans concession.

A écouter aussi : Company Flow – Little Johnny from the Hospital (1999) ; El-P – Fantastic Damage (2002) ; El-P – I'll Sleep When You're Dead (2007) ; Bigg Jus – Black Mamba Serums (2003) ; Cannibal Ox – The Cold Vein (2001) ; Komadose - Beta One (2002)

KILLARMY - Silent Weapons for Quiet Wars

Priority Records, 1997



Au sein de la confrérie Wu-Tang, il y avait plusieurs cercles. D'abord, les neuf emcees principaux, puis une palanquée de groupes et de rappeurs affiliés, parmi lesquels Cappadonna, Popa Wu, Shyheim, les Sunz of Man, le Wu-Syndicate et le Blanc Remedy. Le choix de cette organisation à deux niveaux n'était pas sans raison. Sans conteste, les meilleurs représentants du Wu-Tang appartenaient tous au premier cercle. Aucun disque, chez les autres, n'a atteint l'excellence des premiers albums solo sortis par le RZA et ses compères. Seul, peut-être, l'a approché Killarmy, un sextet de rappeurs aux noms belliqueux (9th Prince, Killa Sin, PR Terrorist, Beretta 9, Shogun Assason, Islord), dont les deux premiers albums, parmi lesquels ce "Silent Weapons for Quiet Wars", valaient plus qu'un détour.

Dès les premières notes, la parenté avec le Clan était évidente. Comme leurs parrains, ces gens cultivaient une prédilection pour le concept, même s'ils troquaient l'imagerie kung-fu pour une thématique militaire, déclinée tout au long du disque, de la pochette très Vietnam aux paroles, en passant par ces braillements de soldats, ces bruits d'hélicoptères et un extrait de *M.A.S.H.* Assurée essentiellement par 4th Disciple, l'un des protégés du RZA, la production tout en soul maltraitée et bancale portait indubitablement la marque

du maître, même si les sons étaient un brin plus lisses, plus accessibles. Tous guerriers qu'ils étaient, les six de Killarmy évoluaient en terrain conquis.

Cependant, à une époque où le Wu-Tang commençait à décevoir, ceux là faisaient preuve d'un mordant, d'une agressivité et d'une soif de gloire que le Clan n'avait plus. Ce disque là révélait une poignée de grands morceaux, tout particulièrement en son cœur, avec une succession de quatre titres somptueux : ce "Wake up" entêtant, animé de subtiles variations, où le RZA prenait lui-même les manettes ; "Fair, Love and War", le morceau le plus carton de l'album ; "Wu-Renegades", avec ses raps discrets, ce piano soyeux, ce violon effilé et cette voix féminine évanescence ; "Full Moon" qui commençait en titre soul, avant que le sifflement mortuaire d'un synthétiseur ne prenne le relais.

Malgré ces réussites et quelques autres, la critique n'allait réserver qu'un accueil mitigé à *Silent Weapons for Quiet Wars*. Non sans fondement, elle ne reconnaissait pas aux rappers de Killarmy l'adresse et le charisme de ceux du Wu. Cependant, le temps d'un disque, pour le plus grand plaisir des fans, notre sextet allait porter une flamme qui semblait avoir disparu chez leurs protecteurs.

A écouter aussi : Killarmy – Dirty Weaponry (1998) ; Sunz of Man - The Last Shall Be First (1998) ; Jedi Mind Tricks – Violent by Design (2000)

X-ECUTIONERS - X-Pressions *Asphodel, 1997*



Le triomphe du rap s'est opéré au détriment des DJs. Avec la starification des MCs, ils ont été relégués au second plan. Puis, avec la sophistication des méthodes d'enregistrement, les producteurs les ont supplantés. Ils n'ont pourtant jamais disparu, et ont continué à briller en live et à l'occasion de battles, perpétuant ainsi la tradition du turntablism, cet art de bâtir de véritables compositions à partir de platines et de scratches.

A la fin des années 90, bénéficiant d'une solide crédibilité underground, la discipline était représentée vaillamment par quelques collectifs phares, les Invisibl Skratch Piklz à San Francisco, les Beat Junkies à Los Angeles, et les X-Men, devenus ensuite les X-Ecutioners, à New-York. Le genre, malheureusement, supportait souvent mal l'épreuve de l'enregistrement. Il était a priori difficile de traduire sur disque les exploits des DJ battles, largement aussi visuelles que sonores, et par définition conçues pour le live. Sur *X-Pressions*, toutefois, premier véritable album sorti par un collectif composé uniquement de turntablists, les X-ecutioners parvenaient à régaler l'auditeur autrement que par leur seule virtuosité.

Les quatre DJs s'en donnaient pourtant à cœur joie, avec leurs pluies de scratches et leurs beats épais. Quelques MCs, tous inconnus, intervenaient parfois pour varier

les plaisirs, mais jamais ils ne volaient la vedette aux quatre turntable heroes de l'album. "Word Play", par exemple, était l'un de ces morceaux rappés. Mais comme le titre l'indiquait, il s'agissait davantage de jouer avec les mots, de les inonder sous des torrents de scratches, que de raconter une histoire, le MC se contentant de citer le nom de chaque X-ecutioner, afin qu'ils puissent successivement démontrer leur virtuosité. Ailleurs, sur "The Turntablist Anthem", une voix féminine souflait incitait ses chers turntablists à scratcher sans fin, et le message était reçu, l'essentiel du morceau se composant de scratches, tout juste tenus en bride par un groove nonchalant. Et sur "The Countdown", un homme se lançait dans un compte-à-rebours, sur fond de scratches discrets, de basse énorme et de petites touches d'harmonica, avant que tout ne s'affole, inaugurant une longue série de plages purement instrumentales.

Toutes, cependant, ne comptaient pas de scratches. "Pianos from Hell", par exemple, était un titre instrumental, cinématographique et langoureux, tout en ambiance, souligné par un beat aussi implacable que lent. Sur disque, le turntablism aurait toujours quelques limites, mais sa palette pouvait être large, comme le démontrait ici, au fil des écoutes, ce disque qui se méritait.

A écouter aussi : Cut Chemist meets Shortkut - Live At The Future Primitive Soundsession Volume One (1998) ; DJ Faust – Man or Myth? (1998) ; Mix Master Mike – Anti-Theft Device (1998) ; Mr. Dibbs - Turntable Scientifics (1998) ; D-Styles – Phantasmagorea (2002) ; Birdy Nam Nam – Birdy Nam Nam (2005)

ATMOSPHERE - Overcast!

Rhymesayers, 1997



Le premier album d'Atmosphere n'était pas parfait. Plusieurs titres semblaient laborieux. Aussi, à quelques audaces près, les beats d'Ant étaient souvent d'une platitude à toute épreuve. Quant aux raps de Spawn, s'ils étaient honnêtes, leur principal intérêt résidait dans le contraste qu'ils apportaient à ceux de l'autre MC, un extraordinaire Slug qui de loin, était ici l'attraction principale.

Originaire du Midwest, loin des courants principaux du hip-hop, Atmosphere se voulait le contraire du rap tape-à-l'œil et nouveau-riche qui triomphait en cette seconde moitié des 90's. Ce faisant, Slug et les siens innovaient, en introduisant dans le genre une fragilité et une introspection qui lui étaient inédites. Cela était patent dès l'introduction tout en violons de l'haletant "1597", se confirmait avec "Brief Description", où le rappeur cherchait à découvrir sa vraie nature avant l'heure de sa mort, ainsi que sur "Clay", où il s'emparait de la question existentielle. La quête se poursuivait encore sur "Caved In", un hommage au père interprété par Spawn.

Le titre le plus puissant, cependant, était "Scapegoat". Sur une boucle de piano en suspend, le rappeur y énumérait la liste interminable des prétextes par lesquels nous fuyons nos responsabilités, annonçant, a contrario, que lui serait capable de se regarder en face. *Overcast!*,

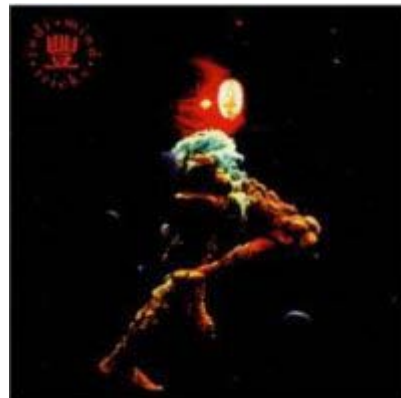
toutefois, ne se limitait pas au registre de l'introspection. Slug n'a en effet jamais été l'artiste sensible et fleur bleue qu'ont imaginé certains, il affectionnait aussi la face irrévérencieuse du hip-hop, et savait varier les plaisirs, avec par exemple ce "Complication" mettant en scène une femme incapable de se choisir un partenaire stable, avec aussi "Cuando Limpia El Humo" et son sample ingénieux de chants d'oiseaux, sans oublier "Sound Is Vibration", autre temps fort de l'album, le titre le plus musical d'*Overcast*! avec sa harpe et ces jeux de emceeing qui fleuraient bon l'expérience des battles.

Enfin, l'album s'achevait par la brutalité inouïe de "Primer". Ce simulacre de dispute conjugale, annonciateur du "Kim" d'Eminem, portrait d'un couple du Quart Monde où l'homme, dévirilisé, frustré de ne pouvoir offrir à sa compagne le confort qu'il lui doit, se vengeait de son impuissance par la misogynie et par la violence domestique. Par ce titre, Slug ne se montrait pas soudainement bête et agressif. Non, il prouvait sur "Primer" qu'il savait s'extraire de ses affres personnelles et se lancer dans la critique sociale, qu'il était un artiste intelligent, complexe et dual, et qu'il était bien davantage que l'inspirateur d'un rap introspectif auquel d'autres s'essaieront ensuite, sans vraiment parvenir à l'égaliser.

A écouter aussi : Atmosphere – Lucy Ford (2000) ; Atmosphere - God Loves Ugly (2002) ; Slug - Sad Clown Bad Dub II (2000) ; Eyedea – The Many Faces of Oliver Hart (2002)

JEDI MIND TRICKS - The Psycho-Social, Chemical, Biological, and Electro-Magnetic Manipulation of Human Consciousness

Superegular, 1997



Si 1996 a été l'année de naissance de la nouvelle scène hip-hop indépendante, 1997 demeure celle de ses premiers classiques. Parmi ceux-ci, le premier album des Jedi Mind Tricks, *The Psycho-Social, Chemical, Biological, and Electro-Magnetic Manipulation of Human Consciousness* (ouf, rien que ça !), occupe une place de choix, pas très loin d'un *Funcrusher Plus* avec lequel il partageait une ambiance ténébreuse, des sons dérangeants et des paroles obtuses.

Sorti uniquement en vinyle et succédant à un EP sorti l'année d'avant, l'album révélait un hip-hop lent, étrange, éthéré, servi par les paroles cryptiques, religieuses et sacrilèges du MC Ikon the Verbal Hologram et renforcé par la production surnaturelle de Stoupe the Enemy of Mankind. Sur le format court caractéristique du vinyle, le groupe de Philadelphie offrait 12 titres animés par un goût commun pour les ambiances étranges et oppressantes. Tout au long de cet album, Stoupe démontrait aussi ce qu'il devait au Wu-Tang, évoquant un RZA sous calmant, plus ambient et plus bizarre encore que l'original. Une sorte de rap gothique s'y faisait jour, aux paroles grandiloquentes, et aux compositions minimales à souhait.

Sur "Incantrix", sur cet "Omnicon" qui jouait à merveille du contraste entre guitare acoustique et sons bizarres, sur le morriconien "The Apostle Creed", dominait un sentiment de malaise, de même que sur ce "Chinese Water Torture", cousin du "Population Control" de Co-Flow avec ses clapotis d'eau lointains et nimbés. Aussi, les JMT usaient et abusaient-ils de voix féminines particulièrement éthérées, ils les employaient sans retenue sur "Books of Blood" et sur le titre le plus saillant de *The Psycho-Social...*, cette "Immaculate Conception" bâtie autour d'une célèbre citation de Pharaon Monch. Enfin, le groupe prouvait aussi que le hip-hop mélancolique n'était pas qu'une vue de l'esprit, avec le traînard et plaintif "The Winds of War" et le finale "I Who Have Nothing".

Quel que soit le jugement que l'on porte sur les Jedi Mind Tricks, notamment sur ces albums postérieurs où ils s'orienteront vers un rap de thug, *The Psycho-Social...* demeure un album fondamental, il contenait en germe certains des développements de la scène hip-hop indépendante des années suivantes. A l'occasion, par exemple, on entendra des sonorités proches chez les siphonnés d'Anticon ("Books of Blood", notamment, ressemble à s'y méprendre à du Deep Puddle Dynamics), sans toutefois atteindre ce niveau d'emphase, sans ce côté surjoué qui est, selon les avis, le grand atout ou la faiblesse majeure du premier JMT.

A écouter aussi : Jedi Mind Tricks – Violent by Design (2000) ; The Lost Children of Babylon - Where Light was Created: The Equidivium (2001)

OMID - Beneath the Surface *Celestial Recordings, 1998*



Trois ans après la sortie de la mythique compilation Project Blowed, *Beneath the Surface* ressemblait à une suite. Quelques artistes de l'album précédent s'y trouvaient encore, comme Ellay Khule, comme surtout les parrains de cette scène, des Freestyle Fellowship au faîte de leur savoir-faire sur l'excellent "When the Sun Took a Day Off and the Moon Stood Still".

Mais ce nouveau disque dévoilait aussi la deuxième génération de cette scène qui, dans les années 2000, ferait les beaux jours de l'underground hip-hop. Sortie sur le défunt label de Daddy Kev, ce disque à la pochette chatoyante signée Mear One était une compilation : il révélait les incroyables talents des groupes et collectifs obscurs qu'étaient alors Afterlife, le Hip-Hop Kclan, les Shapeshifters, Of Mexican Descent et Global Phlowtation. C'est sur ce disque que beaucoup ont entendu pour la première fois la voix chaude et erratique d'Awol One sur "Little Piece of Heaven", le flow virtuose de Radioinactive, qui imitait une chèvre sur un titre inspiré du *Animal Farm* d'Orwell ("Farmers Market of the Beats"), et Circus qui se lançait dans son numéro de nerd habité sur l'orgue suintant de "Night and Day". Ici, le gros Xololanxinxo, appuyé par quelques autres, montrait déjà sur le magnifique "Who's Keeping Time" un goût pour le guitar rap qu'il ne démentirait ni avec Of Mexican Descent ni avec Toca. *Beneath the Surface*

offrait aussi une nouvelle occasion d'être impressionné par le flow d'Ellay Khule sur "Sunny Side Up".

Cette compilation, toutefois, n'en était pas tout à fait une. Elle ressemblait davantage à un album qu'à un assemblage disparate de titres. Et cela parce qu'elle était d'abord l'œuvre d'un homme, Omid Walizadeh, alors appelé O.D., l'un des beatmakers les plus brillants de cette scène. Grâce à lui, grâce à cette palette de sons larges puisant aussi bien dans des chants indiens ("Beneath the Surface") que dans la sunshine pop ("When the Sun Took a Day Off ..."), lorgnant vers la world music (les sitars et les percussions de "Hazardous Curves") autant que vers l'easy-listening. Le producteur savait se contenter d'une boucle toute bête ("BustMustJustUs"), mais livrait la plupart du temps un ouvrage finement ciselé, dont la harpe de "(In)sense" et les violons de "For her Souly, Slowly, Solely" étaient les sommets.

Entre les mains de son producteur, ce très musical *Beneath the Surface* faisait preuve d'une élasticité contraire à la sobriété, à la noirceur et à l'austérité des productions new-yorkaises, d'une plasticité identique à celles des raps qu'elle accompagnait. Elle nous souhaitait la bienvenue dans le foisonnant West Coast Underground.

A écouter aussi : Compilation – Project Blowed (1994 / 95) ; Omid – Distant Drummer (2002) ; Omid – Monolith (2003)

THIRD SIGHT - The Golden Shower Hour

Darc Brothas Records, 1998



En matière de rap indépendant, il n'a pas toujours été facile de reconnaître la provenance de tel ou tel artiste, de tel ou tel disque. Les influences se croisaient, la créativité artistique prenait le pas sur la volonté de proclamer sa provenance géographique par un son, par une posture. Prenons ce classique de l'underground hip-hop qu'est le premier album de Third Sight, *The Golden Shower Hour*. A l'écouter, on ne croirait pas une seule seconde qu'il nous vient du soleil californien. On jurerait plutôt un cousin proche du rap glauque et futuriste qui sévissait alors dans les tréfonds new-yorkais, autour de cette même année 1998, et dont Company Flow étaient les maîtres. Pourtant, c'était bel et bien de la trépidante scène de la Bay Area que provenait le trio composé du MC Jihad, du producteur Dufunk et, plus illustre, du turntablist D-Styles (Beat Junkies, Invisibl Skratch Piklz), qu'on avait vu prendre part à des aventures plus ludiques que ce *Golden Shower Hour* à inscrire parmi les albums les plus représentatifs de la première phase du rap indé, celle du hip-hop gothique et cataclysmique de la fin des 90's. Un hip-hop qui a préservé la scansion grave, la précision clinique et la rythmique imperturbable du boom bap, mais en les poussant dans leurs ultimes retranchements, jouant d'une austérité à donner la chair de poule ("The Execution

Starts", à titre d'exemple). Le son, en effet, y était pesant, et le champ lexical sinistre et mortifère, avec ses histoires de prise d'otage ou de chambres à gaz, même si les wack MCs sont ici les seules victimes désignées. Servi idéalement par la voix profonde de Jihad et par de larges espaces laissés aux parties instrumentales, notamment aux scratches impeccables du virtuose D-Styles ("Rhymes Like a Scientist", "Smegma in D Minor"), l'album, en dépit de ses changements de débit et de mouvements, en rupture avec le rap d'avant, est un modèle de consistance. A force, ça confine parfois à la formule (des "I Will Never Leave You" et "I'm Kinda Vain" linéaires). Mais émergent aussi des titres d'anthologie, parmi lesquels, introduit par un somptueux passage de turntablism, un long et indolent "Rhymes Like a Scientist", presque une anomalie sur ce disque étouffant, et un "Hostage" invraisemblablement lourd et oppressant. Ces titres étaient d'autant plus exceptionnels qu'il faudrait en retenir le goût. Third Sight attendrait huit longues années pour sortir un autre album, un *Symbionese Liberation Army* également très prisé, mais pas aussi fort et neuf que ce fondamental *Golden Shower Hour*.

A écouter aussi : Third Sight - Symbionese Liberation Army (2007)

THA BLUE HERB - Stilling, Still Dreaming

Straight Up Records, 1998



Le Japon, c'est loin, c'est exotique, et ce n'est pas nécessairement la première contrée qui vient à l'idée quand on pense au hip-hop. Ce pays, pourtant, en a produit, et de première qualité. A côté d'une scène qui, comme partout ailleurs, a décliné dans la langue locale les formules inventées aux Etats-Unis, il a révélé des rappeurs incontestablement différents, personnels, profondément nippons. Beaucoup penseront spontanément à DJ Krush qui, en pleine époque abstract hip-hop, est apparu comme l'homologue oriental de DJ Shadow. Mais moins de gens, sans doute, connaîtront le rappeur Ill-Bostino et le producteur O.N.O., que Krush avait portés à l'attention du monde occidental en les conviant sur les albums *Code 4109* et *Zen*. Pas évident, en effet, d'approcher ce duo (plus tard renforcé par DJ Dye) originaire de l'île nordique d'Hokkaido. Il n'en a pas moins livré de véritables bijoux, à commencer par ce premier album sorti en 1998, *Stilling, Still Dreaming*, prélude d'une carrière globalement irréprochable. La difficulté, avec le japonais, c'est qu'il ne colle pas forcément au phrasé saccadé typique du rap. Qu'importe, Boss part dans de longues déclamations hors rythme. La plupart ne comprendront bien sûr absolument rien. Mais il y a une urgence dans le flow, une sincérité dans la voix, qui prennent tout de suite à la gorge. Et puis, pour l'accompagner, il y a ces beats

admirables produits par O.N.O., ces sons qui forcent sur les ambiances, dans un registre cousin de celui de leur parrain, mais plus sobres, plus directs. De bonnes boucles, quoi, parsemées d'infimes et décisives variations, cette vieille recette, mais aux couleurs inhabituelles, loin de l'atmosphère new-yorkaise, indubitablement japonaises. Résultat : des "Bossizm" ou des "Raging Bull" haletants, avec leurs cordes enlevées ; un "Coast 2 Coast 2" percutant ; un "Continuation Decaying Touching" tout en guitare, lent et poignant ; un "Wheel of Pen and Intelligence" à la limite de la dissonance ; un "Just that Night" conquérant ; un "Ame Ni Mo Makez" au violon enflammé. Et que dire de ce noir et pesant "Shock-Shine No", et de l'inquiétant piano de ce splendide "North Wind" final ? Fort de ces perles agencées en crescendo, *Stilling, Still Dreaming* dément tous les préjugés sur le hip-hop : que seuls les afro-américains en maîtrisent l'art, qu'il nécessite d'être intelligible pour être aimé, que le slam et le rap off-beat sont pénibles. Car, bien plus que d'être le meilleur d'une scène rap singulière, il s'agit là d'un disque de classe mondiale, d'un classique à égalité, oui, avec les plus grands albums de hip-hop américain.

A écouter aussi : Tha Blue Herb – Sell our Soul (2002) ; Tha Blue Herb - Heat Original Soundtrack (2004) ; Tha Blue Herb – Life Story (2007) ; O.N.O. - Six Month At Outside Stairs (2003)

MF DOOM - Operation Doomsday Fondle'em, 1999

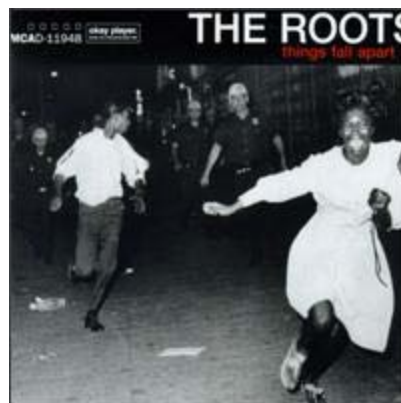


En 1999, l'excellence d'*Operation Doomsday* n'était pas une surprise pour qui surveillait de près l'underground new-yorkais. MF Doom, en effet, avait été l'auteur d'une bonne partie des singles qui avaient fait de Fondle'em le label emblématique du rap indépendant. Tous figuraient d'ailleurs sur cet album, assemblé par un artiste pas si neuf qu'il en avait l'air, puisque que cet énigmatique héros masqué était en fait Daniel Dumile, alias Zev Love X, qui s'était inventé une nouvelle identité après la mort de son frère Subroc et la fin de KMD, devenant un héros de l'underground hip-hop, ne se montrant plus que la face dissimulée derrière un masque. Compilation plus qu'album, enregistré avec les moyens du bord, *Operation Doomsday* ne manquait pourtant pas de cohérence. Deux ou trois traits caractéristiques permettaient de cerner MF Doom. Tout d'abord, ce son lourd et inquiétant, émaillé d'effets bizarres, avec lequel s'étaient déjà illustrés quelques poids lourds de l'underground new-yorkais, et qu'illustraient à merveille les violons dérangés de "Tick, Tick" et les cuivres menaçants de "Hey". *Operation Doomsday* affichait aussi une certaine prédilection pour les fausses fins, les titres s'achevant quasi systématiquement par une courte pause, avant de reprendre pour quelques dizaines de secondes dans une version purement instrumentale. Quelques freestyles étaient aussi à recenser, comme

"The Hands of Doom", et de nombreux extraits de cartoons (*Scoubidou*, *l'Incroyable Hulk* et *Les 4 Fantastiques*, dont le pire ennemi n'est autre que le Dr. Doom qui figure sur la pochette) faisaient office d'interludes. A en croire son auteur, l'ambition d'*Operation Doomsday* était de caresser l'auditeur à rebrousse-poil, elle était de prendre à contre-pied, systématiquement, tous les effets faciles qui risquaient de s'imposer à lui. Probable. Pourtant, le résultat en était le parfait contraire. L'album, finalement, se laissait écouter, et, quelques passages ardues comme "Tick, Tick" exceptés, s'avérait tout à fait respirable. Plus tard encore, MF Doom enrichirait sa formule, devenant l'une des figures les plus révérees du hip-hop dans les années 2000, un parrain pour l'immense scène rap indé qui explosait alors. Il livrerait d'autres grands disques, qui ne seront pourtant que la déclinaison du personnage et de la formule éternelle sur *Operation Doomsday*, et dont aucun, si ce n'est *Vaudeville Villain* ne dépassera ce premier solo, ce classique underground par excellence.

A écouter aussi : Viktor Vaughn – Vaudeville Villain (2003) ; King Geedorah – Take Me to Your Leader (2003) ; Madvillain – Madvillainy (2004) ; Monster Island Czars - Escape from Monsta Island! (2003) ; MF Grimm – The Downfall of Ibliys (2005)

THE ROOTS - Things Fall Apart MCA, 1999



Jusqu'ici, les Roots s'étaient distingués du tout venant hip-hop par leur statut de "vrais" musiciens. Le groupe de Philadelphie, en effet, comptait dans ses rangs un batteur, Questlove (reconnaissable à sa splendide coiffure afro), un bassiste, Hub, et un clavier, Storch, en plus des rappeurs Black Thought, Malik B, et de l'impayable beatboxer Rahzel. Cette option 100% organique leur avait plutôt réussi, les albums *Do You Want More?!!!??!* et *Illadelph Halflife* ayant reçu un accueil favorable, y compris dans des cercles rock et jazz. L'album de la consécration, leur plus gros succès commercial, serait cependant le suivant, le quatrième. *Things Fall Apart* sortait tout juste au bon moment, au sommet d'un mouvement oscillant entre hip-hop conscient et nu soul, et qui se voulait une alternative au rap démagogique à la Puff Daddy, alors triomphant. Mos Def, Common, Jay Dee, D'Angelo, Erykah Badu et, comme d'habitude sur les disques des Roots, la poétesse Ursula Rucker, toutes les figures de ce rap adulte, affiliés pour beaucoup au collectif Soulquarians, avaient contribué à ce disque. Comme le suggérait le titre, emprunté à un roman célèbre de l'écrivain nigérian Chinua Achebe, ainsi que ses diverses pochettes, des photos prises lors d'émeutes du temps de la lutte pour les Droits Civiques, *Things Fall Apart* était un disque engagé. The Roots étaient en mission, mais c'est davantage sur l'état du

hip-hop que sur celui du monde qu'ils se penchaient. Ils invitaient les auditeurs à lâcher le mauvais rap pour le leur sur cet excellent "The Next Movement" produit par Jazzy Jeff (l'ancien comparse de Will Smith, lui aussi un natif de Philadelphie), à retrouver le goût de l'innovation sur "Ain't Sayin' Nothin' New", à revenir au fondamentaux de la old school sur ce "Without A Doubt" qui reprenait le beat du "Saturday Night" de Schoolly D, avant d'embrayer sur un jam typiquement The Roots. Ailleurs, ils proclamaient leur amour du hip-hop, sur "Act Two (Love of my Life)", en compagnie de Common, un titre qui se présentait comme la suite de son "I Used To Love H.E.R.". Cependant, les Roots ne se limitaient pas à ce rôle de prêcheurs nostalgiques. Ils proposaient de vrais titres mordants comme le posse cut "Adrenaline!". Suivant leurs propres injonctions, ils osaient aussi quelques originalités comme l'étrange pluie d'orgue de "100% Dundee", le court rap sur violoncelle de "Dierdre Vs. Dice" et la fin drum'n'bass du très love "You Got Me". Cet éclectisme, le groupe le cultiverait davantage sur *Phrenology*, l'album d'après, plus audacieux encore, sinon meilleur.

A écouter aussi : The Roots - Do You Want More?!!!!!! (1995) ; The Roots - Illadelph Halflife (1996) ; The Roots - Game Theory (2006) ; Common - Like Water for Chocolate (2000) ; Erykah Badu – Baduizm (1997) ; Mos Def & Talib Kweli – are Black Star (1998) ; Mos Def – Black on Both Sides (1999) ; Ursula Rucker – Supa Sista (2001)

ROOTS MANUVA - Brand New Second Hand

Big Dada, 1999



Si la Grande-Bretagne a toujours eu du DJ à revendre, une légende tenace a longtemps voulu qu'elle ait manqué de MCs de valeur. Certes, on peut citer Slick Rick, à titre d'exception, mais la carrière de celui-ci s'est construite à New-York plutôt que dans son pays d'origine. C'est donc à un autre Anglo-jamaïcain, Rodney Smith, alias Roots Manuva, que reviendrait la gloire de décomplexer son pays, grâce à ce petit bijou de premier album qu'a été *Brand New Second Hand*. Quelques années après s'être fait remarquer auprès de Blak Twang, autre artiste important du hip-hop anglais, le rappeur y donnait en effet une vraie leçon de emceeing : voix d'un grave abyssal, phrasé net et précis, succession de considérations sociales pertinentes et d'explorations introspectives, auxquelles s'ajoutaient un réel talent d'évocation et un sens de la formule rarement perçu de ce côté-ci de l'Atlantique ("I don't wanna be, I am !" en guise d'anthologie). Roots Manuva aurait pu s'en tenir là et se contenter de satisfaire ses compatriotes par ses prouesses au micro. Mais le son de *Brand New Second Hand* tenait tout autant la route. Effroyablement sombre, à faire passer les plus gothiques des rappeurs underground pour de joyeux drilles, il recourait abondamment aux sons de cordes synthétiques, à quelques réminiscences électro et aux expérimentations de ses

voisins de Ninja Tune (la maison mère de son label, Big Dada), sans renier pour autant les musiques de son île d'origine. Reggae et ragga occupaient une bonne part de l'album, sans que cela ne paraisse ni abscons ni artificiel. Le passage abrupt du rap austère de "Movement" au ragga échevelé de "Dem Phonies" ne surprenait qu'une fois. Par la suite, c'est tout naturellement que les deux genres se fondaient en un seul, sur "Inna", "Baptism" et "Strange Behavior", par exemple. Même sur les titres exclusivement rap, il y avait quelque chose de dub dans les basses profondes et les beats dépouillés qui accompagnaient le MC. Certes, un bon album de rap anglais ne valait pas encore un classique hip-hop américain. La froideur extrême de certains titres de *Brand New Second Hand* ("Sinking Sands", "Wisdom Fall") fascinait sans véritablement séduire. Mais l'excellence de "Movement", "Jungle Tings Proper", "Soul Decay", "Strange Behaviour", "Clockwork" et de "Motion 5000" démontrait et démontre encore, à tous ceux qui en ont douté, qu'il a existé dès les années 90 un rap anglais de toute première classe.

A écouter aussi : Roots Manuva – Run Come Save Me (2001) ; Roots Manuva – Dub Come Save Me (2001) ; New Flesh for Old – Equilibriums (1999) ; Blak Twang - Dettwork South East (1996)) ;

SLICK RICK - The Art of Storytelling *Def Jam, 1999*



S'il faut citer l'album historique de Slick Rick, c'est bien sûr *The Great Adventures of Slick Rick* qui vient à l'esprit. Sur son premier album, l'Anglo-jamaïcain, New-yorkais d'adoption, avait élargi la palette du hip-hop au-delà de l'égo-trip habituel ou du commentaire social, en s'imposant comme le grand conteur du rap. Cet art du storytelling, il en était à tel point le maître qu'il en donnait le nom à son quatrième album, celui d'un nouveau comeback, après une série de mésaventures de natures pénales et carcérales. A cette époque, Slick Rick avait déjà apporté sa pierre au grand édifice rap, et cet album n'aurait pu être qu'une énième démonstration de son talent, n'apportant rien de plus que ses prédécesseurs. Cependant, profitant du renfort des plus grands noms de l'époque ou d'avant (Snoop Dogg, Nas, Q-Tip, Raekwon, Big Boi, Redman, Reverend Run, rien que ça) et bénéficiant d'une production en phase avec son temps, plus sophistiquée qu'autrefois, ce disque là, également son plus gros succès commercial, fut son plus accompli et son plus musical. Aucun des beatmakers au service du rappeur sur ce nouveau disque n'était vraiment un musicien de premier plan, mais le disque était rempli de petites merveilles, dès le charmant tube "Street Talkin'" avec une moitié d'OutKast, où notre homme s'essayait au chant. Ce n'était généralement pas un boom bap retentissant et rentre-dedans qui était de mise ici, les sons proposés étaient plutôt du genre

délicat. Mais c'était précisément ce qui convenait à Slick Rick, à ce débit nonchalant mais assuré qui avait déjà fait la force de son premier album, à ce flegme qui était le seul héritage de sa nationalité britannique, à ce talent de conteur resté intact, comme il le démontrait sur ce "Who Rotten 'Em" où il était question d'une sorte de rappeur antique amené à la cour du pharaon, ou sur ce "2 Way Street" qui le voyait résister par deux fois à la tentation de l'infidélité. Aussi, cet homme qui avait fait de la prison pour de bon, pour tentative de meurtre, se moquait avec délice des clichés gangsta sur "Kill Niggaz". Avec un mélange de sarcasmes et d'égo-trip, Slick Rick savait se positionner comme un vieux sage amusé des frasques de ses successeurs. Finalement, il n'y avait guère que les titres finaux, des lives avec le vieux compère Doug E. Fresh (parmi lesquels leur classique "La Di Da Di"), qui gâchaient un peu le tableau, tenant plus du documentaire que de l'album. Ils faisaient tâche sur ce disque chiadé qu'on pourrait proclamer comme supérieur à *The Great Adventures of Slick Rick*, quitte à froisser des puristes qui, de toute façon, ont toujours tout faux.

A écouter aussi : Slick Rick – The Great Adventures of Slick Rick (1988) ; Doug E. Fresh – Oh my God! (1986) ; Doug E. Fresh – The World's Greatest Entertainer (1988)

BRAILLE - Lifefirst: Half the Battle *ESWP Music, 1999*



Dans ce pays, les Etats-Unis, où la croyance en Dieu va de soi, il est parfaitement possible de célébrer Jésus et de rester un rappeur crédible. Tel était le cas de Braille, un jeune homme originaire de Portland, bien loin des scènes hip-hop les plus en vue, et qui, à 17 ans seulement, sortait un *Lifefirst: Half the Battle* qui nous encourageait à construire une relation personnelle avec le Très Haut, comme le précisait la pochette. Remarqué en son temps sur le circuit indé, l'album ne se résumait cependant pas à ce parti-pris religieux. Il tenait la route. Même s'il déclamait à l'envie sa gratitude envers Jésus, Braille ne donnait heureusement pas dans le rap prosélyte qu'on était en droit de redouter. Au contraire, le rappeur donnait dans l'introspection, il se livrait sur le ton de la confession, il explorait son sentiment de culpabilité. Avec une humilité contraire aux règles du rap, il reconnaissait aussi ne pas être le meilleur MC et il limitait les exercices battle au strict nécessaire ("Gullet Gambit"). Toutefois, il démontrait dans le même temps une maturité étonnante pour son âge et compensait une voix peu charismatique en déclamant d'une scansion précise des textes d'où était exclu tout abus de langage. Côté sons, si de nombreux producteurs avaient été conviés, *Lifefirst: Half the Battle* avait l'homogénéité des bons albums. Issus tous de la scène rap indé, Celph Titled, Sixtoo, MoodSwing9 et Deeskee pour les plus

connus, Kno, K IV, Big Balou, et Kiilani pour les autres, offraient à ce rap intimiste les beats de circonstance, affichant une prédilection marquée pour les guitares acoustiques et les petits samples discrets ("Hard to Determine"), quand ça n'était pas pour quelques cordes ("Sister of Change", "Gullet Gambit") et flûtes ("Delusive Decorum") étalées ça et là sans pompe excessive. Et pour mieux accompagner les paroles humbles du rappeur, pour mieux en souligner la dimension religieuse, ils recouraient aussi à quelques chœurs éthérés. Jamais *Lifefirst* n'était hors sujet, mais il méritait davantage qu'on le limite à une bête étiquette religieuse. Bien après, Braille se produirait avec le groupe Lightheaded, serait remarqué par URB Magazine et quelques autres médias, puis deviendrait un temps un protégé de James Brown, rien que ça, avant de tourner avec De La Soul. Mais jamais il ne ferait aussi bien qu'avec ce premier disque.

A écouter aussi : Braille - Shades of Grey (2004 ; Lightheaded – Pure Thoughts (2003)) ; Mars Ill – Raw Material (2000)

BLACKALICIOUS - Nia *Quannum, 1999*



DJ Shadow était le plus connu, mais il n'avait jamais été isolé. Avant que le fondamental *Endroducing...* ne lui apporte la renommée que l'on sait, il était partie prenante de Solesides, label essentiel de la Baie de San Francisco, cette Bay Area où

s'était épanouie, depuis Del et Digital Underground, le hip-hop le plus malin et le plus créatif de Californie. Les autres membres essentiels de cette confrérie étaient Lateef the Truth Speaker et Lyrics Born, qui formaient ensemble Latyrx, ainsi que The Gift of Gab et Chief Xcel de Blackalicious. Cependant, et malgré des titres d'anthologie comme "The Quickening", "Balcony Beach", "Storm Warning", "Jada's Vengeance" ou "Bombonyall", les artistes de Solesides, devenu le collectif Quannum à l'orée des années 2000, avaient rarement tenu le niveau sur la longueur d'un album. Le premier disque du collectif, *Spectrum* s'était montré très inégal, et le très bon *The Album* de Latyrx avait été avant tout une compilation. Premier LP de Blackalicious, après deux EP excellents (un *Melodica* culte en 1995, et *A2G* en 1999), *Nia* serait la première grande œuvre sortie par ces gens, tant y était constamment bon le rap festif et métissé qui leur était coutumier. Peu de titres n'étaient ici en deçà du jouissif "Deception" et de son piano entêtant, déjà présent sur *A2G*. Tandis que Chief Xcel, alternativement rappeur conscient et MC fantaisiste, donnait dans tous les styles de phrasés imaginables, allant jusqu'au chant, invitant de délicates voix féminines à le seconder, notamment sur un magnifique "If I May", ou s'aventurant au contraire dans un exercice de virtuose sur l'acrobatique "A To G", The Gift of Gab cultivait un son groovy qui sentait bon l'esprit funky et le goût du collage du rap des années 80, il se révélait un véritable compositeur, il proposait des beats à même de séduire bien au-delà du simple public rap. De réjouissances old school ("The Fabulous Ones") en merveilles soul ("If I May"), en passant par des balades ("Shallow Days", "As the World Turns", "Sleep") et des bizarreries sonores (ce "Cliff Hanger" produit par Shadow), sans oublier des passages plus hargneux, comme ce "Trouble" qui s'achevait par du turntablism débridé, le duo signait avec naturel l'œuvre rap

complète et accomplie que l'on attendait des artistes Solesides. "Nia" signifie "raison d'être", "objectif", "but" en swahili. Manifestement, Blackalicious avait pleinement atteint le sien. Brillant, pas loin d'être homogène, *Nia* était, en 1999, le point d'entrée privilégié vers le hip-hop très inventif de la Bay Area.

A écouter aussi : Blackalicious – Melodica (1995) ; Blackalicious – Blazing Arrow (2002) ; Latyrx – The Album (1997) ; Quannum - Solesides Greatest Bumps (2000)

BUCK 65 - Vertex

Four Ways to Rock, 1999



Blanc, canadien et vieux (à l'échelle du rap, tout du moins), le MC, DJ, producteur et animateur radio Buck 65, grand parrain de la trépidante scène d'Halifax, n'avait pas grand chose du rappeur typique. Rien d'étonnant donc si *Vertex*, un album sorti sur son propre label, se révélait largement aussi décalé et hors-norme que le personnage. Anticon, le label sur lequel il venait de sortir un maxi ("The Centaur") nous avait promis de révolutionner le hip-hop. Et ce proche, sans renoncer aux canons du genre (il rappait, il scratchait, il samplait des boucles), semblait bien parti pour réaliser ce programme ambitieux. Sur *Vertex*, Buck 65 proposait une longue série de beats bizarres, surréalistes et expérimentaux, mais jamais pédants. L'album était fait tout entier d'un hip-hop

vaporeux et quasi ambiant, seulement troublé par quelques pluies de longs scratches étirés. Et pour brouiller les pistes plus encore, le beatmaker s'ingéniait à découper la plupart de ses titres en mouvements, deux, parfois plus, dont au moins un instrumental. Buck 65 n'hésitait pas non plus à traîner le hip-hop vers les contrées peu familières de la musique contemporaine, samplant sans vergogne "La Messe Pour Le Temps Présent" de Pierre Henry (il s'en voudrait plus tard d'avoir cédé à cette facilité) et proposant une version de "In Every Dream House There is a Heartache" de Roxy Music encore plus insolite que l'originale. La voix de Buck 65, elle, était calme, posée, parlée plus que rappée, et très compréhensible aux oreilles françaises. Elle déclamait des paroles capables de passer d'une poésie onirique au bon mot humoristique ("ces idiots de DJs donneraient leur bras droit pour devenir ambidextres") ou de célébrer les vertus du base-ball. Quelques titres se distinguaient, comme le single "The Centaur" (un homme au sexe énorme convoité par l'industrie du porno y symbolisait l'état du hip-hop), l'orgue drôle de "The Blues Part I", le majestueux "Bachelor of Science", et surtout la gemme absolue "Sleep Apnoea", bâtie autour d'un piano qui se terminait par un rideau de scratches. Bénéficiant de la hype Anticon, *Vertex* permettait à Buck 65 d'élargir un public jusqu'ici exclusivement canadien, et de devenir l'une des figures phares d'un rap indé dont, au cours des années 2000, il épouserait toutes les mutations, donnant dans un rap intimiste, se reconvertissant dans le folk rock et dans une pop gainsbourgienne, ou flirtant avec la musique électronique, cumulant sorties grand public et obscurs enregistrements underground, toujours avec succès.

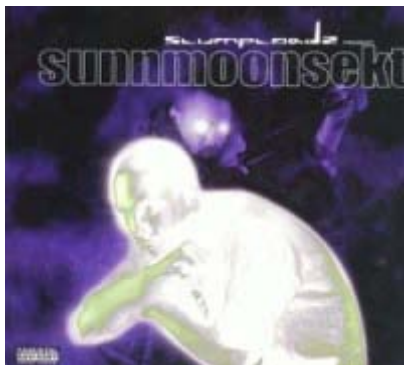
A écouter aussi : Sebutones – 50/50 Where It Counts (1997) ; Buck 65 – Man Overboard (2001) ; Buck 65 – Square (2002) ; Buck 65 – Secret House Against the World (2005) ; Buck 65 – Dirtbike

(2008) ; *Bike for Three - More Heart than Brains* (2009) ; *Sixtoo – Almost a Dot on the Map* (2004) ; *The Goods – Dream Sequence* (1999) ; *Kunga219 – Tharpa's Transcript* (2000)

SLUMPLORDZ - Present

SunnMoonSekt

Stray Records, 1999 / 2001



Enregistré sur du matériel plus que sommaire, ce disque originellement distribué sous format cassette est parvenu à se faire une petite réputation aux tréfonds de l'underground hip-hop autour de 1999, avant d'être réédité dans un package différent et distribué plus largement par Stray Records, en 2001. Ses auteurs étaient le duo Rard et Moon, alias SunnMoonSekt, deux personnages ayant appartenu à Devious Dysfonctional, un groupe basé sur la Côte Est, puis à Young & Restless, avant de devenir membres d'un collectif à géométrie variable, fondé à Oakland en 1997, les Slumplordz. Ceux qui avaient découvert Stray Records au travers de la compilation *Stray from the Pack* n'étaient pas étonnés d'entendre chez SunnMoonSekt un son dur, atypique et porté sur les expérimentations. Pour autant, pas d'escapades breakbeat ou drum'n'bass sur ce disque, comme ailleurs sur le même label. La production, moyens limités obligeant, était sèche et minimaliste, et les beats du duo étaient austères et oppressants, à l'unisson du rap indé de science-fiction de mise à l'époque, mais sans boursoufflage ni effets superflus ; cela

aurait d'ailleurs très mal collé aux paroles des MCs, assez conventionnelles, dans le genre brut et street, à tendance paranoïaque. Et tout cela était très bon, exceptionnel, digne de tous les superlatifs, SunnMoonSekt proposant une sorte de synthèse idéale entre la virulence du style gangsta et la créativité du hip-hop alternatif. Passée une intro humoristique où un quidam réclamait du "SunnMoonSekt" à un restaurant asiatique, le duo embrayait avec un "Area 33rd" très atmosphérique et un "Raw Apparatus" insistant. C'était alors très bien, mais encore un peu trop normal. Ce n'était en fait qu'à partir d'un génial "Do Tha Sunn Moon" ultra minimaliste, que nous partions plus haut, de plus en plus haut. Jusqu'aux sommets décharnés, sublimes et vertigineux qu'étaient "Town Shit", l'invitation à l'action de "Order of Assassins" et surtout "DethBlow", trois titres extraordinairement agressifs et hypnotiques. Les plages suivantes nous ramenaient sur des terres plus mornes, mais l'album se terminait idéalement, avec un obsédant "Twisted Metal Rejekts" étiré sur un fond musical d'une noirceur sans fin, dernière perle de hip-hop électronique violent et sale qui, comme les autres, nous rappelait que produire de la bonne musique n'a jamais été qu'une simple question de moyens, et qu'il n'a jamais été nécessaire de brosser l'auditeur dans le sens du poil pour le satisfaire.

A écouter aussi : Slumplordz - Tha Yakuza in: Don't Worry about the Kaliber (2000)

GHOSTFACE KILLAH - Supreme Clientele
Loud, 2000



On pensait bien ne jamais réentendre cela. Depuis *Wu-Tang Forever*, sorti en 1997, voire avant pour certains, la carrière du Wu-Tang Clan prenait la forme d'un lent déclin. 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, 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 paraissait *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'était choisi depuis 1997, cela sans recourir plus de deux fois à la sorcellerie du RZA, Ghostface livrait avec surprise le premier grand album hip-hop de l'année 2000. Malgré des paroles quelque peu cryptiques, le MC n'avait jamais été 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, imitait le son du RZA à la perfection), de "Saturday Night", de "Apollo Kids" et surtout de "Wu Banga 101", où la moitié du Clan, GZA en tête, nous propulsait aux meilleurs moments de l'époque 1993-95. 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 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. Ghostface, d'ailleurs, renouvèlerait l'exploit, en sortant dans la décennie 2000, les albums les plus intéressants du Wu-Tang pour ces années là, à égalité avec les disques collectifs du Clan, généralement plutôt réussis.

A écouter aussi : Ghostface Killah – Ironman (1996) ; Ghostface Killah – Bulletproof Wallets (2001) ; Ghostface Killah – The Pretty Toney Album (2004) ; Ghostface Killah – Fishscale (2006)

DEAD PREZ - Let's Get Free
Loud / Epic, 2000



Autour de l'an 2000, après de longues années où le matérialisme du rap bling-bling et le nihilisme gangsta l'avaient éclipsé, réapparaissait donc le rap politique. Non, pas ce rap "conscient" prêcheur et 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 années 80, porté haut par Boogie Down Productions et Public Enemy. Et c'est sur Loud Records, qu'il réapparaissait. 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 engagé, soit un duo issu 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 *It Takes a Nation of Millions...* 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 des partis-pris anti-misogyne et pro-végétarien. Peu concernés, les Européens plutôt blancs que nous sommes, dans l'ensemble, auraient facilement pu 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 à la 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 semblait pas pour autant dans le tout pianos-et-violons employé à outrance par le rap de ces années là. Le duo affichait aussi 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 sa posture politique, la solidité et la diversité qui font les bons albums.

A écouter aussi : Paris – Sleeping with the Enemy (1992) ; The Coup – Steal this Album (1998) ; The Coup – Party Music (2001)

ANTIPOP CONSORTIUM - Tragic Epilogue
75 Ark, 2000

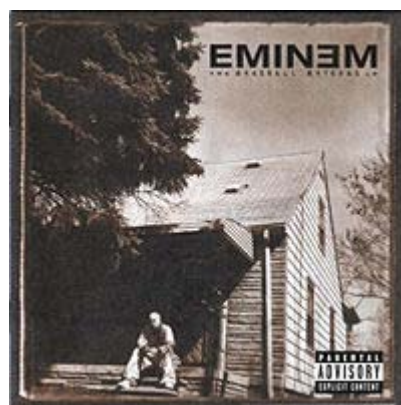


Le nom même d'Antipop Consortium, tout comme l'excellente pochette arty de leur premier album, révélait clairement les intentions du trio. Issus du Nuyorican Café et du mouvement Rap Meets Poetry, creuset de la scène spoken word new-yorkaise, High Priest, Beans et M. Sayyid, épaulés par le DJ E. Blaize, livraient avec *Tragic Epilogue* l'opposé exact de la variété rap (la pop, au sens américain du terme) devenue à la fin des 90's la forme dominante des musiques populaires. Rien de surprenant, pour un groupe qui collaborait avec DJ Vadim, citait Sun Ra et Ornette Coleman comme influences, avait Company Flow et Mike Ladd pour compères et s'acoquinait avec des personnages aussi divers qu'Arto Lindsay, Alec Empire ou Vernon Reid. Inutile de chercher un hit chez Anti-Pop Consortium : *Tragic Epilogue* était de ces disques qui se méritent et qui se valorisent avec le temps. Cela était vrai pour la musique, sorte d'électro lent, assemblage de sons synthétiques et dépouillés, hostile aux samples trop voyants et bâtie sur des rythmiques travaillées. Cela était vrai pour les paroles, complexes, obtuses et magistralement scandées par trois voix mémorables. Cerise sur le gâteau, le trio s'adjoignait sur cet album les services de deux rappeurs cultes et virtuoses, deux vétérans de l'underground hip-hop, l'ex-Organized Konfusion Pharoahe Monch sur l'obsédant "What I Am" et Aceyalone de Freestyle Fellowship sur le long, l'inquiétant et l'indianisant "Heatrays". Tout cela était d'une grâce ténébreuse peu entendue depuis *Funcrusher Plus*, d'une étrangeté comme seul ce cinglé de Kool Keith l'affectionnait. Avec le soutenu "Laundry", l'électro incisive de "Nude Paper", le calme malsain de "Your World Is Flat", le futurisme de "Here They Come Now", l'insistant et expérimental "Moon Zero X-M", le rêche "Lift", le free jazz de "Eyewall", le long et langoureux "Sllab", les basses puissantes de "Smores", un "Disorientation" interprété en partie par la rappeuse Apani B et le bizarre "What I

Am", Antipop Consortium proposait l'une des plus saisissantes suites de titres jamais entendues sur un album rap. Les atours expérimentaux de *Tragic Epilogue* et l'étrange poésie de ses trois principaux protagonistes poussaient le rap dans de nouvelles directions, tout autant qu'ils le ramenaient à l'époque bénie de Downtown Manhattan quand, au début des années 80, les premiers rappeurs se mêlaient à l'intelligentsia artistique de New-York, quand rap et musique électronique n'avaient pas encore divorcé.

A écouter aussi : Antipop Consortium - Shopping Carts Crashing (2001) ; Antipop Consortium - Arrhythmia (2002) ; Antipop Consortium - Fluorescent Black (2009)

EMINEM - The Marshall Mathers LP *Aftermath / Interscope, 2000*



Un an pile après le succès de son *Slim Shady LP* et une année 1999 qui avait largement été la sienne, Eminem prouvait qu'il était bien plus qu'une énième comète de la galaxie MTV, ou que le rappeur blanc de circonstance, en sortant cet album qui portait son vrai nom. Divers, composite, *The Marshall Mathers LP* restait conforme à l'imagerie post-ado white trash à la base du foudroyant succès du rappeur. Comme pour l'album précédent, Dr. Dre était présent, et le son comme l'attitude gangsta y avaient la part belle. 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 seins sur la banquette arrière et un flingue dans la boîte à gant. Pas de répit non plus question débordements verbaux. 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'ambiguïté sur "Criminal", dernier titre de l'album. Le titre de l'album, le single "The Real Slim Shady" et le fait qu'il produise une bonne partie de l'album, en complément de Dre, semblaient indiquer que le rappeur serait prêt à se mettre à nu, à revenir sur un passé douloureux, à se lancer dans un délicat exercice d'introspection. Et la manifestation la plus notable de cette démarche était ce "Stan", où Eminem imaginait les lettres d'un fan aux tendances suicidaires, désespéré de n'avoir aucun retour de son idole, et auquel le rappeur répondait trop tard, sur un ton sobre, humble et paternaliste. Ajouté à cela une guitare acoustique et le refrain interprété par Dido, et l'on tenait là, en plus d'un hit international, la grande œuvre d'Eminem. Parfois, les rodomontades et l'introspection du rappeur pouvaient paraître forcées. Il abusait d'effets stylistiques avec la discrétion et la subtilité d'un éléphant (sa voix sur "Kim", la guitare électrique de "Marshall Mathers"...). Mais ça fonctionnait, ça résistait à l'épreuve des écoutes répétées. A moins d'avoir été 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 n'importe quelle crèmerie.

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

QUASIMOTO - The Unseen

Stones Throw, 2000



En 1999, Madlib avait déjà mis en scène son alter-ego, Quasimoto, sur le premier album de son groupe, Lootpack, un *Soundpieces* très prisé de l'underground hip-hop. Bourré d'idées et soucieux de s'exposer un peu plus, il avait ensuite décidé de lui offrir tout un album. Et ce coup d'essai se révélait un coup de maître, le rappeur et producteur livrant, à l'image de la pochette, un album rap insolite et décalé. La première bizarrerie de *The Unseen*, la plus notable sans doute, est le timbre de Quasimoto : dès ses premières paroles ("I'm labeled as a bad character, whatever I do"), il révélait une voix déformée à l'hélium, aigre-douce, qui jouait d'un flow tout à la fois rapide et apaisé, et venait se poser sans heurt sur des compositions nimbées d'étrangetés. Tant dans ses paroles que dans ses productions, Madlib multipliait les ruptures et les surprises : il interrompait son débit par des cuivres mal en point sur "The Curse on You", entamait "Low Class Conspiracy" sur une composition pêchue avant de changer du tout au tout pour des guitares acoustiques à la cool. Il glissait ici une petite chinoiserie ("Boo Music" et sur "Good Morning Sunshine"), là deux exercices dub jumeaux. Il jouait aussi avec

nos souvenirs, samplant quelques classiques hip-hop (Wu-Tang, Black Moon, Gang Starr). Cet art de la variation atteignait son paroxysme avec les différents mouvements de "Return of the Loop Digga", chacun construit sur un sample distinct. La couleur dominante sur *The Unseen* était néanmoins commune dans le hip-hop : elle était jazz. Mais le traitement que Madlib lui imposait était bien loin d'être habituel, comme le prouvait, au hasard, le saxo lointain mais prégnant de "Blitz". Quasimoto/Madlib proposait un rap original, quelquefois méconnaissable, mais qui n'était pas forcé, qui sonnait naturel. Il était assez sûr de son talent pour ne pas en rajouter des couches. Et ceux pour qui la voix du MC et le début plutôt lent de l'album ne passaient décidément pas, pouvaient tout de même trouver quelques passages un peu plus saillants en fin de course, avec l'excellent harmonica de "Phony Gane", l'éthéré "Astro Travellin" et un "The Unseen pt. 1" qui cultivait avec adresse l'art du collage. Après plusieurs écoutes, ils succombaient aussi à l'étrange "Come on Feet" et aux chœurs prodigieux de "MHBs", l'un des titres les plus intenses de l'album. Et ils comprenaient pourquoi Madlib deviendrait tout au long de la décennie suivante, à la limite de la surcote, l'un des producteurs les plus célébrés de l'underground hip-hop.

A écouter aussi : Lootpack – Soundpieces: Da Antidote (1999) ; Madlib – Shades of Blue (2003) ; Quasimoto - The Further Adventures of Lord Quas (2005) ; Yesterdays New Quintet - Yesterdays Universe (2007)

LUNATIC - Mauvais Oeil

45 Scientific, 2000



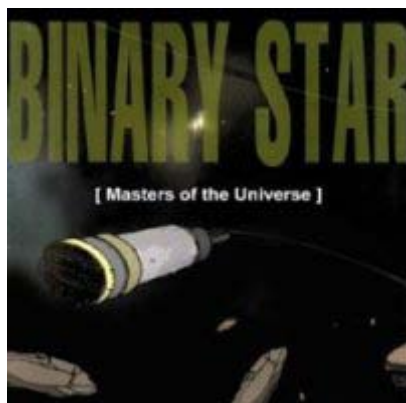
Oubliez les Joey Starr, Akhenaton et autres, qui se sont illustrés dans les années 90. Le vrai personnage du rap français, c'est Booba. C'est lui qui en est devenu la vraie star, par ses frasques, par sa vie digne d'un film hollywoodien (de la prison pour braquage de taxi, une partie de sa famille kidnappée contre rançon), par son physique body-buildé, et surtout, par ce flow, si caractéristique, de mauvais garçon postillonnant. Bien avant que le rappeur des Hauts-de-Seine ne s'installe durablement dans le paysage médiatique, cependant, il a dû comme tout autre conforter sa crédibilité auprès des fans hardcore, au sein du duo Lunatic, en se faisant remarquer par Cut Killer, en côtoyant La Cliqua, en joignant les collectifs Beat De Boul puis Time Bomb, puis en sortant un premier album sur un label, 45 Scientific, créé pour l'occasion. Et cet ce Mauvais Œil, première sortie indépendante devenant un disque d'or en France, qui lançait pour de bon la carrière de Booba. De Booba, et de nul autre. Moins charismatique, moins distinctif, cantonné au registre rabâché du chialeur des cités, Ali, en effet, a principalement été un faire-valoir sur ce seul album officiel de Lunatic. Plus politique, plus rap "conscient", plus prêcheur que Booba, moins intime, égotiste et viscéral, il n'a pas la même force. Et il en est de même pour les producteurs. Même s'ils sont parfois plus soignés que la moyenne des beats de hip-hop français, ceux-là ont pour seul but

d'installer les ambiances lourdes et poisseuses de circonstance et, sans surcroît de sophistication, d'accentuer les paroles par un brin d'emphase. Des paroles qui sont elles aussi très noires, toutes en aspérité, explicites et directes. Y est prise sans fard une posture de racaille, y sont relatées des expériences de la vie carcérale ("La Lettre"), proclamé avec insolence un idéal de vie où shit et violence ont leur place ("Si Tu Kiffes Pas"), affirmé une identité de métèques avec quelques autres compères des Hauts-de-Seine ("92 I"). Avec 10 ans de retard sur eux, Booba et Ali suivaient la même pente que les rappeurs gangsta américains : plutôt que de nier ou de défier les clichés sur le rap des cités, ils les portaient, ils les revendiquaient, avec un ton pessimiste qui s'inspirait davantage de Mobb Deep et des rues froides de New-York que du soleil californien. Et comme de l'autre côté de l'Atlantique, ce hip-hop n'en était que plus mordant, sublimé en sus par le rap d'un Booba clairement au-dessus du lot.

A écouter aussi : Booba – Temps Mort (2002) ; Booba – Ouest Side (2006)

BINARY STAR - Masters of the Universe

Subterraneous Records, 2000



Refonte d'un précédent LP intitulé *Waterworld* et sorti en 1999 en édition très limitée, *Masters of the Universe* a été la sensation underground de l'an 2000. Le

hip-hop de Binary Star n'était pourtant ni le plus expérimental, ni le plus audacieux de cette époque, malgré ses accents gothiques et son intégrité sans faille. Avec ce duo en provenance de Pontiac, Michigan, nous étions loin du rap délirant, bourré d'électronique et d'effets bizarres dont était capable la frange la plus extrémiste de la scène indé. Comme autrefois, dominaient des couleurs jazz et les rappeurs adoptaient la posture rabachée du sage de la rue. Mais One Man Army (alias One Be Lo), Senim Silla et leurs collaborateurs excellaient dans le choix et l'usage ingénieux des samples, et leurs paroles, pleines de verbes, respiraient la conviction. L'album, qui se risquait à exploiter la longueur maximale d'un CD, commençait et terminait fort. Dès le début, un "Reality Check" lent et minimal à souhait impressionnait, de même que son parfait contrepoint, ce "Conquistador" enlevé, tout en cordes haletantes et en basse bondissante, ou que l'inédit "Solar Powered" avec ses scratches signés DJ Phrikshun. Et si le duo faiblissait au milieu de l'album, son ventre mou, son gros passage à vide, il retrouvait de la vigueur avec ce manifeste en faveur du hip-hop indépendant qu'était cet "Indy 5000" bâti sur quelques touches de piano, avec cet "Evolution of Man" downtempo dédié au beau sexe, avec le piano jazz déchirant de cet "I Know why the Cage Birds Sing" consacré à la vie carcérale et cette réflexion sur l'état du hip-hop, parsemée des samples de quelques classiques du genre, qu'était "Honest Expression". Le groupe se payait enfin le luxe de clore leur disque sur un posse cut haletant quand, après une saynète sordide où un homme à l'accent slave exagéré enseignait à son interlocuteur les subtilités de la roulette russe, "KGB" s'étirait sur près de sept minutes, sur un sample pas commun tiré des Chœurs de l'Armée Rouge. Malgré ce tour de force, et quelques sorties recommandables, notamment du côté de One Be Lo en solo, le duo, qui se séparera bien vite, aura une postérité limitée. Plutôt que d'ouvrir de

nouvelles voies, *Masters of the Universe* était un chant du cygne, le cri d'un certain hip-hop qui refusait de mourir, d'un rap nostalgique qui ne se reconnaissait plus dans son époque. Et à ce titre, il continue de bénéficier d'une cote non négligeable chez certains puristes.

A écouter aussi : One-Be-Lo – S.O.N.O.G.R.A.M. (2005) ; Athletic Mic League - The Thrill Is Gone (2000) ; Zion I – Mind over Matter (2000)

OUTKAST – Stankonia

Arista / BMG, 2000



Epaulé à la production par Organized Noize, et déjà responsable de trois albums majeurs, Outkast avait été le duo de la grande synthèse, les seuls rappeurs à marier à ce point succès commercial, unanimité critique et exigence artistique. Ils iraient pourtant encore plus loin avec ce *Stankonia* poussant plus loin les expériences électroniques déjà manifestes sur certains titres d'*Aquemini*. "Bombs over Baghdad", incroyable cocktail de rythmiques drum'n'bass, de phrasé hyper speed, de guitares heavy et de chœurs d'enfants guerriers, retour heureux à l'esprit du Bomb Squad, n'avait pas trompé sur la marchandise. Pas plus que "Ms. Jackson", second single imparable, mariage époustoufflant entre un piano, un fond musical synthétique et les voix soul chères à Outkast. *Stankonia* était bien LA bombe, un classique évident comme il en est sorti

peu, même dans les périodes les plus fastes pour le rap. Pour l'occasion, Andre 3000 et Big Boi s'étaient inspirés de la rave culture. Mais assimilées, digérées, ces influences ne ressemblaient plus à rien de connu. Dans quel genre, en effet, ranger l'inquiétant "Gangsta Shit" et les voix d'outre-tombe qui l'habitaient ? Ou un "Slum Beautiful" curieusement surmonté par la voix d'un toaster ? Ou encore les zigouigouis synthétiques qui pointaient leur nez sur "I Call before I Come" ? Et les divagations de "Snappin and Trappin" ? Et que dire de la fin instrumentale, libre et étonnante, de "Question Mark" ? Etait-ce de la blip music, ou la dernière mutation de l'electro rap d'autrefois ? Le duo n'avait cependant rien renié de ses racines soul et funk. Certains titres, forçant sur les voix de fausset, portaient ses traces, comme "Spaghetti Junction" et "Humble Mumble", merveille up-tempo accompagnée par Erykah Badu. Le duo faisait aussi son marché du côté du rock, jouant de guitares fuzz sur "Gasoline Dreams" et heavy sur "Bombs over Baghdad". Leur label avait bien essayé de leur interdire ces instruments, mais Andre 3000 et Big Boi s'étaient montrés intraitables. Outkast avait aussi éparpillé quelques nuances jamaïcaines, sur "Slum Beautiful" et "Snappin and Trappin". Au final, il était impossible d'identifier un seul défaut sur *Stankonia* hors catégorie. Et quand bien même il aurait existé, qu'aurait-il pesé face à l'estocade finale, au sublime, à l'affolant, à l'impensable "Stanklove", longue merveille soul et surréaliste ? Pris entre un hip-hop expérimental de plus en plus blanc et un rap noir de plus en plus sclérosé, Outkast écrasait toute concurrence. Libre, inventif, décomplexé, le duo confirmait, encore et encore, qu'il était infaillible, comme aucun groupe hip-hop ne l'avait été avant lui.

A écouter aussi : Outkast – Southernplayalisticadillacmuzik (1994) ; Outkast – ATLiens (1996) ; Outkast – Aquemini (1998) ; Outkast –

Speakerboxxx/The Love Below (2003) ; *Big Boi - Sir Lucious Left Foot...The Son of Chico Dusty* (2010)

SHAPESHIFTERS - Know Future *Meanstreet, 2000*



Voici l'un des disques les plus obtus que le hip-hop ait jamais produit. Imaginez un long posse cut de deux heures, où une cohorte de MCs plus déglingués les uns que les autres déclament à n'en plus finir une suite sans queue ni tête de blagues potaches, d'ego trips et de considérations délirantes sur les dinosaures, les pyramides et les Martiens. Imaginez encore des beats enchaînés de façon implacable sur un rythme mid-tempo, une suite de boucles atmosphériques dépourvues de groove, mais parcourues de sons parasites et psychédélices façon sci-fi de série B, des titres aux styles tellement similaires qu'il n'est plus possible de les distinguer les uns des autres, exceptée l'anomalie "Gen. X Dot All", passage heavy metal incongru en fin de deuxième CD. Avec un tel programme, il y a de quoi frémir. Cependant, par la seule force de ses intervenants, tous charismatiques, tous singuliers, tous amenés dans les années suivantes à marquer le West Coast Underground de leurs innombrables projets solo ou collectifs, cette collection de titres enregistrés de 93 à 99 tient la route. Ces rappeurs, formant cet ensemble à géométrie variable que sont les Shapeshifters, c'étaient Life Rexall,

Radioinactive, Existereo, Matré, 2Mex, Awol One, et bien d'autres tellement nombreux qu'on les oublie. Et puis bien sûr Circus, le plus génial des mauvais rappeurs, l'inspirateur d'un album qui porte la marque de sa production, de son humour décalé ("lesbian serial killers could help reduce the population", ce genre de choses...) et de ses élucubrations conspirationnistes. Et l'on n'oublie pas quelques invités, comme The Pedestrian, Sole, Sixtoo et Buck 65, venus partager ici quelques minutes de délire. Vous vous souvenez de vos premiers émois d'adolescents ? Quand vous découvriez des musiques que votre mère et les nases de la classe ne comprenaient pas, pendant que vous, sincèrement, vous adoriez ? Vous vous rappelez de la griserie que vous aviez alors ressentie ? Et bien avec *Know Future*, ça recommençait, c'était pareil. Sauf qu'avec ce disque, ce n'était plus seulement vos parents et vos camarades de classe qui faisaient la tête. C'étaient vos voisins, vos gosses, c'étaient les puristes hip-hop et les rockeurs snobs qui ont découvert le rap dans *Wire*, tous ces gens influençables et écrasés sous le poids des conventions, quoique persuadés du contraire, et qui se montraient incapables d'observer les choses depuis la planète Mars, comme les Shapeshifters prétendaient le faire sur cet album improbable qu'il était impossible d'écouter d'une seule traite, mais qu'il était inimaginable de goûter autrement que de bout en bout.

A écouter aussi : Shapeshifters - Planet of the Shapes (1998) ; Shapeshifters – Adopted by Aliens (2000) ; Shapeshifters – Was Here (2004) ; Circus & Friends - Gangstahz fo Gawd (2002)

CLOUDDEAD – cLOUDDEAD

Mush Records / Big Dada, 2001



Apparu à la fin des années 90 au bénéfice de la vogue du rap indépendant, Anticon était un monde à part au sein de l'underground hip-hop. Basé comme tant d'autres sur la trépidante Baie de San Francisco, mais originaire d'autres cieux, le label mené par Sole avait su fédérer autour de lui une importante communauté d'artistes marginaux, en décalage total par rapport aux canons rap. Le hip-hop, normalement, était porté par des hommes noirs, se voulait une émanation de la rue, plongeait ses racines dans la great black music, il révérait les rythmiques hypnotiques et les boucles austères. Sole et sa bande, cependant, étaient tous blancs, middle-class, flirtait avec la pop indé et l'électronica, et leur musique partait dans tous les sens. Décomplexés par les atours les plus expérimentaux du rap à la Company Flow, assumant toutes ces caractéristiques qui, autrefois, avaient été des handicaps, ils en faisaient un avantage, poussant le hip-hop sur des voies nouvelles, ouvrant grand la fenêtre pour faire entrer de larges bouffées d'air frais. Dès 1999, le label avait été un chouchou de l'underground et de l'Internet hip-hop, et des chroniques dans les magazines *Wire* et *Muzik* les avaient révélés à un public plus large. Il fallut cependant attendre l'année suivante pour voir un de ses groupes distribué en France, même pas sur Anticon, le comble, mais via Mush et Big Dada. Manque de chance pour ceux qui

souhaitaient s'initier en douceur au son du label, cLOUDDEAD était le plus extrême de leurs projets. Entreprise commune du producteur Odd Nosdam, du rappeur Why? et du fantasque et prolifique Dose One, reconnaissable à sa voix nasillarde et à ses paroles fantaisistes, cLOUDDEAD frappait fort. Plus abscons que jamais, le rappeur de l'Ohio et son comparse posaient sur des compositions éthérées qui avaient bien plus à voir avec le post rock ou l'ambient de Brian Eno qu'avec des beats hip-hop. Pour pousser plus loin le concept, l'album était divisé en 6 grands titres alambiqués, eux-mêmes décomposés en mouvements, qui avaient autrefois été disponibles séparément en format maxi, et comptaient à chaque reprise un invité, autres affiliés à Anticon, ou figure de la scène indé comme le rappeur Illogic. Tout en expérimentation et en abstraction, ce rap là flirtait dangereusement avec les égarements passés du rock progressif, mais il n'y sombrait pas. Au contraire, dans des passages de choix comme les deux "Jimmy Breeze" et "Apt.A (2)", il n'y avait plus que de la grâce. Quant à savoir si cela était encore du hip-hop... Le débat n'est toujours pas clos, et n'a de toute façon pas la moindre importance.

A écouter aussi : Compilation - Music for the Advancement of Hip Hop (1999) ; Deep Puddle Dynamics – The Taste of Rain... Why Kneel? (2000) ; Deep Puddle Dynamics – The Taste of Rain... Why Kneel? (2000) ; Dose One & Boom- Circle (2000) ; Themselves - Them (2000) ; Hymie's Basement - Hymie's Basement (2003) ; cLOUDDEAD – Ten (2004) ; Why? – Elephant Eyeleash (2005) ; Sole – Live from Rome (2005)

JAY-Z - The Blueprint
Roc-A-Fella, 2001



Jay-Z a été un carriériste et un redoutable homme d'affaire. Mais il a aussi été un excellent MC, et son règne de plus de dix ans sur le rap n'est pas injustifié. Il l'a prouvé en égrainant, au fil des années, plusieurs albums importants, dont le plus remarquable demeure *The Blueprint*. Sur toutes les autres sorties, il y a toujours un peu de cet air du temps que Shawn Carter a toujours su suivre : l'ombre du Notorious B.I.G. s'étendait encore sur ce classique tardif de la Renaissance rap new-yorkaise qu'était *Reasonable Doubt* ; sur les *In My Lifetime*, Jay-Z virait parfois variété rap ; et le plus récent, *Watch the Throne* porte avant tout la marque de Kanye West, un artiste que Jay-Z lui-même a révélé sur *The Blueprint*. C'est donc précisément cet album, son sixième (en cinq ans !), qui mérite d'être le plus prisé. C'est le plus Jigga de tous, celui où le rappeur, au faite de sa gloire, se montre tel quel : étincelant, orgueilleux, triomphant, fièrement installé sur son trône et se félicitant du chemin parcouru depuis ses années de délinquance et de galères. D'entrée, il faisait sien le mot d'ordre de Slick Rick, "The Ruler's Back" ; sur le titre suivant, "Takeover", il s'acharnait sur Nas et Prodigy, deux rappeurs qu'il avait autrefois samplés, et à qui il volait maintenant leur couronne ; et la troisième plage, le très pop "H To The Izzo", était un hymne à sa réussite et à sa survie. Jay-Z mettait en scène sa consécration. Et il le faisait seul, conviant

uniquement Eminem, l'autre star du moment, et un trio de vétérans, Q-Tip , Slick Rick et Biz Markie, qu'il cantonnait aux chœurs. Hormis un hommage aux proches sur le très bon "The Blueprint (Momma Loves Me)" un titre sur les filles ("Girls, Girls, Girls") et un autre où il jouait les gangsters sensibles ("Song Cry"), c'est un Jay-Z plein de panache qui s'exprimait ici. Et la musique, percutante, éclatante, était dans la même tonalité. Hormis un titre produit par Timbaland, et un autre par Eminem, l'essentiel des sons sur *The Blueprint* étaient confiés à trois hommes alors méconnus, Kanye West, donc, ainsi que Bink et Just Blaze. Et ils livraient ensemble ce qui seyait le mieux au roi du rap, des samples luxuriants, gorgés d'une soul généreuse, plutôt que des synthés. Ils parachevaient ainsi un album à qui tout était offert, la bienveillance de la critique comme ce succès commercial assuré dès sa sortie, un certain 11 septembre 2001. Car même en ce jour tragique, il en était au moins un, à New-York, qui n'avait rien perdu de sa superbe.

A écouter aussi : Jay-Z – Reasonable Doubt (1996) ; Jay-Z – In My Lifetime, Vol. 1 (1997) ; Jay-Z – The Black Album (2003) ; Danger Mouse – The Grey Album (2004) ; Beanie Siegel – The Truth (1998)

EDAN - Primitive Plus LP
Lewis Recordings, 2002



Sorti chez des Anglais en 2002, les seuls à

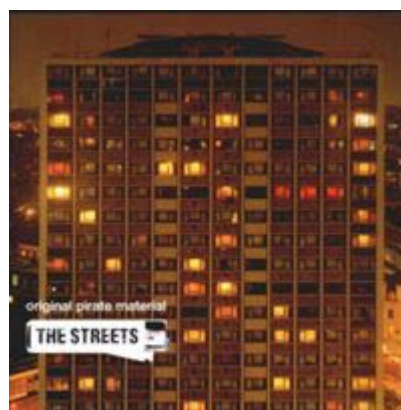
vouloir prendre des risques avec un tel OVNI, *Primitive Plus* était la version enrichie d'un EP, *Primitive*, qui avait été une sensation underground autour de 1999. Edan, son unique auteur, appartenait à une espèce en développement sur la scène rap indé d'alors : celle des hommes à tout faire. Ici, l'ancien étudiant au Berklee College of Music de Boston prenait tout en charge : rap, production, scratches, conception de certaines pochettes... Et comme souvent en pareil cas, le résultat ressemblait à une longue démo enregistrée au fond de la cuisine. Ces accents lo-fi, toutefois, ne juraient pas, le projet d'Edan étant de réinvestir le son old school, de le remettre au goût du jour, comme le montraient ses clins d'œil aux idoles du passé, Kool G Rap, KRS-One, Rakim, Slick Rick et le Kool Keith de la période Ultramagnetic MC's, qu'il imitait à la perfection sur "Ultra 88 Tribute". Notre homme l'avait démontré l'année d'avant avec sa mixtape *Fast Rap*, il était un érudit, un connaisseur, un archiviste du hip-hop, qui adulait plus que quiconque les rappeurs de la fin des années 80. Pour autant, pas de nostalgie creuse façon Jurassic 5 sur ce premier album officiel. L'hommage du Bostonien n'allait pas sans distance, humour et dérision quand, par exemple, il se jouait du cliché du rappeur crackomane ("Emcees Smoke Crack"). Edan le producteur avait aussi retenu des années 90 quelques sonorités électroniques, et il se montrait infiniment plus jouissif et percutant que les gentils Californiens quand il critiquait les Internet MCs ("Key Bored"), quand il se lâchait sur une instru jouissive et déglinguée ("Rapperfection"), qu'il laissait les instruments s'exprimer seuls ("A.E.O.C."), qu'il réinventait l'égo-trip ("Mic Manipulator") ou qu'il proclamait son mépris pour le rap actuel en samplant le chant d'un gosse japonais ("Instead of R&B bitches, I do my hooks with Japanese kids"), sur l'époustouflant single "Sing it Shitface". Avec Edan, c'est comme si le rap avait pris une autre voie en sortant des années 80, qu'il s'était maintenu

durablement à l'écart des roucoulaides R&B et des gangsters en toc. Notre rappeur blanc repartait de zéro et excellait à faire du neuf avec du vieux. Il le prouverait encore trois ans plus tard avec un autre petit chef d'œuvre rétro-futuriste, *Beauty & the Beat*, un album où il s'emploierait à explorer la pop psychédélique des années 60, et à l'actualiser pour la génération hip-hop des années 2000.

A écouter aussi : Edan – Beauty & The Beat (2005) ; Jurassic 5 – Jurassic 5 (1998) ; Jeep Jack – A Jeep Jack Affair (2000) ; Mr. Lif - Live at the Middle East (2002) ; J-Zone - Pimps Don't Pay Taxes (2002)

THE STREETS - Original Pirate Material

Locked On Records, 2002



Si l'on doute encore que l'Angleterre est l'un des pays qui a su le mieux adapter le rap à son univers culturel – pas l'acclimater comme partout ailleurs, mais vraiment le changer en autre chose, le transfigurer – le premier album de The Streets en est la démonstration. Originaire de Birmingham, Mike Skinner est en effet un enfant de son pays, autant, sinon plus, qu'un héritier des rappeurs américains. Côté sons, c'est d'abord sur les musiques britanniques du nouveau siècle, UK garage, two-step, dubstep, que s'exprime notre homme, plutôt sur du bon vieux boom bap new-yorkais ; sur des nappes, sur une

électronique transbahutée des clubs jusqu'à sa chambre, ou bien, plus marginalement, sur ces sons jamaïcains si présents Outre-manche ("Let's Push Things Forward"). Côté paroles, avec sa chronique de la vie ordinaire des jeunes des Midlands, avec ces écrits autobiographiques amers, nostalgiques ("Weak Become Heroes") ou dépressifs (le magnifique "Stay Positive"), avec ses histoires de filles, de drogue, de junk food, de jeux vidéo et de désœuvrement, il prolonge la vieille tradition anglaise du commentaire social caustique à la Ray Davies, Specials et Billy Bragg. Il nous propose notamment quelques saynètes mémorables, comme cette discussion imaginaire entre un adepte de weed et un hooligan enivré, s'opposant sur les risques respectifs de leurs drogues de prédilection ("The Irony of It All"). Avec son débit plus parlé que saccadé, Skinner donne davantage dans la spoken poetry que dans le rap, se positionnant comme le poète de l'Angleterre post-rave, tout comme John Cooper Clarke avait été celui de l'après-punk. Et comme chez ce dernier, la musique, qui paraît d'abord fonctionnelle, secondaire, vectrice d'ambiances, s'avère absolument décisive à mesure des écoutes. Tout, chez The Streets, renvoie donc à son pays. Il use de l'accent cockney, dit plus facilement "oi" que "yo", et prend un malin plaisir à ne pas singer les modèles d'Outre-Atlantique. "Around here we say birds, not bitches", proclame-t-il d'ailleurs, sur le bien nommé "Let's Push Things Forward", se moquant de l'argot américain bêtement importé dans la musique locale. Si seulement les innombrables apprentis rappers d'Europe avaient retenu la leçon... Mais il n'est pas dit, malgré l'accueil critique favorable reçu en son temps par *Original Pirate Material*, qu'ils aient tous eu le loisir d'écouter ce quasi-rap so british, si délicieusement bâtard et métissé, et tellement différent de tout ce qu'ils connaissent.

A écouter aussi : *The Streets – A Grand Don't Come for Free* (2004) ; *The Streets – Everything Is Borrowed* (2008)

MCENROE - Disenfranchised *Peanuts & Corn*, 2003



On se demande encore où il trouvait tout ce temps. Depuis ses premiers enregistrements en 1994, le rappeur et producteur mcenroe n'avait pas chômé. En plus de ses propres sorties, de celles de son groupe Park-Like Setting, de la dizaine d'albums qu'il avait produits et de ses multiples featurings en tant que MC, le Canadien animait presque seul l'un des labels hip-hop indépendants les plus constants qui soient, l'excellent Peanuts & Corn. Et l'on ne compte pas ici les autres disques dont il gérait le mastering ou la distribution, ni ses activités de publiciste et de graphiste. Avec un tel emploi du temps, avec toutes les merveilles déjà produites et sorties par ses soins, on aurait raisonnablement pu penser que mcenroe, en 1993, avait épuisé l'essentiel de ses ressources. Cela aurait été logique et compréhensible. Mais à l'écoute de *Disenfranchised*, une autre certitude s'imposait : mcenroe n'avait pas encore tiré ses meilleures flèches. Au contraire, il les avait toutes soigneusement gardées pour son premier véritable album solo, après plusieurs EPs ou projets annexes. *Disenfranchised* était un achèvement, l'aboutissement du style déployé par mcenroe sur les sorties précédentes de son

label : une sorte de rap new-yorkais qui aurait retrouvé sa fraîcheur d'antan en franchissant la frontière canadienne, un hip-hop de facture classique, mais plus humble et plus personnel qu'à l'accoutumée, où l'auteur livrait des observations justes et nuancées sur le train des choses, illustrées par des scènes de la vie ordinaire et nourries par sa biographie. N'importe quel morceau pris au hasard suffisait à démontrer l'excellence de l'album. Ce magnifique "Sleepwalking" par exemple, où sur fond de basse et de tintements, l'artiste évoquait en chantonnant les affres d'une vie banale et anonyme. Cet accrocheur "Let's the Pawn the Bracelet", introduit et clos par un brin de deejaying. Ce "Working in the Factory" où le rappeur questionnait le mythe du "c'était mieux avant". Ou encore ce "Wandering Eye" à l'occasion duquel mcenroe nous décrivait son parcours musical, celui, classique mais touchant, du petit Blanc nord-américain empruntant les passerelles naturelles entre pop grand public, rock alternatif et hip-hop. L'énumération et le commentaire des titres pourraient se poursuivre jusqu'à plus soif, car le disque s'y prêtait. Il était l'un de ces albums, rarissimes et inespérés dans le rap, capables de rester solide d'un bout à l'autre, le sommet de ce label canadien discret mais efficace que mcenroe aura mené de main de maître.

A écouter aussi : mcenroe – The Ethics EP (1998) ; mcenroe – The Convenience EP (2002) ; Fermented Reptile – Let's Just Call you "Quits" (1999) ; Park-Like Setting – School Day 2, Garbage Day 4 (2000) ; Moves & Birdapres – Alleged Legends (2001) ; John Smith – Blunderbus (Or, in Transit) (2001) ; Gruf – Druidry (2001)

THE GROUCH, DADDY KEV & D- STYLES - Sound Advice

Legendary Music, 2003

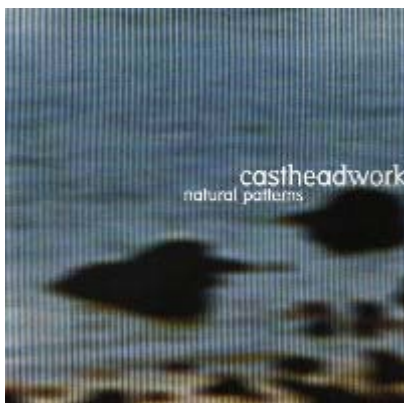


Voici un album iconoclaste et dingue, tel que seul l'underground rap californien osait en enregistrer au début des années 2000. A l'origine de celui-ci, on retrouvait la fine équipe formée par Daddy Kev et D-Styles, qui avaient décidé de changer de casting. Coutumiers des collaborations fructueuses avec Awol One, avec lequel ils avaient enregistré de solides *Souldoubt* et *Number 3 on the Phone*, le producteur et le DJ virtuose avaient temporairement troqué l'inénarrable MC à la voix rauque contre un autre rappeur phare de l'underground californien, à savoir The Grouch, des Living Legends. Comme précisé d'entrée, sous un déluge de violons, le but était d'offrir quelque chose de différent. Et la promesse était tenue, largement. Sur *Sound Advice*, tout le monde se lâchait. The Grouch, rappeur habituellement linéaire, se découvrait un flow tout en fantaisies, des textes tout en abstraction. D-Styles, fidèle au deejaying dément et foisonnant de feu les Invisibl Skratch Piklz, était plus irréprochable que jamais. Il était d'ailleurs difficile de distinguer la part de son travail de celle de Daddy Kev qui, connu autrefois pour des beats assez convenus, semblait avoir perdu toute inhibition depuis l'expérience *Slanguage*. Sur ce prédécesseur, accompagnés de l'habituel Awol One, les deux hommes avaient déjà fait leur l'esprit, les instruments et les divagations du free jazz. Mais *Sound*

Advice, plus que prolonger l'expérience (Daddy Kev et D-Styles s'essaieraient une troisième fois à cet exercice de fusion rap et free jazz, avec Busdriver), déclinait la formule à la perfection. Les saxophones fous étaient de retour, les pianos étaient en délire, plus personne ne savait où commençait et s'arrêtait chaque morceau, et The Grouch s'accommodait à merveille de tout cela. L'océan de circonspection où nous avait plongés l'écoute de *Slanguage* était hors de vue sur ce disque jubilatoire. Était-ce parce que *Sound Advice* avait élagué les longues compositions de l'autre album ? Était-ce que, plus court, plus resserré, plafonnant à 21 petites minutes, il en était devenu plus accessible, ses charmes plus immédiats ? Peu importait la réponse. Seuls comptaient les moments de jouissance dont, de "Square One" au piano de "Climax Cleverly", ce *Sound Advice* quasiment sans lendemain était bondé.

A écouter aussi : Awol One & Daddy Kev-Slanguage (2003) ; The Grouch – Making Perfect Sense (2000)

CASTHEADWORK - Natural Patterns *Autoproduit, 2003*



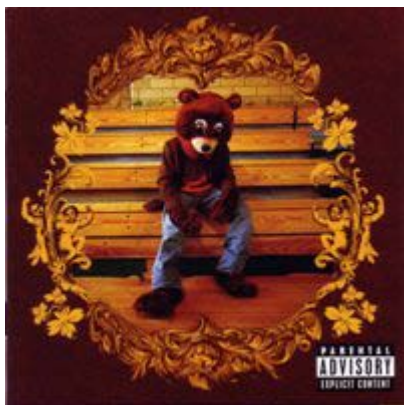
Pour découvrir ce qu'un groupe a de mieux à offrir, il faut parfois remonter aux sources, à l'époque où, jeunes artistes, ils ont livré d'un coup tout ce qu'ils avaient en tête, sans rien garder sous la pédale, sans avoir à se réinventer ou à se répéter en moins bien. Tenez, prenez Imaginations

TreeTrunk, un collectif basé à Vancouver, l'un des nombreux groupes de la très active et très riche scène rap indé 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 d'accueillir des MCs pas toujours au top, étaient généralement des déceptions. Pour trouver ce que ces gens avaient 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" 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 avait 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 plages s'enchaînant 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 Tree trunk, 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 : Sixtoo – Duration (2002) ; O.N.O. - Six Month At Outside Stairs (2003) ; Blue Sky Black Death - A Heap of Broken Images (2006) ; Arts The Beatdoctor – Transitions (2007)

KANYE WEST - The College Dropout *Roc-A-Fella, 2004*



Voilà. Ce serait donc lui, Kanye West, qui porterait haut les couleurs du rap dans les années 2000. Il serait sa star, son porte-drapeau, à égalité avec un Jay-Z dans l'ombre duquel il était apparu. Notre homme, en effet, s'était d'abord fait connaître en produisant quelques titres du très prisé *The Blueprint*. Ayant également collaboré avec Jermaine Dupri, Mase ou Goodie Mob, il était un produit de l'intelligentsia rap. Cependant, son premier album était à rebours du hip-hop tel qu'il se pratiquait alors, quand il se destinait au grand public. A l'image de cette pochette très décalée, il marquait une rupture avec la mystique du gangster et du gros dur qui dominait alors, et qui avait atteint son paroxysme l'année d'avant avec le succès de 50 Cent. Kanye West, lui, n'avait pas grandi dans la rue, son registre était différent, plus personnel, plus intime : il s'épanchait sur sa vie sur le long finale

"Last Call", parlant du racisme au travers d'expériences personnelles ("Never Let Me Down"), se confiait sur l'accident qui avait failli lui coûter la vie ("Through the Wire"), nous relatait son expérience scolaire ("School Spirit"), nous parlait de sa famille ("Family Business") et de sa relation au Christ ("Jesus Walks"). Le rappeur se faisait également chroniqueur social, mais de manière ambiguë et contradictoire, critiquant le consumérisme sur "All Falls Down" tout en reconnaissant être sa première victime, célébrant la drogue, et la dénonçant tout autant, sur "We Don't Care". Brouillant les frontières, West conciliait les deux hip-hop, celui des m'as-tu-vu flamboyants de Roc-A-Fella et le rap conscient de Talib Kweli et Common, d'ailleurs invités sur ce disque. Il réunissait les deux registres au sein même d'un seul titre, cet étincelant "Two Words" avec Mos Def et Freeway. La rupture concernait également les beats. Avec Kanye West, le hip-hop prenait un tour inhabituellement mélodique et luxuriant, en recourant abondamment aux chants, au violon de Miri Ben-Ari et à ces samples de soul accélérés qui étaient sa marque de fabrique. Mieux que n'importe quel autre rap, celui-ci portait l'héritage de la great black music, le rappeur lui rendant un hommage appuyé sur "Slow Jamz", et investissant ses vieux thèmes, la libération, l'afro-futurisme avec "I'll Fly Away" et "Spaceship". Apprécié autant de la critique que du public, Kanye West ne ferait toutefois pas l'unanimité. Quelle que fut la qualité de ses textes et de ses sons, il n'était pas un MC d'exception. Ceux pour qui du bon rap, c'est avant tout un bon rappeur, n'y trouvaient pas toujours leur compte. Ils devaient pourtant s'habituer. Car à l'aube du nouveau siècle, le rap, ce serait Kanye.

A écouter aussi : Kanye West – Late Registration (2005) ; Kanye West – 808s & Heartbreak (2008) ; Kanye West – My Beautiful Dark Twisted Fantasy (2010) ; Kanye West & Jay-Z – Watch the Throne (2011)

RADIOINACTIVE & ANTIMC - Free Kamal

Mush Records, 2004

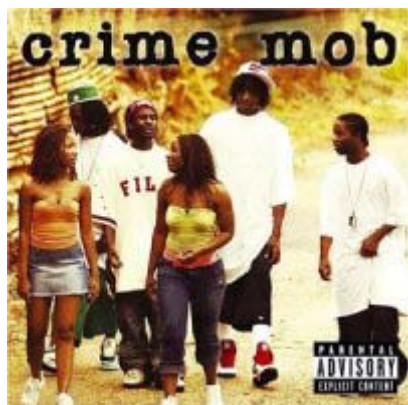


Figure éminente de la scène West Coast Underground, membre dans les années 90 du groupe culte Log Cabin, qui allait donner naissance aux chouchous du rap indé, les Living Legends, pendant que lui s'associerait aux fantasques Shapeshifters, Radioinactive avait tout fait. Fort de son flow supersonique et multisyllabique, il avait déjà beaucoup tenté : une première sortie effroyablement lo-fi (*Fo' Tractor*), une autre où le génie se noyait dans du remplissage (*Pyramidi*), un album commun avec l'inénarrable Busdriver et le producteur Daedelus (*The Weather*), qui comptait quelques tubes mais s'épuisait sur la longueur. Ces disques, cependant, ne rendaient jamais justice à son talent. Jusqu'à ce que, avec l'aide du beatmaker AntiMC, il finisse par le produire, ce véritable album plein de hits et de hip-hop globe-trotter aux idées larges, l'un des seuls disques issus de l'aventure Shapeshifters capables de séduire bien davantage quel les aficionados. Jamais, en effet, le hip-hop tordu et abscons de l'underground californien n'avait sonné si accrocheur qu'entre les mains de ces deux-là. Fort du emceeing en format libre de Radio et des beats catchy d'AntiMC, ce disque avait de quoi laisser circonspect la plupart des puristes du hip-hop, mais il pouvait être passé sans crainte à vos

grands-mères, il se pouvait même qu'elles adorent ça. Ce rap là, il est vrai, n'était pas chimiquement pur, avec ses escapades aux limites de la pop et de la world music. Les deux compères appliquaient à la lettre les principes énoncés sur le tout premier titre : "don't be in a clique, don't be in a crew, don't be pigeonholed, have no genre". Et cela les autorisait à tout oser, à multiplier les idées, avec la basse bondissante de "Movin' Truck", les chants suaves et tropicaux de "With Light Within", le reggae très "Police and Thieves" de "First World Justice System", les arabesques venues rappeler l'origine égyptienne du MC sur le superbe "Magnets", la guitare acoustique endiablée de "Stop Me Equals Death", le synthé de "Running with Scissors", ce jouissif "Folding Dirty Laundry" qui sonnait très british. Tous ces beats étaient aussi fous que les raps du principal acteur de ce cirque, aussi délirants que les paroles surréalistes déclamées à toute allure par un Radioinactive toujours aussi en verve. Ils offraient à un large public, potentiellement, la joie de découvrir en format free celui dont le vrai nom était Kamal Humphrey de Iruretagoyena, de le voir affranchi de toute règle, libre de toute contrainte, et pourtant plus irrésistible que jamais.

A écouter aussi : Radioinactive – Fo'Tractor (1999) ; Radioinactive – Pyramidi (2001) ; Radioinactive & Busdriver with Daedelus – The Weather (2003) ; Radioinactive – Soundtrack to a Book (2006) ; Log Cabin - LA Experimental (1995) ; Busdriver – Temporary Forever (2002)

CRIME MOB - Crime Mob
Crunk Incorporated, 2004



Le crunk a été une grosse pomme de discorde, preuve qu'il était la nouveauté la plus notable dans ces années 2000 où le hip-hop semblait en déclin. Beaucoup, parmi les puristes du hip-hop, n'ont pas goûté ce rap plus démagogue que jamais, bâti sur des touches de synthés terriblement cheap, résumé par des obscénités aboyées par des rappeurs en rut, délaissant toute velléité arty pour redevenir une musique de club. Ces gens, parfois, étaient conscients qu'ils faisaient au crunk les mêmes reproches que ceux qu'on avait adressés autrefois au rap, en général. Ils n'en continuaient pas moins à trouver plus de subtilité, de double-sens, de finesse et de contenu social dans le gangsta le plus nihiliste des années 90, que dans cette ultime incarnation d'un rap du Sud populiste et décérébré. A l'inverse, d'autres dans l'intelligentsia critique, plus snobs, marqués par les leçons lointaines du punk, se souvenaient que le meilleur naît souvent de la vulgarité la plus crasse, et voulaient voir dans cette rap de danse sale et agressif l'avenir musical du nouveau siècle. S'il est cependant une chose sur laquelle tous s'accordent à propos du crunk, c'est qu'il s'agissait davantage d'un genre à singles que d'une musique à albums. En écouter sur près d'une heure, c'était éprouvant pour tous. Toutefois, n'en déplaise à ses détracteurs, le premier album de Crime Mob est l'un des rares disques de cette mouvance à s'apprécier dans la longueur, à

avoir quelque chose de plus, de musical. Lancé à Atlanta par Crunk Incorporated, le sextet n'y allait pas avec le dos de la cuillère. "I ain't no Joke", braillaient-ils. Certes, mais ils n'étaient pas Rakim non plus. Tant dans les textes qu'avec ces chœurs martiaux et ces synthés pas discrets, c'est l'artillerie lourde qui était de sortie. Diamond, Princess, Cyco Blac, M.I.G., Lil Jay et Killa C, en effet, n'étaient pas des tendres. Le dernier irait d'ailleurs bientôt en prison pour n'avoir rien fait de mieux que de molester son petit frère. Et il ne fallait pas compter sur la présence de deux femmes, pour adoucir les mœurs. Plutôt que de la contester, Diamond et Princess se complaisaient dans l'image de la femme-objet, sexy et apprêtée pour se faire sauter dessus par des hordes de mâles. Elles n'en sonnaient pas moins revêches et dangereuses, et étaient pour beaucoup dans la réussite de ce disque, dans cette collection de titres abrasifs et d'une invraisemblable grossièreté, mais parsemés de bonnes idées (la cloche de "Crunk, Inc.", la musique douceuse et les cris de "Knuck If You Buck", le mélodique "Diggin Me") et qui sonnaient tous ou presque comme des hymnes.

A écouter aussi : Lil Jon – Kings of Crunk (2002) ; Lil Jon – Crunk Juice (2004) ; Ying Yang Twins - U.S.A. (United State of Atlanta) (2005) ; Lil' Scrappy - Bred 2 Die Born 2 Live (2006) ; Wacka Flocka Flame – Flockaveli (2010)

QWEL & MAKER - The Harvest
Galapagos4, 2004



Voici l'une des merveilles dont l'underground hip-hop était capable dans les années 2000, un disque sorti sans tambour ni trompette par deux artistes méconnus, bourrés de talent et appréciés du circuit indé, mais pas assez sexy ou démagos pour décrocher la timballe. Qwel, avant cet album, c'était un tiers des Typical Cats, le trio de MCs qui avait fait connaître Galapagos4, label de Chicago, autour de l'an 2000. C'était aussi deux albums bien cotés dans l'underground, *If It Ain't Been In A Pawn Shop...* et *The Rubber Duckie Experiment*. Quant à Maker, c'était *Honestly*, un excellent album de hip-hop semi-instrumental, et *Seconds Away*, autre bon disque concocté avec DJ DQ et le rappeur Adeem sous le nom de Glue. Voir les deux artistes collaborer sur la longueur d'un album n'avait rien de surprenant. Qwel et Maker évoluaient depuis toujours dans les mêmes eaux, à Chicago. Ils avaient déjà proposé un titre commun sur *Honestly*. Et Maker avait produit certains titres, les meilleurs, des derniers disques Galapagos4. *The Harvest*, pourtant, premier d'une série d'albums que Qwel allait consacrer aux quatre saisons, façon Vivaldi, était une petite révolution. Ici, il trouvait enfin le producteur constamment bon qui lui avait toujours fait défaut. Et lui aussi, tenait la route, tout au long de ce nouvel album. Comme toujours, mais comme jamais, il déclamait sans temps

mort son rap haletant éprouvé à l'école des freestyles et des battles. S'en prenant à l'état du hip-hop ("The IT In Keeping It Real"), à son propre pays ("The Siren of Liberty Island") ou aux médias ("The Network"), successivement critique et sarcastique, éploré ("Ugly Hungry Puppy", "Ruby Ragdollenne") ou amoureux transi ("Where I Go, There I Go"), passant d'un rappé parlé à un double time enflammé, rappant toutes tripes dehors, sans sombrer dans les facilités du rap emo. Maker, pendant ce temps, se montrait aussi irréfutable. Il redonnait foi en la bonne vieille boucle, sachant à merveille la laisser tourner, l'interrompre, l'agrémenter ou la maltraiter quand il le fallait, multipliant les timbres et les instruments, sans pour autant jamais produire quoi que ce soit de criard. La recette n'était pas à proprement parler neuve, mais elle était touchait à la perfection. A deux, Qwel et Maker avaient sorti ce genre de disques que seules les meilleures conjonctions astrales autorisent : un album rap bon quasiment de bout en bout, de la première à l'ultime plage.

A écouter aussi : Qwel & Maker – So Be It (2009) ; Typical Cats – Typical Cats (2000) ; Qwel - If It Ain't Been In A Pawn Shop... (2001) ; Qwel - The Rubber Duckie Experiment (2002) ; Maker - Honestly (2003) ; Glue – Seconds Away (2003)

DIZZEE RASCAL – Showtime
XL Recordings, 2004



Avec Dizzee Rascal et la scène grime, 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 le vieux rêve d'un hip-hop fondamentalement anglais. Beaucoup d'artistes auraient succombé à une hype pareille. Le jeune prodige, cependant, eut le bon goût de sortir un second album, *Showtime*, qui confirmait un an plus tard le coup d'essai de *Boy In da Corner*, qui lui était même supérieur. Dès le hit "Stand Up Tall", propulsé par un beat façon jeu vidéo d'ancienne génération, Dizzee Rascal retraçait son parcours sur un ton conquérant. Il s'affirmait encore sur le beaucoup plus dépouillé "Everywhere" et sur l'excellamment ténébreux "Respect Me". Conscient qu'on l'entendait désormais bien au-delà de Londres, Dizzee Rascal, en bon rappeur, représentait sa ville et son ghetto face au reste du monde ("Graftin", "Get By"). Mais tout cela n'excluait pas des commentaires goguenards sur la célébrité et le statut de V.I.P. ("Hype Talk", "Flyin"), un brin d'autodérision ("Face") ou un regard critique sur son parcours avec le poignant "Imagine". Malgré son jeune âge, Dizzee Rascal était perspicace. Mais là n'était pas l'essentiel. L'essentiel, c'étaient ce phrasé caractéristique, cet accent particulier où tous les "ou" se prononcent "u", ce ton à la fois fanfaron et comique. Et surtout, ces beats, irrésistibles à force de cumuler les bizarreries (le son oriental carillonnant de "Learn", le faux-airs dancehall de "Girls"), avec ces sons hérités des musiques électroniques, comme l'ambient de "Flyin" et le sautillant finale "Fickle". Même si les beats sont limite cheap et qu'un vilain "Get By" lorgne dangereusement vers un R&B moche, il n'y a pas grand-chose à jeter sur *Showtime*. Beaucoup de bêtises ont été dites au moment de la sortie de *Boy in da Corner*, en particulier que Dizzee Rascal

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 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) ; M.I.A. – Kala (2007)

PSYKICK LYRIKAH - Des Lumières sous la Pluie *Idwet, 2004*



Il en a été de la France comme des Etats-Unis. Dans les années 2000, la province a contribué à renouveler le hip-hop. Ayant mûri leur art en dehors des paniers de crabes parisien et marseillais, des rappeurs ont ouvert grand les fenêtres et fait entrer dans leur musique de grosses goulées d'air frais. Enfin, air frais, c'est vite dit, quand on parle des Bretons de Psykick Lyrikah. Le leur, d'air, était plutôt du genre lourd et vicié. Comme il le montrait sur ce premier album studio, *Des Lumières sous la Pluie*, le rappeur Arm n'était pas un rigolo, en effet. Il était même sérieux comme la mort, et partageait avec beaucoup de

compatriotes moins doués que lui ces velléités littéraires héritées de la chanson réaliste, cette envie d'écrire des textes classiques, faits pour être couchés sur papier plus que pour être rappés, une envie qu'il affirmait dès le premier vrai titre ("Le Dernier Chapitre"), puis en citant Dostoïevski. Et ces textes travaillés, il les déclamaient de manière sentencieuse, sur un ton monotone et linéaire, avec gravité et affectation. Cependant, Psykick Lyrikah, ça n'a jamais été Abd Al Malik. Aucune contrition feinte chez eux, aucune posture. Au contraire. S'il frôlait l'insoutenable avec ses confessions de dépressif ("La Sphère") et ce portrait d'une ville aliénante et déshumanisante étalé sur "Vois", "Ma Ville", "Le Double" et "Des Lumières sous la Pluie", Arm sonnait juste. C'était bien écrit pour de bon. Ce qui faisait la différence aussi, l'immense différence, c'étaient les beats, infiniment plus subtils que la moyenne du hip-hop français, plus musicaux. Pour offrir à la voix du rappeur les ambiances noires de circonstance, pour être à l'unisson de ses paroles angoissées, Mr Teddybear, le beatmaker du duo, s'était plié en quatre. Il avait aussi invité quelques comparses de la scène rennaise comme Robert le Magnifique, qui parsemait le disque de scratches bien sentis, comme encore Abstrackt Keal Agram, des musiciens rompus à la pratique du hip-hop abstrait. Ensemble, tous ces gens ne s'effrayaient pas de s'exprimer seuls et sans rap, quand nécessaire ("Fractions", "L'Homme Errant", "La Tête à Effacer"), ou de jouer du bruitage ("Descente"), histoire de renforcer une atmosphère déjà très cinématographique. Enfin, un dernier invité, le guitariste Olivier Mellano, venait apporter au disque une touche organique bienvenue, finalisant ainsi un produit plutôt rare en matière de rap français : un bel objet, une œuvre.

A écouter aussi : Psykick Lyrikah – Acte (2007) ; V.A. – Hamlet: Thème et Variations (2007) ; Robert le Magnifique – Robert le Magnifique (2002) ; Abstrackt

Keal Agram - Abstrackt Keal Agram (2001) ; Donkishot – Donkinaute VIP (2002); L'Exécuteur de Hong Kong – Temps Précieux (2006)

BRAD HAMERS - The Cut-Ups of a Paper Woman

Three Sides of a Circle, 2004

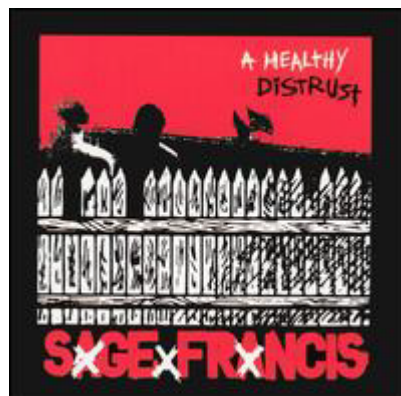


Slug, Sole, Alias, Sage Francis... En introduisant massivement dans le rap un ton confessionnel et des paroles d'écorchés vifs, tous ces gens et une poignée d'autres ont, avec plus ou moins de succès, ouvert la voie au rap de Blanc intimiste et arty. Mais c'est Brad Hamers qui, au fond du gouffre de l'underground, est allé au bout de la logique. Le rappeur avait commencé en 2002, au sein du duo Phlegm. Sous une pochette façon Dali, il avait livré alors la version la plus extrême de ce rap intime et nourri aux états d'âme. Son album forçait à l'outrance sur le pathos, à coups de beats minimalistes et de tirades interminables, entre poésie et psychothérapie. C'était too much, et pourtant, ça marchait, c'était beau, c'était touchant. Et deux années plus tard, Brad Hamers remettait ça, pour un album solo aussi long que le précédent, mais produit cette fois par lui-même, essentiellement, et supérieur à son prédécesseur. Brad Hamers y forçait plus que jamais sur l'affect. Rythmes appuyés, instrumentation diaphane, samples ramollis, piano pesant, trompette jazzy lointaine et nostalgique, guitare acoustique triste, bruits des vagues sur la plage ou de

goutte d'eau qui tombe, lenteur, langueur, longueur : tout ici suggérait l'introspection, la gravité, l'accablement. Récitées plus que jamais sur le mode du monologue intérieur, succession ininterrompue d'associations d'idées et de vieux souvenirs, parsemées de citations de Don Delillo ou d'Alan Watts, les paroles alourdisaient encore l'atmosphère. Il y était notamment question de relation amoureuse qui fout le camp, de naufrage personnel, de fuite dans l'écriture, d'envies de suicide, d'attente. Tout cela, pourtant, restait du hip-hop. Jamais, la musique n'était autre chose qu'une boucle, toute en subtiles variations. Pas à un seul instant, le MC ne faisait autre chose que rapper, sur un ton déclamatoire proche du spoken word. Cependant, il créait des morceaux d'une beauté rarement entendue. Ainsi du magnifique "Half World", où Brad Hamers décrivait ses visions sur une guitare acoustique et répétitive, et dont les derniers mots ("file, save") laissaient entendre qu'il s'agit d'un fichier informatique, avant qu'une voix et une note de synthé légères ne surgissent pour un finale d'anthologie. Ainsi également du superbe "Cliff Notes", vidage de sac avant chute finale au pied d'une falaise. Et que dire de "Pickpocketed Memory Clip", de "A Loose Brain Thread" et surtout de "One Bedroom Apt.", sinon qu'ils étaient tout aussi somptueux ? Et qu'ils faisaient basculer du bon côté ce disque casse-gueule, en équilibre instable entre l'insupportable et le splendide.

A écouter aussi : Phlegm - One Night Stands with out of Tune Instruments in a Room with Blue Wallpaper (2002) ; Soso - Birthday Songs (2002) ; Soso - Tenth Street & Clarence (2005) ; Two Ton Sloth - Is Brad Hamers & PZ (2007) ; Noah23 - Quicksand (2002)

SAGE FRANCIS - A Healthy Distrust *Epitaph, 2005*



Le précédent album de Sage Francis, *Personal Journals*, avait valu les faveurs d'un public et d'une critique extra-hip-hop à ce rappeur signé sur Anticon et capable, sans quitter le champ du rap, de flirter avec une sensibilité rock. Auparavant, la série de tours CD *Sick of...*, son activisme sur la scène spoken word et sa victoire au Scribble Jam de l'an 2000 avaient rappelé qu'il était aussi un MC d'une virtuosité et d'une volubilité redoutables. Cependant, supérieur à ceux-là, tout autant qu'à un *Hope* décevant, sorti l'année d'avant par les Non-Prophets, son duo avec le beatmaker Joe Beats, son meilleur disque serait un *Healthy Distrust* plus monolithique, mais aussi plus dense et plus intense. Tout du long, c'était un Sage Francis au sommet de sa forme qui s'affichait. Un Sage Francis remonté, haletant, en verve, moins geignard que sur *Personal Journals*, lancé, dans le contexte post-électoral du début 2005, dans de longues tirades politiques et enflammées. Un Sage Francis qui, fort de son expérience de slam poet, passait sans accroc de la diatribe (contre les politiques américains, contre la religion, contre la guerre, contre le rap, contre la fascination pour les armes à feu) à l'introspection (les blessures de l'amour, celles de l'enfance) avec ce qu'il fallait de hargne, de talents d'écriture et de métaphores pour ne pas tomber dans le piège d'un rap conscient lénifiant, ni donner raison à ceux qui voulaient trop vite le cantonner à une commode étiquette émo-rap. Et pour ne

rien gâcher, malgré une production à plusieurs mains, assurée par la crème de l'underground hip-hop d'alors (Danger Mouse, Alias, Sixtoo, Controller 7, Daddy Kev, Joe Beats et Reanimator s'y collaient), *A Healthy Distrust* n'était plus le patchwork musical mal assemblé de *Personal Journals*. La signature chez Epitath, label punk hardcore dont il était le premier artiste hip-hop, ne devait rien au hasard : un vieux fond rock affleurait constamment de l'album, grâce aux guitares, grâce à la voix de gros ours enroué de Sage, grâce à ces titres qui finissaient toujours par exploser. Malgré la diversité des sons et des thèmes, il l'unifiait. Le rappeur avait beau ratisser large, paraphrasant Public Enemy ("Dance Monkey"), collaborant avec Will Oldham ("Sea Lion"), rendant hommage à Johnny Cash avec guitare et harmonica ("Jah Didn't Kill Johnny"), tout cela s'accommodait, s'assemblait et fusionnait à merveille sur cet album, et dévoilait en Sage Francis un successeur crédible à tous ces gens.

A écouter aussi : Sage Francis – Personal Journals (2002) ; Joe Beats – Indie Rock Blues (2005) ; Everlast – Whitey Ford Sings the Blues (1998) ; Listener – Wooden Heart (2010)

ELIGH - Enigma

Legendary Music, 2005



Au début des années 2000, les Living Legends étaient le groupe rap indé par excellence. Leur nom n'était pas volé, car dans l'underground californien, ils étaient en effet des rois. Sur le mode du Wu-Tang, le collectif se déclinait en de multiples groupes et projets solo, et il entretenait un réseau d'affiliés qui s'étendait jusqu'au Japon ou aux Pays-Bas, et lui garantissait, sans la force de frappe d'une major, un rayonnement international. Cependant, contrairement à certains de leurs comparses du West Coast Underground, les Legends n'étaient pas les plus novateurs des rappeurs, leur talent se délayait dans une production trop prolifique pour être de qualité constante et c'était surtout sur scène que ces Californiens savaient prouver leur valeur. Eligh, cependant, se distinguait. Le rappeur et producteur, l'un des deux Blancs du groupe, était le moins conventionnel des Legends. Son talent singulier était visible dès la fin des 90's, sur les albums *As they Pass* et *Gas Dreams*. Mais c'est dans les années 2000, avec *Poltergeist*, et plus encore avec ce suave et jazzy *Enigma* qu'il confirmait définitivement son originalité et sa supériorité sur ses complices. *Enigma* était une totale réussite. Pas de tube potentiel, pourtant, sur cet album. Le fan y cherchait en vain de nouveaux "Funk", "The Mountain" et "Ancient Grandfather", ces trois titres qui avaient enflammé l'album précédent. Plus beaucoup de raps non plus, sur ce disque, celui-ci retenant quelque chose des albums instrumentaux d'Eligh (les *Gandalf's Beat Machine*). Il y avait pourtant une continuité avec *Poltergeist*, et celle-ci portait un nom : Robert Miranda. Le musicien qui intervenait ponctuellement sur l'album précédent était présent tout du long, cette fois. Agrémentée de beats, de samples de voix, de synthétiseur et d'autres instruments, sa guitare jazz jamais barbante apportait au hip-hop d'Eligh un caractère à la fois sombre, suave, onirique, et inédit. S'il fallait à tout prix comparer *Enigma* à une musique familière, peut-être pouvait-on mentionner les instrumentaux

du Franco-Irlandais Doctor L, par bribes. Mais c'est à peu près tout. Le somptueux "Life Dance" interprété avec Jo Wilkinson, l'étrange "Why?", "Travelling Matt" et son sample adroit du "I'm Your Man" de Leonard Cohen, "Who Else", un "Phil" beau à pleurer - et puis mince, tous, tous les titres de ce disque - possédaient un charme discret et lent, un charme qui appartenait exclusivement au seul Eligh.

A écouter aussi : Eligh – Gas Dream (1999) ; Eligh – Poltergeist (2003) ; LuckyIAM.PSC – Justify the Mean\$ (2002) ; 3 Melancholy Gypsies - Grand Caravan to the Rim of The World (2005) ; Living Legends – Angelz WIT Dirty Faces (2000) ; Living Legends – Almost Famous (2001) ; The Grouch – Making Perfect Sense (2000)

FBCFABRIC & REINDEER - It's Not Who You Know, It's Whom You Know Buttercuts, 2005



Ce qui marquait, de prime abord, avec ce disque du beatmaker fbcfabric et du rappeur Reindeer, c'était son packaging. En lieu et place du boîtier en plastique habituel, le CD était protégé par une sorte de poche en tissu, toute noire, avec des coutures rouges. Seule une petite étiquette blanche permettait d'en identifier les auteurs. Et une autre, à l'intérieur, celle habituellement réservée aux mentions façon "100 % polyester", en donnait le titre et le tracklisting, accompagné des symboles "ne pas repasser" et "ne pas laver

en machine" ainsi que d'une indication aussi juste qu'amusante : "In a world of labels, music is all that really matters" (label = maison de disque, mais aussi étiquette, en anglais). Cela ne pouvait pas être plus juste, car sur ce disque, c'était d'abord la musique, en effet, qui valait le détour. C'était ce hip-hop mutant, ces compositions électroniques lentes et ces guitares façon post-rock, surmontées parfois par les harangues du MC, et qui valurent à ses instigateurs de nombreuses comparaisons avec cLOUDDEAD. Les deux Britanniques que sont fbcfabric et Reindeer avaient cependant un atout de plus que les Américains : ils partageaient avec beaucoup de leurs compatriotes cette capacité déconcertante à rendre accessible une musique difficile. Le rythme du disque était presque continûment lent, pourtant, *It's Not Who You Know, It's Whom You Know* se montrait extrêmement séduisant. Les deux auteurs commençaient d'ailleurs fort avec ce "Soulsuck" servi par une petite mélodie électronique imperturbable et ralentie à l'excès, puis avec le hip-hop à guitare de "Passenger". La suite immédiate était moins marquante, avec ce "Rub the Calm One" qui tournait à la musique de fond. Mais ensuite, sur "Mask of Sanity", la voix de Reindeer et une guitare dégainée par fbcfabric nous réveillaient, puis tout redevenait unilatéralement beau sur "All I See" et sur un "The Only Dance I Can Do" réminiscent de "Je t'Aime Moi non Plus", en encore plus alangui. L'envolée de synthèse de "Shake the Hand of the Unsuspecting Victim" était une autre réussite. Cependant, le gros morceau de l'album, sans conteste, c'était "Please Call Stella", une plage qui commençait dans une ambiance évanescence à la Talk Talk et qui s'achevait, après un crescendo de guitare d'une dizaine de minutes, dans une gerbe de violons secs. Plus qu'un hommage angoissé à feu John Peel après ce titre décisif, et l'album se terminait. Il était alors temps de remettre le CD dans ce package astucieux, avec la conviction qu'il en sortirait à nouveau régulièrement.

*A écouter aussi : Octavius & 4AM -
Electric Third Rail (2000)*

**THREE 6 MAFIA - Most Known
Unknown**
Sony, 2005



Les inconnus les plus connus. Ainsi Three 6 Mafia se désignaient-ils sur cet album, égrenant quelques-uns de leurs hymnes du passé. Nos rappers de Memphis, en effet, se considéraient comme les plus influents de l'underground. Dans le milieu des années 90, déjà, à tort ou à raison, ils avaient accusé Bone Thugs-N-Harmony d'avoir fait son beurre en leur chipant leur imagerie macabre. Un peu plus tard, ils avaient anticipé le crunk avec leur rap de club braillé. Et désormais, en 2005, alors qu'ils étaient sur une major et portés par le triomphe du rap sudiste, ils réclamaient le succès qui leur était dû.

Pour le groupe à géométrie variable des rappers et producteurs Juicy J et DJ Paul, cet album serait donc celui de la consécration. Et cela, grâce à un single retentissant, le plus gros tube de leur carrière, un "Stay Fly" déclamé avec Young Buck et 8Ball & MJG, autres rappers éminents du Tennessee. Cette ode à la drogue confirmait la nature outrancière et infréquentable de Three 6 Mafia. Pourtant, elle ne leur ressemblait pas tout à fait, avec sa coloration très soul et son rap double-time. Et c'est peut-être pour cela,

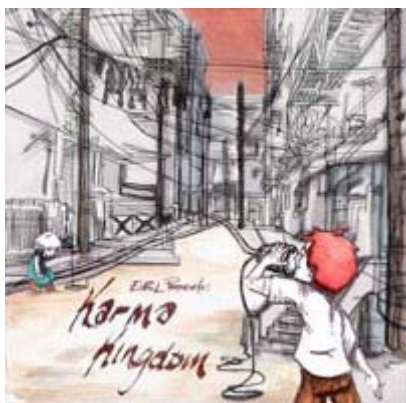
pour sa différence, que de nombreux critiques ont considéré que ce titre dépassait tous les autres sur l'album.

Cependant, ils avaient tort. Most Known Unknown est presque intégralement bien. C'est juste que les autres titres, malgré des atours mélodiques inédits ("Hard Hittaz", "Pussy Got Ya Hooked" et les violons de "Side 2 Side"), nous ramènent au registre habituel à ces thugs ultimes du Dirty South, à ce rap sale, gothique et poisseux de tous les excès, à ces gros synthés d'outre-tombe qui tâchent ("Knock Tha Black Off Yo Ass"), à ce tempo lent et sépulcral ("Swervin'"), à ces chœurs machos et graves de gangsters mal dégrossis, à ces paroles effrayantes où il est question dans les termes les plus crus de crack, de violence et de sexe. Des paroles qui ne s'embarrassent pas de virtuosité verbale, et à cause desquelles nos amis ont été longtemps cantonnés aux tréfonds de la scène rap. Des paroles parfois même absolument abominables, par exemple sur "Let's Plan a Robbery", quand DJ Paul se décrit en violeur, flingue pointé sur le dos de sa victime.

Seulement voilà. Après dix ans d'activisme, il était temps de passer outre toute réserve morale ou esthétique, et de réaliser que Three 6 Mafia, ça vous prenait à la gorge. Que c'était bien, vachement bien. Et qu'ils avaient gagné maintenant le droit de cartonner, et de pousser l'indécence jusqu'à gagner, l'année d'après, un Oscar improbable.

A écouter aussi : Three 6 Mafia - Mystic Stylez (1995) ; Three 6 Mafia - Chapter 2: World Domination (1997) ; Three 6 Mafia - Da Unbreakables (2003) ; Al Kapone - Da Resurrection (1995) ; Mr. Sche & Immortal Lowlife - It's Goin Down (2007)

EIBOL - Karma Kingdom
Fingerprint Records, 2005



Le circuit rap underground était un tel labyrinthe, ses innombrables activistes étaient si prolifiques qu'il devenait parfois difficile d'y séparer le bon grain de l'ivraie, de découvrir parmi eux des gens qui se distinguaient du tout-venant. Prenons EiboL (prononcer "eyeball"), par exemple. Ce dernier avait beau être basé à New-York, il n'a jamais été le rappeur le plus visible, même auprès du public spécialisé. Il s'était pourtant déjà illustré sur le remarquable *From Point A to H* des Hand Held Aspects (H2A), un collectif dont les membres étaient Losaka, StayInSane et Hippo. Il était aussi le patron du très bon label Fingerprint qui avait sorti, en 2004, le très bon *Workin'* de Nobs. Les deux hommes faisaient d'ailleurs partie d'un autre groupe, Neandertal Youth, responsable d'un autre disque qui valait le détour, *Unearthed: The Early Years*. C'est bon, vous suivez ? Si ce n'est pas le cas, si cette ribambelle de noms et de références vous indiffère, retenez simplement l'essentiel : *Karma Kingdom* est à ce jour le seul album solo sorti par EiboL, et il est diablement bon. Mené tambour battant sur près d'une heure par un MC / producteur particulièrement volubile, il déborde de titres au-dessus du commun, aux premiers rangs desquels l'entraînante introduction en chœurs et violons de "All For What", le petit piano insistant et le refrain de "Ask?'s", l'apaisé "Rhythm" et son saxophone, et l'enlevé "No Love Lost".

Conçu presque intégralement par une seule personne, mis à part les cuts de DJ Gyro et la participation occasionnelle d'un chanteur, d'un guitariste et d'un saxophoniste, *Karma Kingdom* a cette consistance qui manque à 99,99% des disques hip-hop. Le rap d'EiboL, pourtant, s'essaye à tout. Il peut se colorer de mélodie et de guitare, donner dans la nu soul en compagnie de J. Fuentes sur "Track 36", tourner jazz rap avec "Place to Be", jouer de la petite boucle qui tue sur "Peel the Nikes", ou virer dancefloor sur l'excellent "Dedication" et sur un "Burnin" tout en basse, le seul titre produit par un autre, Losaka en l'occurrence. Et chaque fois, c'est une réussite. En cherchant bien, il est possible de trouver deux ou trois passages à vide sur cet album : "Vagabond Song" par exemple, n'est pas forcément la meilleure conclusion qui soit. Mais cela n'est que broutille et chipotage eu égard à la richesse de ce *Karma Kingdom* méconnu, mais aussi enthousiaste et passionné que le rap des premiers temps.

A écouter aussi : Hand Held Aspects – From Point A to H (2003) ; Nobs – Workin' (2004) ; Neandertal Youth – Unearthed: The Early Years (2005)

LA CAUTION - Peines de Maures / Arc-en-Ciel pour Daltoniens
Kerozen, 2005



La Caution, c'était du rap de rue à la française, mais avec des audaces

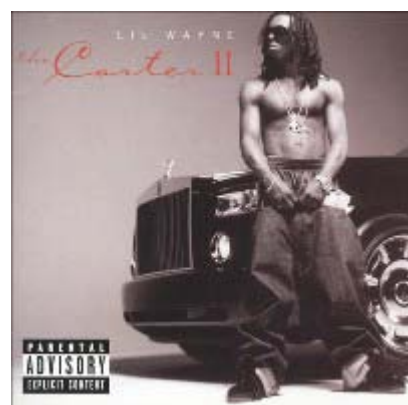
inimaginables chez la plupart de leurs pairs, comme le confirmait leur second opus, un double-album ambitieux. Il n'y avait aucun moment d'ennui le long de ces deux heures de musique. Aucune des vilaines boucles sans inspiration qui sont le lot commun du rap français ne venaient gâcher les 31 morceaux. Au contraire, la production de Nikkfurie, parfois renforcée par les scratches de DJ Fab, persévérait dans la coloration électronique punchy qui avait réussi à l'album précédent. Les samples aussi se révélaient judicieux, comme ce petit bout de mélodie indienne sur "Pilotes Automatiques". Les deux CDs, pourtant, n'étaient pas sans faille. Il y avait des figures de style qui sonnaient faux, des jeux de mot malheureux, beaucoup d'emphase, du vocabulaire employé avec pédanterie et maladresse. Aussi, en restant fidèles au rap de rue, ce qui était justifié vu leurs origines, les deux frères adoptaient parfois ses clichés et sa posture victimaire. C'était parfois bien fichu, comme sur "Chômage, Voitures, Nuits Blanches". Mais d'autres fois c'était plus contestable, comme sur le réquisitoire contre l'Occident lourd, paranoïaque et convenu de "Peines de Maures". Sans parler de l'horrible prêche réactionnaire de Nikkfurie en conclusion du premier CD. En revanche, le duo était convaincant quand il revenait sur ses racines avec la musique traditionnelle de "Thé à la Menthe". Il y faisait preuve d'une neutralité aussi expressive que l'excellente photographie choisie pour pochette, sans pleurnicherie ni esprit revanchard. Fort heureusement, le registre du martyr était minoritaire sur *Peine de Maures*. Il n'était même plus du tout de mise sur l'enjoué *Arc-en-Ciel pour Daltoniens*, le meilleur des deux disques. La Caution savait rapper sur tout, Nikkfurie sur un ton engagé et remonté, Hi-Tekk dans un registre plus possédé. Ils savaient parler de la vie, des filles, de l'amour et de la haine ("Je te Hais"), des clubs ("Boite de Macs"), des jeux vidéo ("Arcade"), des nerds ("Pilotes Automatiques") avec entrain, hargne, joie,

gravité, engouement, colère, humour, acrimonie ou goguenardise. Et les flows, les sons, les samples, les invités avec leurs chants, leurs raps, leurs chœurs, leurs claviers ou leurs guitares, étaient tous à la hauteur de cette diversité. Tant et si bien que, pris dans son ensemble, ce second album confirmait que La Caution, chose rare, était un excellent groupe de rap français. Et cela deux fois en une.

A écouter aussi : La Caution – Asphalte Hurlante (2001) ; L'Armée des 12 – Cadavre Exquis (2002) ; Tacteel – Butter for the Fat (2001) ; Le Klub des Losers – Vive la Vie (2004)

LIL WAYNE - Tha Carter II

Cash Money, 2005



L'histoire de Lil Wayne est la même que celle écrite en leur temps par d'autres musiciens afro-américains, Stevie Wonder et Michael Jackson par exemple. Elle est celle de l'enfant star devenu, à l'âge adulte, un artiste charismatique et essentiel. Celui qui, adolescent prodige donnant dans un rap hardcore avec B.G. ou les Hot Boy, n'était encore dans les années 90 qu'une attraction, devenait une décennie plus tard l'une des principales figures du hip-hop, l'un de ses messies, à la hauteur d'un Jay-Z. Chacun de ses albums majeurs, ceux de la série *Tha Carter*, a été plus attendu que le précédent. Il a atteint à chaque fois des chiffres de vente de plus en plus stratosphériques. Et dans cette irrésistible

ascension, le second de la série occupe une place de choix. Mannie Fresh, le producteur maison de Cash Money, ayant quitté la partie, les invités (Kurupt et, bien sûr le parrain Baby) limités au strict minimum, il a aussi été l'album de l'affirmation, de la confirmation et de l'émancipation. Avec ses dreadlocks, sa peau tatouée de partout, sa voix plastique et éraillée, si caractéristique, Lil Wayne avait déjà bâti une identité forte. Et cet album ne faisait qu'affirmer encore plus cette personnalité. Ici, il y avait de tout, et pour tous : des titres flamboyants ("I'm A Dboy"), des morceaux accrocheurs, forgés pour le triomphe et pour les clubs ("Fireman"), et d'autres sans refrain, des divagations destinées uniquement à démontrer l'aisance de Weezy au micro ("Tha Mobbin"); quelques accès de provincialisme (un mémorable "this is Southern face it, if we too simple then y'all don't get the basics", sur "Shooter") et une aura qui portait loin, bien au-delà du simple Dirty South ; de la morgue et de la scatologie, tout ça sur un seul et même "Money on My Mind" ; du reggae sur "More Fire", de la soul classieuse sur "Hustler Music", du rock sur "Best Rapper Alive", et du R&B pour cœurs d'artichaut sur "Grown Man" et le très beau "Get Over". Tout cela plaçait Lil Wayne comme le continuateur d'OutKast en matière de rap sudiste crossover. Ça partait tellement dans tous les sens que, malgré l'effort de consistance apporté par l'usage à trois reprises de la même instru, ce surcroît d'éclectisme pouvait aussi être un reproche. De même, bien sûr, comme pour n'importe quel disque de 80 minutes, que cette longueur excessive, que ces titres en trop comme "Oh No" et quelques autres. Pour le reste, *Tha Carter II* donnait presque raison à ce que le petit Wayne prétendait être devenu, au cœur des années 2000 : the "Best Rapper Alive".

A écouter aussi : Lil Wayne – Dedication 2 (2006) ; Lil Wayne – Da Drought 3 (2007) ; Lil Wayne – Tha Carter III (2008)

ADLIB - International Beats *Autoproduit, 2005*



C'est sous un autre nom qu'Adlib a parfois réussi à sortir le nez de l'underground californien. Après avoir été à l'origine des Global Phlowtations, collectif culte comptant notamment Orko Eloheim et Sach, ex The Nonce, avoir produit quelques disques tout aussi méconnus qu'estimables pour un autre membre du groupe, Inoe Oner, le producteur et rappeur connu également sous le nom de Thavius Beck avait signé quelques disques remarqués chez Mush et Big Dada. Cependant, son meilleur album n'a pas été nécessairement le fruit de toutes ces aventures. Cette grande œuvre, c'est plutôt la toute première version de cet *International Beats*, une suite d'instrumentaux sans titres, composé par Adlib au fil des ans, et finalement sortis en CD-R (sa mouture suivante, disponible uniquement en version numérique, était un poil inférieure), qui a été la preuve la plus nette du talent de ce beatmaker essentiel du West Coast Underground, la moins encombrée de collaborations inutiles. Apparu discrètement dans la foulée du *Zwarte Achtegrond* de Lab Waste, un disque où, en duo avec son compère Subtitle, Thavius Beck avait déjà donné libre cours à ses envies expérimentales, ce nouvel album réparait les défauts de ce dernier. Paradoxalement, il y avait eu quelque chose d'attendu et de sans surprise

sur l'album de Lab Waste. Tout en noirceur, ce hip-hop de robots multipliait les effets pour faire de l'effet, le bizarre pour sonner bizarre. *International Beats*, était dans la même tonalité, c'était toujours bel et bien de l'Adlib, bien dark, bien poisseux et bien électronique. Mais ici, ce n'était plus seulement un "Dope Beat" par ci et un "Get the Signal" par là qui se montraient convaincants. C'était toute la galette, qui sonnait plus personnelle, plus instinctive, plus naturellement musicale. Il n'y avait guère que quelques titres comme le onzième ou les trop gros sabots du morceau final qui étaient décevants. Le manipulator en chef frisait le sans faute, que ce soit avec le petit piano lumineux du second morceau, la belle guitare et le chant mélancolique sur fond de drum'n'bass du sixième, l'électronique hallucinée du septième, le rock qui arrache de la neuvième piste ou le Kraftwerk revisité et réactualisé de la douzième. Sans oublier le tube de cet album, une brillante quatrième plage où une instru électronique imperturbable jouait à cache-cache avec une trompette tremblante mais éclatante, et de vagues chœurs en arrière-plan.

A écouter aussi : Thavius Beck - Thru (2006) ; Thavius Beck - Dialogue (2009) ; Inoe Oner - Governments Greatest Hits (2003) ; Lab Waste - Zwarte Achtegrond (2005) ; Subtitle - I'm Always Recovering from Tomorrow (2003)

THE CANKLES - Goddamn!!

Shinfoot Records, 2005



Ce n'est pas pour rien que le "Cankle Main Theme" s'appellait ainsi. Ce titre, le second de l'album, était une signature, un manifeste, qui concentrait tout dont ce groupe était capable : gimmick électronique, pluie de scratches, guitare furibarde et beatboxing, le tout assemblé en crescendo. Pourtant, contrairement aux apparences, les Cankles n'étaient pas un groupe de rap anglais crossover de plus. Ils venaient d'Amérique, de Chicago plus précisément, une ville qui nous avait déjà habitués à un hip-hop riche et foisonnant, mais de facture plutôt classique, des Molemen aux All Natural, en passant par Galapagos4. C'est pourtant dans l'entourage de ces derniers que sont apparus les six ou sept membres principaux de ce groupe à géométrie variable, Adeem et Maker du groupe Glue ayant contribué à les faire connaître. Ricky Ropesack chantait, produisait et s'occupait des percussions. Kid Static rappait et jouait du synthétiseur. DJ Intel et DJ Once a Month (quel pseudo !) scratchaient. PMO faisait de la guitare, de même que Jello, qui pouvait chanter aussi. Quant à Jam One, son truc, c'était le beatboxing. Avec une telle équipe, inutile de préciser que le principe des Cankles, c'était l'éclectisme, c'était le télescopage des genres, c'était un hip-hop foisonnant et bon esprit dans la tradition des Native Tongues. Il y avait d'authentiques titres de rap sur *Godgamn!!*, comme "Closed Eyes",

comme ce "Mr. Sinister" de potache ou comme le franchement entraînant "Magic Sesh", un cocktail d'orgue, de guitare funk et d'électronique au feeling très live. Mais il y avait également de jolis exercices d'électronique downtempo, comme "Hibernation", comme "Brandy Snifter", comme ce "Delirium Tremens" parsemé de scratches ou comme ce "Bunny Killer" parcouru par une guitare paisible et par une jolie voix féminine susurrante. Et il y avait aussi du funk à la "Sex Machine" renforcé d'orgue et de scratches sur "Leftover". Sans oublier le festival de sons du "Cankle Main Theme" déjà cité. Cela faisait beaucoup pour un album aussi court. Cependant, même si la diversité n'avait jamais été une qualité en soi, même si leurs morceaux taillés pour le live n'excellaient pas dans tous les domaines, ce premier disque était typique des bonnes surprises et des météores qui, de temps en temps, traversaient les cieux de l'underground hip-hop dans les années 2000.

A écouter aussi : Kid Static - Have You Seen This Man? (2005) ; Yea Big + Kid Static - Yea Big + Kid Static (2007)

MAINTENANCE CREW - Eternal Sunshine of the Simple Mind *McDonaldize Society, 2005*



Le rap du Maintenance Crew différait peu de ce qui se faisait habituellement dans leur bonne ville de Chicago, et au-delà, dans l'ensemble du Midwest. Le premier

album du trio, *Eternal Sunshine of the Simple Mind*, était fait tout entier de hip-hop conventionnel et de bonnes vieilles boucles jazzy, de scratches épars et bien dosés, de raps graves pleins de chroniques de la vie chicagoe, d'engagement politique et d'instrospection. Le groupe s'inscrivait dans la lignée du hip-hop pratiqué par des labels comme Rhymesayers et Galapagos4. Ca n'était que du connu, de l'éprouvé. Mais Dieu que c'était bon. Sortis du nulle part, le trio formé par Ubiquity, Chantalism et Kash, un Mexicain et deux Asiatiques, livrait en plein milieu des années 2000 le disque parfait de boom bap à la mode 90's. Inutile de décrire en détail cette formule déjà maintes fois entendue. Précisons simplement que du piano et du vague saxo de "Winter Discontent" (ou plus loin de "Twisted Nerves") à la fanfare finale de l'original "Kareoke King don't Hurt 'em", en passant par les basses énormes de "Butter Knife Blues", la guitare et les scratches de "Urban Renewal", l'autre guitare plus mélancolique de "Simple Withdrawal", le remonté "Independence Day", le piano cool de "Last Minute Sorrow", il n'y avait rien à jeter. Et que dire du saxo de "Shadows Revisited2wice", récit d'une relation amoureuse, soudain relancé au bon moment par une jolie guitare et des chants étranges ? Ou encore des scratches de "Shoot to Kill Order" ? Et du très classieux "Eternal Sunshine", de ses percussions, de son orgue ? Même les interludes, aussi jazzy que le reste, valaient le détour. Il n'y avait guère que le chialeur "Slice of Memory", la guitare bluesy de "Soundcheck @ 5 :24 pm" et un "Iam Savanh" rappé en laotien, qui flirtaient avec l'ennui. Sur chacun des autres titres, ces boucles simples d'essence jazz ou soul, et ces échanges entre deux rappeurs, maximum trois, loin de paraître des formules dépassées et éculées, étaient au sommet de leur art. Avec ces Chicagoans, sur cet album, comme sur l'essentiel des suivants, c'était aussi frais qu'aux tout premiers jours, c'était comme si, pour de

bon, nous avons oublié les mauvais plagiaires et étions revenus aux meilleures heures du jazz rap new-yorkais.

A écouter aussi : Maintenance Crew - Simple Is, The Way It's Spoken... (2007) ; Maintenance Crew - Plain & Simple (2008)

T.I. – King
Atlantic, 2006

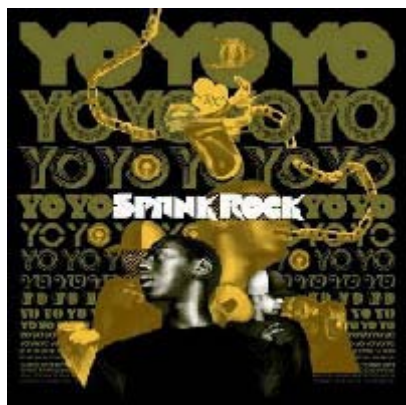


Le roi du Sud. Ou le Jay-Z du Sud, ce qui signifie strictement la même chose. Voici comment T.I. a été désigné, passant comme l'autre d'un passé de dealer au statut d'icône rap, faisant preuve de la même flamboyance, de la même assurance, du même carriérisme. Et nul album n'a confirmé ce titre avec autant d'éclat que son quatrième, ce bien nommé King, sorti en même temps qu'ATL, son premier film, dont il a d'ailleurs failli être la BO, et qui fut l'un des immenses succès, public comme critique, de l'année 2006. Ambitieux comme jamais, T.I. continuait à bâtir son empire, ouvrant son album avec un titre orgueilleux et claironnant ("King Back"), se positionnant comme l'enfant prodige de la grande famille du Dirty South ("I'm Talking to You") et couvrant un spectre large, conviant tout autant Common, le héraut du rap conscient, que les gangsters texans d'UGK pour une relecture de leur classique "Front, Back and Side to Side". Le disque était fait en majorité d'un rap fier, musclé

et étincelant ("You Know Who", "Top Back" et ses trompettes rutilantes, un "Told You So" lorgnant vers le reggae), souvent renforcé par les chœurs guerriers de quelques thugs, mais il était aussi agrémenté de titres plus légers et sautillants où le rappeur jouait au lover ("Why You Wanna", "Hello") et de passages touchant au R&B, comme "Goodlife", comme surtout ce "Live in the Sky" dédié à des proches disparus, où un piano et le chant de Jamie Foxx tiraient ostensiblement sur la corde sensible. Bâti pour le succès, cet album a, de fait, été le meilleur du natif d'Atlanta. Il ne contredisait toutefois pas l'idée, répandue, que T.I. est d'abord un artiste à singles. Sur cette longue galette de 75 minutes qui n'est pas dépourvue de temps morts et qui s'appuie trop souvent sur la seule emphase des synthés, ce sont ces titres qui surnagent ; en tout premier lieu cet irrésistible "What You Know" produit par DJ Toomp, porté par les synthés triomphants de Wonder Arillo, l'un des singles rap les plus marquants des années 2000 ; mais aussi, dans une moindre mesure, ce "Ride with Me" où T.I. nous invitait à visiter les ghettos d'Atlanta et la face cachée de l'Amérique. Ajoutés à la charmante flûte 70's et aux récits de boys in the 'hood que T.I. partageait avec BG et Young Jeezy sur "I'm Straight", et le très bon finale "Bankhead", ces titres faisaient de King ce que T.I. espérait sans doute pour lui : le sommet de sa carrière de roi du Sud, sa consécration et son couronnement.

A écouter aussi : T.I. – Trap Muzik (2003) ; Young Jeezy – Let's Get It: Thug Motivation 101 (2005) ; Killer Mike - PL3DGE (2011)

SPANK ROCK – YoYoYoYoYo
Big Dada, 2006



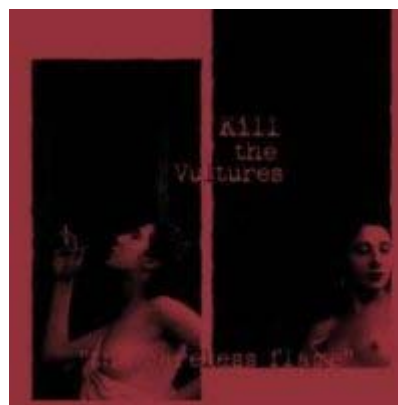
Dans les années 2000, la résurgence d'un rap dansant destiné à mettre le feu aux clubs n'a pas été que le fait d'artistes populistes et isolés, basés à Atlanta ou à la Nouvelle-Orléans. Il a aussi été porté par des gens comme Spank Rock, un duo composé du producteur XXXchange, le Blanc, un proche des producteurs de DFA, et du MC Naeem Juwan, le Noir, un ami de Shawn J. Period, lui-même un rappeur indé dans la veine de Mos Def et de Talib Kweli. La musique de nos deux hommes, cependant, n'avait pas grand-chose à voir avec le rap "conscient" des deux derniers. C'était même exactement tout le contraire. S'appuyant sur la considérable culture club de leur bonne ville de Baltimore, sur sa house locale mâtinée de hip-hop, ils avaient marché dans les pas de Luther Campbell. Beaucoup, sur leur premier album, ramenait au Miami des années 80, des sons d'époque, comme les paroles scabreuses, comme cette esprit ludique où survivent quelques traces de bonne humeur datant de la old school, comme encore les bruits d'antiques jeux vidéos de "Top Billin' for Far Left". La filiation serait d'ailleurs affirmée davantage sur le EP d'après, *Bangers & Cash*, où notre duo s'amuserait avec Benny Blanco à sampler le 2 Live Crew et à recycler la pochette légendaire d'*As Nasty as they Wanna Be*, y montrant des fessiers luisants et pleins de cellulite. Car dès ce *YoYoYoYoYo* trop audacieux, iconoclaste et crossover pour

sortir sur autre chose qu'un label anglais, c'est bien de cela qu'il s'agit : de fesses. Les textes ne font rien que tourner autour, la musique qui les accompagne n'a d'autre but que de les remuer. Et elle y arrivait plutôt bien, sur le tube qu'était ce jubilatoire "Bump" où la rappeuse Amanda Blank venait tenir la dragée haute à Juwan. Dans un genre aussi endiablé et plus fiévreux encore, le funk torride de "Sweet Talk" n'était pas mauvais non plus, avec les chœurs des Typical Girls, de même que la house bondissante de "Chilly Will". Certes, sur ses autres pages, ce booty rap à l'ère du glitch et de l'IDM ne faisait pas toujours mouche à ce point. Cependant, de manière générale, il est rare qu'un disque dédié complètement à la danse soit prenant de bout en bout. Peut-être était-ce aussi pour cette raison que l'album se terminait par un "Screwville, USA" totalement à rebours du reste, qui échangeait les rythmes trépidants d'avant contre un titre de rap lourd et planant, en hommage à Houston, à DJ Screw et au style chopped and screwed.

A écouter aussi : Diplo – Florida (2004)

KILL THE VULTURES - The Careless Flame

Locust Music, 2006



La séparation d'Oddjobs, groupe clé de l'underground rap du Midwest, avait été salutaire. Le groupe, finalement, n'avait jamais été aussi intéressant que depuis qu'il avait éclaté en deux formations

parallèles, l'incendiaire duo Power Struggle, et ce Kill the Vultures mené par Crescent Moon. *The Careless Flame*, deuxième album de ces derniers, le confirmait. Sur le disque précédent, Kill the Vultures avait déjà fusionné rap et jazz sous une forme inédite, de manière dure, punk et corrosive. Ici, ils peaufinaient encore la formule. Après des années d'errance, après une poignée d'albums globalement bons mais souvent frustrants, les ex-Oddjobs avaient finalement trouvé leur voie en s'émancipant de l'orthodoxie rap, une voie qui conduisait droit à "Moonshine", le premier titre de l'album, le meilleur. Complainte d'ivrogne sur fond de fatalisme et de déchéance, soulignée par une ligne de basse simple, par des percussions lentes et intermittentes et par un saxophone fatigué et suggestif, "Moonshine" inventait le blues ultime du nouveau siècle. Ce titre était tellement bon qu'il fallait prendre le temps de s'en remettre pour s'intéresser aux autres, également réussis, mais jamais aussi puissants. *The Careless Flame* portait la marque des grands albums : il s'en dégageait une atmosphère unique et cohérente, mais chaque titre était différent. Il y avait des plages toutes en percussions folles ("Dirty Hands"), des boucles fascinantes ("The Spider's Eye"), une guitare lente et inquiétante ("Days Turn Into Nights"), du saxophone classieux ("Strangers in the Doorway"), une mandoline mélancolique ("Vermillion") et des extraits d'enregistrements jazz recyclés et crédités sur la pochette. Côté paroles, ça restait du rap. Mais un rap qui avait abandonné sa pose, ses exercices de style et sa posture d'amuseur public pour se concentrer sur l'essentiel : les chansons, la musique. Un rap interprété par le seul Crescent Moon, en charge aussi de jouer de la guitare, toujours épaulé aux beats par Anatomy. Un rap fait de noirceur, de colère, de désespoir, d'amour/haine ("Days Turn into Nights"), de dénonciation ("Dirty Hands"), et habité par le fantôme de Tom Waits. Un rap à laisser l'auditeur sur les

rotules après les 31 petites minutes du disque. Kill the Vultures, en effet, se montrait agressif, abrasif, totalement épuisant. C'est précisément pour cela qu'il valait davantage que le rap moins débridé auquel s'était longtemps limité Oddjobs.

A écouter aussi : Kill the Vultures – Kill the Vultures (2005) ; Oddjobs – Absorbing Playtime (2000); Oddjobs – Drums (2002) ; Power Struggle –Arson at the Petting Factory (2005)

CURSE OV DIALECT - Wooden Tongues

Mush Records, 2006



Il ne manquait qu'une chose à la musique des Australiens déjantés de Curse Ov Dialect pour être parfaite : un peu de concision, de l'ordre dans les idées, de la discipline dans ce hip-hop à plusieurs voix bourré de samples en provenance des quatre coins du monde ; des chansons à peu près identifiables plutôt que ces sortes de jam sessions rap épuisantes. Or, ce petit manque, c'est précisément ce que les Australiens comblaient sur leur deuxième album chez Mush Records, même s'ils n'étaient pas devenus plus sages et moins bavards pour autant. Raceless, Atarungi, August 2, Makedonski et Paso Bionic, en effet, n'avaient pas abandonné le rap débridé infusé à la world music par lequel ils s'étaient fait connaître, caractéristique de l'underground rap australien dont ils étaient issus. Leur musique était toujours

un grand n'importe quoi, avec des flows dans tous les sens, un rappeur japonais qui débarquait tout à coup d'on-ne-sait-où ("The Potato Master"), des instruments dont, jusqu'ici, on ignorait l'existence, et autant de musiques folkloriques nationales que de morceaux. Ici, une clarinette et un hautbois venait relayer une série de "lalas" ("Word Up Forever") ; là, une musique un peu lente s'embalait tout à coup avec une guitare et une flûte guillerette, avant que ne surgisse un clavecin d'époque ("Forget"). Côté paroles, même chose. Les Australiens se lançaient toujours dans de grandes réflexions sur la marche du monde, ils faisaient de la géopolitique à l'emporte-pièce, comme avec cette longue "Letter to Athens" sur fond de fanfare balkanique, où Vulk Makedonski prenait le parti de sa Macédoine d'origine, dans la querelle qui l'opposait à la Grèce. Cependant, même s'ils étaient toujours gavés d'idées jusqu'au gosier, les titres avaient une identité plus marquée que sur *Lost in the Real Sky*, l'album d'avant. Des gimmicks employés tout du long des morceaux renforçaient leur cohérence, comme par exemple les instruments et le chant arabes de l'excellent "Take Me to the Arab World", le violon enjoué de "Bury Me Slowly" ou le petit air de valse piqué à Yann Tiersen sur "Broken Feathers". Et cette fois, il n'y avait quasiment pas de déchet, c'était réjouissant de bout en bout, à quelques lourdeurs près, en fin de parcours, comme le rock'n'roll irritant de "Strawberries". Le plat était riche, il était même dur à avaler, mais presque digeste. *Wooden Tongues*, c'était une promesse tenue, la grande œuvre que nous attendions sans trop y croire de ce groupe singulier et indomptable, mais bourré de talents.

A écouter aussi : Curse ov Dialect - Crisis Tales (2009) ; Hermitude – Tales of the Drift (2005) ; Apsci – Thanks for Asking (2005) ; Unkle Ho – Roads to Roma (2005) ; The Herd – Summerland (2008)

BIZZART - Bloodshot Mama

Sounds Are Active, 2006



En voici au moins un qui, avec son pseudonyme, annonçait clairement la couleur. Arthur Arellanes III, de son vrai nom, était bel et bien les deux à la fois : bizarre et arty. Ancien artiste spoken word, issu de l'underground rap californien (il a partagé la scène avec Blackalicious), l'homme persévérait au milieu des années 2000 avec le nerd rap crossover, intime et expérimental inauguré par Anticon quelques années plus tôt. Mieux, avec quelques années de retard, il en proposait l'un des exemplaires les plus aboutis et les plus convaincants. Produit par Alkaline et Accident, *Bloodshot Mama* avait toutes les caractéristiques de cet indie rap déjanté définitivement affranchi de l'orthodoxie hip-hop : une pochette pas franchement dans les standards rap, des références iconoclastes (entre Can, PiL et Squarepusher, lisait-on dans le dossier de presse) et une voix aigrette de petit Blanc, peu affirmée, mais compensée, soit par des rappeurs plus charismatiques (4 Ever et Awol One, avec son imparable flow de léthargique, sur "Drifter" ; Yarah Bravo, l'ex-protégée de l'Anglo-russe DJ Vadim, sur "Shark Skin Humans"), soit par des instrumentations audacieuses et imprévisibles. Les sons, en effet, faisaient ici feu de tout bois, passant de l'acoustique tranquille d'une guitare folk à la grosse artillerie synthétique, parfois en un clin d'œil ("Dreams of Sparrow", "Liquid Beast"), offrant le refrain à un enfant

("Suicide Bomber's Parade"), partant sur un instrumental apaisé à la limite du new age ("Mount Washington Blue and Red"), déformant les voix à loisir ("Blank Forest"), célébrant les épousailles kitsch entre un clavecin et des voix évanescences ("Drifter"). Bizzart et ses collaborateurs jouaient du tout, des dissonances et de bruits indéfinis (le début de "Stumbing Blocks"), de plages saucissonnées en de multiples mouvements et de changements de direction impromptus, de gros roulements de batterie, de violons déchainés ("Dreams of Sparrow") et d'effets de crescendo enflammés, dans un style pas très éloigné de Dälek (visez donc le finale somptueux de "Blank Forest"). Tout cela était bien sûr déraisonnablement varié, décousu, parfois même emphatique. Mais d'une durée idéalement limitée, et lié par les paroles déclamées dans l'urgence du principal protagoniste, ce nouvel avatar d'un rap blanc, psychédélique et postmoderne se montrait passionnant de bout en bout.

A écouter aussi : Bizzart – Ear Drung (2005) ; Bizzart - Future Stars and Small Wonders (2009)

CLIPSE - Hell Hath No Fury *Jive, 2006*



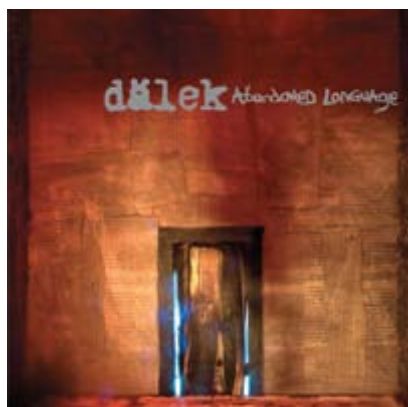
La scène de Virginia Beach, celle qui a donné naissance à Timbaland, à Missy Elliott, aux Neptunes et, donc, à Cripple, a défié les géographes du hip-hop. A-t-elle

été une extension du rap East Coast, ou appartenait-elle au turbulent Dirty South ? La question reste posée, bien que *Hell Hath no Fury* ait démontré que, parfois, elle héritait du meilleur des deux. Cet album avait tardé à voir le jour. Quatre ans durant, les frères Thornton, avaient galéré. Ils s'étaient pris le bec avec leur nouveau label, Jive, tout en entretenant l'intérêt des fans avec les mixtapes de la série *We Got It 4 Cheap*, avant de parvenir à donner suite au prisé *Lord Willin'*, produit en 2002 par des Neptunes au sommet de leur forme et porté par le single "Grindin'". Le second acte, cependant, était supérieur encore au précédent. Plus sombre, limité à trois quarts d'heure, comptant peu d'invités, il donnait dans un rap de rue à la new-yorkaise, mais avec une pointe d'audace et d'iconoclasme purement sudistes. Côtés paroles, le sujet majeur était la drogue, sa consommation, son deal, son argent et les difficultés ou états d'âme induits. C'était le portrait habituel du criminel endurci, mais avec un brin d'introspection, d'autocritique et d'ironie, comme le laissait entendre cette pochette improbable où Pusha T et Malice, couronnées de fête des rois sur la tête, posaient fièrement devant des murs de dollars et une gazinière. C'était des histoires de gangsters, mais qui laissaient paraître des failles intérieures, comme avec ce "Nightmares" final qui citait le modèle du genre, le "Mind Playing Tricks on Me" des Geto Boys, et musicalement à contre-courant des autres, plus cool, chanté en partie par Bilal, et habité par un orgue chaleureux. Côté beats, la formule était plus sobre qu'autrefois, mais avec cette d'inventivité caractéristique des Neptunes, ici représentés par le seul Pharrell Williams. Sur *Hell Hath no Fury*, c'était du bon vieux boom bap, extrêmement austère (visez le beat de "Ride Around Shining"), parfois à la limite de l'ennui (c'est le cas d'un "Ain't Cha" linéaire), mais avec des sonorités inhabituelles, comme la boucle d'accordéon de "Momma I'm Sorry", les steel drums de "Wamp Wamp (What It Do)", la guitare de "Dirty Money" ou, les

bruits synthétiques et les nappes arides de "Mr. Me Too", de "Hello New World", de "Chinese New Year", de l'halluciné "Keys Open Doors" et de l'efficace "Trill", des sons plus communs chez les Neptunes, qui sortaient alors, avec les frères de Clipse, leur grand album tardif.

A écouter aussi : Clipse – Lord Willin' (2002) ; N.E.R.D. – In Search of... (2002) ; Kelis – Kaleidoscope (1999)

DALEK - Abandoned Language *Ipecac, 2007*



Sur le quatrième long format de Dälek, le groupe de Newark restait fidèle à la formule qui l'avait fait connaître, soit un hip-hop électronique, industriel et oppressant. Assez iconoclastes et audacieux pour avoir sorti un album commun avec Faust, vétérans du kraut rock des années 70, le MC däleK et le beatmaker Oktopus conservaient leurs marques de fabrique, ces grandes caractéristiques à la limite de la recette : ambiances ténébreuses, murs du son, basses gigantesques, paroles virulentes, admonestations rap, longs passages instrumentaux, et toujours quelques scratches discrets et bien sentis, malgré le départ de DJ Still, relevé ici par Rob Swift des X-ecutioners. *Abandoned Language*, cependant, se montrait plus convaincant que ce patchwork inégal qu'avait été *From Filthy Tongue of Gods and Griots*, et il était plus aéré, digeste et respirable que

cette masse sonore brutale qu'avait été l'excellent *Absence*, son prédécesseur immédiat. Il était plus organique, aussi, le duo se permettant le luxe d'inclure quelques cordes ici ou là. Construit autour d'un thème récurrent, celui du pouvoir des mots et des limites du langage, bâti comme une longue symphonie angoissante, *Abandoned Language* était, plus que n'importe quel autre disque de Dälek, un concept album abouti. Le premier grand titre de ce disque était "Abandoned Language", une longue introduction de plus de 10 minutes, un titre d'anthologie construit sur l'un des beats les plus lents jamais proposés par Dälek, un modèle de violence retenue, une montée de tension qui avait le bon goût de terminer sur une instrumentation paisible plutôt que par l'explosion attendue. Quant au deuxième temps fort, l'impressionnant "(Subversive Script)", il se situait à l'autre bout du disque, et était au contraire l'apothéose promise, le crescendo attendu. Entre ces deux extrémités, les autres titres se montraient moins intenses, mais däleK et Oktopus n'y commettaient aucune faute de goût, de l'ambient lent de "Tarnished" au pur instrumental en machine et cordes de "Lynch", restitution fidèle de l'ambiance des films du cinéaste du même nom. Rupture dans la continuité, fidèle à la musique ténébreuse habituelle au groupe mais plus accessible, *Abandoned Language* permettait à Dälek, sans cesser d'être avant tout un groupe pour l'underground, pour les intellos, pour les amateurs de bruit et d'expérimentation, d'entrer dans le club restreint des groupes rap ayant été capables de sortir au moins deux très grands albums.

A écouter aussi : Dälek - Negro Necro Nekros (1998) ; Dälek - From Filthy Tongue of Gods and Griots (2002) ; Dälek & Faust - Derbe Respect, Alder (2004) ; Dälek - Absence (2005) ; Dälek - Deadverse Massive, Vol. 1: Dälek Rarities 1999-2006 (2006)

DEVIN THE DUDE - Waitin' to Inhale
Rap-a-Lot, 2007



Dans chaque genre musical, on trouve ce profil : l'artiste qui, sans jamais vraiment exploser, poursuit son bonhomme de chemin, acquiert le respect des vrais fans et ne cesse de compléter, avec constance, une œuvre riche et singulière. Et en ce qui concerne le rap, Devin the Dude pourrait être celui-là. C'est d'abord dans l'ombre de Scarface, des Geto Boys, que le Texan est apparu, avec son Facemob, et avant cela comme membre du collectif Odd Squad. Et puis, au fil du temps et de sorties solos remarquables, il s'est fait un nom, gagnant la reconnaissance de ses pairs, notamment celle de Dr. Dre, qui le convie sur son second solo, 2001, puis celle d'Andre 3000, de Snoop Dogg, de Bun B et de Lil Wayne, tous présents sur son quatrième album, *Waitin' to Inhale*. Ce disque, le premier à rencontrer un succès conséquent, est aussi le meilleur pour découvrir notre homme. On y entend, plus maîtrisées que jamais, les caractéristiques du rappeur : un tempo lent et relax, doublé d'un flow paisible et chantonnant, écrins de circonstance pour ses deux thèmes de prédilection, le sexe et les joints. On y trouve aussi ce ton, cette posture particulière, anormalement humble pour un rappeur, toute en humour pince sans rire, en gentille ironie, en autodérision. Il faut s'appeler Devin Copeland, en effet, pour se dépeindre en client minable d'une prostituée, cherchant à négocier un prix avantageux ("She Want that Money") ;

pour goûter avec délectation aux petites revanches de la vie, quand il se rend compte que la jolie fille qui l'avait snobé à l'école est devenue obèse et repoussante ("She Useta Be") ; pour exposer avec ses amis les inconforts du métier de rappeur ("What a Job") ; pour confesser sa vulnérabilité en récitant l'air de rien la lettre d'une violence crasse qu'il destine à son ex ("Just Because") ; pour regretter de manière poignante les errements de jeunes filles qui ont perdu leur innocence ("Lil Girl Lost") ; ou pour donner l'illusion d'une passion pédophile, avant que l'auditeur ne s'aperçoive que l'objet du désir, dont Devin attend avec impatience qu'il grandisse, est en fait un plant de cannabis ("Cutcha Up")... Ces textes sont d'autant plus savoureux que le Dude les double d'un son organique, mélodique, nourri de soul, où résonnent avec un intense bonheur chants, pianos, saxophones, guitares acoustiques et cordes somptueuses, et où s'affiche pleinement une épaisseur musicale qui est l'autre point fort de tous les disques de notre rappeur.

A écouter aussi : Devin the Dude – Devin the Dude (1998) ; Devin the Dude – Just Tryin' ta Live (2002) ; Devin the Dude – To tha X-Treme (2004) ; Odd Squad – Fadanuf fa Erybody!! (1994)

AWOL ONE & FACTOR - Only Death Can Kill You
Side Road Records, 2007



Awolrus a été l'un des acteurs essentiels de l'underground rap californien, sans conteste. C'était une star, à son échelle. Mais il est ardu de lui trouver un chef d'œuvre. Serait-ce *Souldoubt*, l'album des tubes ? *Number 3 on the Phone*, pour le fabuleux "Carnage Asada" ? *Slanguage*, sa virée free jazz avec Daddy Kev ? Difficile à dire, chacun de ces disques allant du brillant au frustrant. Alors peut-être faut-il, à tous, leur préférer ce calme, court et discret *Only Death Can Kill You*, sorti avec le beatmaker canadien Factor. A première vue, ce projet commun d'une demi-légende rap qui n'a jamais connu le succès promis et d'un producteur aussi prolifique que méconnu tenait de l'alliance des contraires. Sur le papier, ça pouvait tout donner, le meilleur comme le pire. Après tout, les collaborations du beatmaker de Saskatoon avec d'autres MCs californiens (Akuma, Existereo, Kirby Dominant) n'avaient pas toutes été des plus mémorables. Pour peu, nous aurions pu avoir droit à un Awol One geignard s'exprimant en pilotage automatique sur ces samples de guitare pas toujours inspirés dont Factor était friand. Mais non, finalement, ce disque sans prétention était une réussite. Awol One trouvait ici des boucles simples qui l'accompagnaient au mieux dans son éternel numéro de rappeur dépressif et fantasque, en train de deviser à moitié ivre devant une chope de bière. Quand notre rappeur philosophait sur la fuite du temps ("Old Babies"), Factor sortait la guitare mélancolique idoine. Quand il entamait avec quelques amis un titre bonhomme ("Digital Angel"), le Canadien lui offrait la mélodie bondissante de circonstance, avec une science des variations malines dont il n'avait pas toujours été capable. Et quand le train-train s'installait, quand l'album s'éternisait sur un rythme pépère, le producteur relançait la machine avec un beat plus sec et dérangeant serti de quelques scratches ("Smokin' Coffee"). Les deux compères se dépassaient même sur l'excellent "Sunday Mourning", où le producteur avait le génie de placer en

refrain un passage ralenti du "Mourning Sunday Morning" de Free, pendant que le rappeur chantonait et soulignait le propos à coups de "that's right". Aujourd'hui, *Only Death Can Kill You* est un disque oublié, il s'égare un peu dans les méandres de la discographie abondante de nos deux hommes. Pourtant, même s'il n'est pas le plus tonitruant, il est fort possible qu'il soit le meilleur et le plus abouti de ses deux instigateurs.

A écouter aussi : Awol One & Daddy Kev – Souldoubt (2001) ; Awol One & Daddy Kev – Number 3 on the Phone (2002) ; Awol One & Daddy Kev – Slanguage (2003) ; Nolto & Factor – Red all Over (2005) ; Factor – Chandelier (2008)

RUMI - Hell me WHY??

Sanagi Recordings, 2007



Nul pays n'a su aussi bien s'appropriier et singulariser le hip-hop que le Japon. Contrairement à d'autres, la France par exemple, le pays du Soleil Levant ne s'est pas contenté d'adapter cette musique américaine à sa langue et à sa réalité : il l'a complètement métamorphosée, et a su révéler de fortes individualités. Parmi celles-ci, une rappeuse complètement excentrique du nom de Rumi, membre de l'entourage de DJ Baku et du groupe MSC. Son premier album, *Hell Me Tight* aura été féroce expérimental, gothique et éprouvant ; le troisième, *Hell Me Nation*, lorgnera au contraire vers la variété la plus

kitsch. Mais le second, *Hell me WHY??*, aussi déjanté que le précédent mais aussi accessible que le suivant, était à point. La fantasque rappeuse japonaise n'était pas encore rentrée dans le rang, loin de là. Ses raps off-beat possédés étaient toujours aussi impressionnants, même (surtout ?) pour celui qui ne maîtrise pas la langue. Dans un numéro qui tenait autant du théâtre que du chant, et jusqu'à ce "CAT Fight!!" où elle jouait à la chatte effarouchée, Rumi savait plus que jamais changer à volonté le timbre et le ton de sa voix, faisant de l'ombre à Primal et O2, ces deux invités mâles dont les raps paraissent bien ternes comparés aux siens. Quant aux sons concoctés par plusieurs beatmakers (Goth-Trad, DJ Dogg, Kemui, SKE, Skyfish et le génial O.N.O. de Tha Blue Herb), ils n'étaient pas beaucoup plus sages que les raps de notre Japonaise. Longs "ouh" qui font penser à une Björk 100 fois plus siphonnée que l'originale sur la plage introductive, orgue fou qui explose dans une sorte de bordel drum'n'bass inextricable sur "Hell Me WHY??", mélodie japonaise traditionnelle maltraitée par de l'électronique sur "heso-CHA", maquina déglinguée sur "Fever!", ambient et chants féminins étranges sur "Gokurakutoshi", petite mélodie craquante sur "Chain", gabber menaçant sur "R.U.M.I. No Yume Wa Yoru Hiraku", belle boucle de piano sur "ZERO", jungle à nouveau sur "CAT Fight!!". Cela tirait dans tout les sens, mais cela impressionnait, cela faisait mouche presque à chaque fois. Ça faisait remuer la tête, ça charmait, ça terrorisait, et autres choses encore. Il n'y avait guère qu'à partir du languide "Asagaeri" que l'ennui pointait parfois son vilain nez. Sur le reste de sa longueur, *Hell me Why??* était l'un de ces albums précieux et rares où un artiste insolite parvenait à devenir plus écoutable, sans renier quoi que ce soit de sa singularité.

A écouter aussi : Rumi – Hell me Tight (2004)

SAUL WILLIAMS - The Inevitable Rise and Liberation of Niggy Tardust *Fader Label, 2007*



Bien avant d'être un rappeur, Saul Williams est un poète qui a fait ses armes au Nuyorican Poets Cafe, qui a publié des recueils de poèmes et qui est devenu le grand nom du slam avec le film du même nom, primé à Cannes, où il intervenait devant comme derrière la caméra. Seulement voilà. Le slam, le spoken word, la poésie sont des exercices différents du rap, qui ne passent pas toujours aussi bien que lui l'épreuve du disque. Cela avait déjà été démontré sur *Amethyst Rock Star*, un premier album porté par la notoriété de Williams, produit par Rick Rubin, et en conséquence très attendu, mais qui avait déçu.

Ce n'est que plus tard que Saul Williams sortirait son meilleur disque, *The Inevitable Rise and Liberation of NiggyTardust*, dont le titre référence à David Bowie, la présence aux manettes de Trent Reznor et la distribution en ligne gratuite, à la Radiohead, sentaient le concept fumeux. Et de fait, tout cela était un brin surproduit et décousu, se situant à mi-chemin pile entre un rap arty bancal et un rock complaisant, révélant un rappeur slammer qui poussait la chansonnette sur "No One Ever Does" et "Banged and Blown Through", ou qui se lançait dans une relecture improbable du "Sunday

Bloody Sunday" de U2.

C'était pourtant le fantôme d'un vrai groupe de rap qu'invoquaient Williams et Reznor, et pas le moindre. Avec les paroles scandées et urgentes du premier, riches d'escapades afro-futuristes ("Scared Money"), d'interrogations sociales ("Raised to be Lowered") et de questionnements sur l'identité black ("Niggy Tardust"), c'est à Public Enemy qu'on pensait, un Public Enemy toutefois plus abstrait que l'original. Avec les percussions lourdes et hachées de "Black History Month", l'instrumentation live et trépidante de "Convict Colony", le refrain heavy metal de "Break" et cette ambiance industrielle permanente, c'est le son terroriste du Bomb Squad que Reznor actualisait, secondé par quelques expérimentateurs notoires (Thavius Beck, CX KiDTRONiK et Isaiah "Ikey" Owens de Mars Volta). La similitude était même frappante sur l'excellent "Tr(n)igger", qui poussait le vice jusqu'à faire tourner en boucle des paroles de Chuck D, issues de "Welcome to the Terrordome".

Sur la longueur, il faut l'avouer, le plat était un peu lourd. Mais pour accompagner des titres comme "Skin of a Drum", davantage des déclamations que des raps, il fallait des beats qui habillent mieux que les boucles rachitiques habituelles au hip-hop. C'était à cette seule condition que le slam de Williams passait avec brio l'épreuve du disque.

A écouter aussi : Saul Williams - Saul Williams (2004) ; Mike Ladd - Easy Listening 4 Armageddon (1997) ; Mike Ladd - Welcome to the Afterfuture (1999)

ABN - It Is What It Is

Rap-a-Lot, 2008



Tous deux rappeurs à Houston, et cousins par ailleurs, tous deux affiliés au Screwed Up Click de DJ Screw, le père des remixes "chopped and screwed", les cousins Trae et Z-Ro ont habité de leurs voix chaudes un grand nombre de sorties, albums officiels ou mixtapes, depuis la fin des années 90. Et comme souvent en pareil cas, ils ont été si prolifiques que l'immense majorité de leurs disques se sont montrés inégaux. *It Is What It Is*, un second album sorti en commun sous le nom d'ABN (pour "Assholes by Nature", ça ne s'invente pas), est toutefois une exception. En plus de bénéficier de l'excellence constante des MCs, de leurs timbres de baryton, particulièrement sourd et lourd chez Trae, et de leur débit rapide et assuré, chaque titre y fait l'objet d'une production exceptionnelle. Oui, chaque titre. Hormis peut-être un "3-16's" en roue libre, chacun bénéficie de beats travaillés, soyeux, mélodiques même, surtout quand ils sont doublés de refrains chantés. Mêlés aux contes de la criminalité ordinaire déclamés par les deux rappeurs, à leurs rodомontades gangsta et à leur insolence magnifique, ce son généralement très doux basé sur de grandes gerbes de synthé réactualise le g-funk pour les années 2000 (visez donc "Who's the Man" ou "Picture Me"), avec en sus une petite saveur soul typiquement sudiste. L'album commence fort, très fort, avec l'orageux et splendide "Umm Hmm" où tonne une guitare

nerveuse et mordante, soutenue au moment du refrain par des chœurs féminins vaporeux. Et il se poursuit ensuite sur le même rythme, toujours, avec constance, même si quelques titres méritent une mention spéciale : un "Rain" qui nous rappelle que tout n'est pas glamour dans le ghetto ("They say I'm a celebrity with diamonds that'll blind you, but you can see me order fast food in the drive-thru") ; "Miss My Dawg", un nécessaire hommage aux amis morts, et une invitation à survivre, malgré tout ; "Turnin' Heads", un titre atmosphérique plein de classe et de morgue, bâti sur un extrait du "International Player's Anthem" d'UGK ; ou encore un "In My City" aux violons intenses. Ici, Trae et Z-Ro ont mis toutes les chances de leur côté, quitte à recycler des titres déjà sortis ailleurs ("No Help" figurait déjà sur le *Restless* de Trae, par exemple), afin de sortir le meilleur album de gangsta rap texan des années 2000, de confirmer que, 20 ans après les débuts des Geto Boys, il y avait toujours des artistes de première importance chez Rap-a-Lot et à Houston.

A écouter aussi : Trae – Restless (2006) ; Z-Ro - Let the Truth Be Told (2005) ; Z-Ro - Crack (2008) ; Z-Ro - Meth (2011)

ZEST THE SMOKER - Death at... 27 *Cryogenic Recordz, 2009*



Les débuts de Zest the Smoker sont anciens, ils remontent à ses collaborations

avec le producteur californien Peanut Butter Wolf au milieu des années 90. Après avoir participé au EP *Step on our Egos?*, le MC avait rappé sur le prodigieux "Interruptions", meilleur titre de l'album *My Vinyl Weighs a Ton*. Et dès 2002, il avait déjà enregistré le présent disque. Mais pour cause de problèmes personnels et financiers, et après d'autres projets musicaux qui n'aboutirent pas davantage. Il aura fallu attendre que son ami Dave Dub lui dégote un contrat de distribution via Legendary Entertainment, pour que Zest puisse enfin révéler cet album au grand jour. A en croire les dires du rappeur, le RZA aurait songé à l'embarquer dans un troisième épisode de l'aventure Gravediggaz, après avoir entendu les épreuves de ce disque⁴⁶. Difficile à vérifier, mais il n'y aurait rien d'étonnant à cela, tant l'ambiance mortuaire de *Death at... 27* est proche de celle prisée par les héros du horrorcore, le côté parodique en moins. D'abord, il y a ce titre ; ensuite, la tête de mort chromée de la pochette ; et enfin, ce contenu outrancièrement sombre. Les sons qui dominent *Death at... 27*, en effet, sont âpres et dissonants, faits de bruits et de parasites ("My Ol' Nasty Habit"), de basses pesantes, de scratches parcimonieux ("Murder Psycho"). Et la production est extraordinaire épurée, comme avec ce "Death (Purgatory)" qui commence sans parole, puis se clôt par des raps accompagnés d'un seul son, lourd et intermittent. Et surtout, surtout, il y a cette voix. Parfois, Zest dévoile un phrasé posé, lent et précis, lourd de menaces, il articule distinctement chaque mot et prolonge considérablement la dernière syllabe de chaque vers, usant d'un timbre très grave, d'une profondeur abyssale. Ou bien, à l'inverse, il se lance dans des raps rapides et trépidants ("The Smoker's Alive", "Murder Psycho (Max Murder III)"), sans que sa respiration ne le trahisse une

⁴⁶ GRANDGOOD, "Interview with Zest The Smoker, Gives Some Background On His First Full Length Album Death...At 27" : <http://grandgood.com>

seconde. Rien que pour entendre cela, rien que pour découvrir des titres d'anthologie comme ce "Micalina" final, et malgré la froideur cadavérique de l'ensemble, il valait bien la peine d'attendre sept ans que Zest the Smoker revienne d'entre les morts.

A écouter aussi : Peanut Butter Wolf - My Vinyl Weighs a Ton (1999)

FREEWAY & JAKE ONE - The Stimulus Package
Rhymesayers, 2010



The Stimulus Package, c'était un peu le mariage des contraires. Rhymesayers, gros label hip-hop indé des années 2000, écurie d'Atmosphere, de Brother Ali et d'Eyedeas & Abilities, offrait contre toute attente, à l'occasion de cet album, un refuge à Freeway, le rappeur barbu du Roc-a-Fella de Jay-Z, un homme qui, dès son premier album, avait collaboré avec Snoop Dogg, Nelly et Mariah Carey. Et pour l'occasion, il s'acoquinait avec le beatmaker Jake One, lui-même un habitué des grands écarts entre superstars du rap et icônes underground, puisqu'il avait produit autant 50 Cent que MF Doom, ou encore le rappeur crunk Lil Scrappy. Cette alliance contre-nature, représentative d'un hip-hop où, à l'aube de la décennie 2010, les vieilles catégories ne voulaient plus rien dire, n'était cependant pas le seul attrait de ce disque. Celui-ci se distinguait aussi par son packaging ingénieux. Se présentant sous la forme d'un portefeuille légèrement élimé, le boîtier révélait, outre le CD, une liasse de billets verts à l'effigie de ses deux

instigateurs, incluant les paroles et une fausse carte de crédit contenant un code pour en télécharger la version instrumentale. L'essentiel sur ce disque, cependant, c'était bel et bien la musique. Sur son nouveau label, Freeway conciliait en effet le meilleur des deux mondes. Il évitait autant la démagogie du rap grand public que le misérabilisme de l'underground, avec un hip-hop percutant et tonitruant servi de main de maître par les productions bourrées de soul de Jake One, tournant comme attendu autour d'un égo-trip flamboyant, de commentaires sociaux ("Free People", les lettres de fan lues sur le "Stimulus Outro"), d'hommages aux anciens ("Throw Your Hands Up"), d'ode à la weed ("She Makes Me Feel Alright") et de considérations sur le cash. Avec des hymnes étincelants ("Throw Your Hands Up", "Microphone Killa" avec Young Chris), quelques passages plus délicats ("Never Gonna Change"), des duos réussis ("One Thing" avec Raekwon, un "Follow My Moves" excellemment produit avec Birdman, "Sho' Nuff" avec Bun B), une présentation convaincante du caractère très addictif de ses talents de MC ("The Product") et ce magnifique "Money" où une pointe d'amertume se mêlait à la fanfaronnade, Freeway faisait beaucoup plus que de livrer l'album rap habituel, avec ses deux hits et ses dix fillers. Qu'il ait été guidé par la nécessité ou par une volonté sincère de réorienter sa carrière, ce changement de label se montrait pour lui particulièrement bénéfique.

A écouter aussi : Freeway – Philadelphia Freeway (2003) ; Jake One - White Van Music (2008)

ROC MARCIANO - Marcberg
Fat Beats, 2010



Dans les années 2000, les puristes du rap avaient été maltraités. Ils avaient vu leur genre de prédilection s'atomiser en dizaines de chapelles et de scènes locales, donner dans le Dirty South, ou dans un rap indé iconoclaste à la Def Jux / Anticon, livrer des cohortes de sorties inégales, tandis qu'une toute petite poignée de stars inatteignables à la Jay-Z et Kanye West ne se distinguaient plus du grand showbiz international. En conséquence, ils ne pouvaient que se souvenir avec nostalgie de la période bénie où, de 91 à 96, une intelligentsia de rappeurs new-yorkais se concentrait sur la sortie de véritables albums, d'œuvres. Ils croyaient cette espèce disparue, jusqu'à ce que, de Long Island, apparaisse le rappeur et producteur Roc Marciano, un échappé du Flipmode Squad de Busta Rhymes, et que, le temps de ce *Marcberg*, tout redevienne comme avant. Tout, en effet, était là : les paroles, l'ambiance et la pochette, qui ramenaient le hip-hop là où il était né, dans la dureté de la rue ; une posture hardcore ("Pop") ; un phrasé, précis, affuté, complexe, mais posé ; des jeux adroits sur les sons et les rimes ("Raw Deal") ; des sons à dominante soul / funk (un "Whatever Whatever" très blaxploitation, l'orgue et les chœurs chaleureux de "Hide my Tears") ; des beats, concis, sobres comme sur cette splendide "Thugs Prayer", voire atmosphériques, avec les nappes de somptueux "Don Shit" et "Marcberg" ; des

métaphores éprouvées, comme le parallèle entre femme et drogue de "Jungle Fever" ; des gimmicks parfois si dérangeants qu'on s'étonne de les trouver addictifs ("Panic") ; un rap pesant qui s'embarrasse peu des refrains ; des extraits de films et des cliquetis d'armes ; une sortie sur le label du légendaire disquaire Fat Beats, qui venait tout juste de fermer ses portes en 2010 ; et surtout, un album conçu à nouveau comme un tout, comme un but en soi, comme un objet cohérent. Malgré l'absence de scratches, l'album plongeait fièrement ses racines dans l'héritage du rap new-yorkais. Les Ultramagnetic MCs, RZA, Raekwon, Mobb Deep, rien de moins, étaient évoqués à son sujet. Et de fait, "It's a Crime" par exemple, semblait échappé tout droit de *Only Built 4 Cuban Linx*, la boucle de piano du prodigieux "We Do It" ressemblait à un beat perdu de Robert Diggs. *Marcberg* sonnait comme un classique perdu de cette époque bénie, et pourtant, il ne semblait nullement incongru à l'aube des années 2010. Comme si, vingt après, l'âge idéal pour tous les revivals, il annonçait un retour massif aux recettes qui avaient donné au rap ses plus grandes réussites artistiques.

A écouter aussi : Celph Titled & Buckwild - Nineteen Ninety Now (2010)

CESCHI - The One Man Band Broke up
Fake Four Inc. / Equinox Records, 2010



A l'heure où le rap indé crossover et intimiste semblait de l'histoire ancienne, Julio "Ceschi" Ramos, un lointain héritier du Project Blowed, était le dernier à entretenir la flamme avec les multiples initiatives qu'il animait, au sein du groupe Toca et du projet rock Anonymous Inc., avec le crunk parodique de Knuck Feast, et surtout, à la tête du label Fake Four, ultime refuge de tous les vétérans de cette scène. En 2010, cependant, le chanteur, rappeur et multi-instrumentiste latino n'avait plus rien livré en solo depuis quatre ans, et *The One Man Band Broke up* était un disque que le microcosme indé n'attendait plus. Ce nouvel album, cependant, révélerait encore une nouvelle facette de Ceschi, moins unilatéralement pop que ce disque de Beatles pour l'ère hip-hop qu'avait été le remarquable *They Hate Francisco False*, plus visiblement rap. Il s'agissait aussi d'un travail plus collectif. Le beatmaker allemand DJ Scientist avait signé les sons, et beaucoup d'autres gens y avaient contribué, des collègues de Toca comme le frangin David Ramos et Tommy V, des figures du rap indé comme Sole et Astronautalis, les producteurs Radical Face et 2econd Class Citizen, et d'autres encore. Et le son, sans renouer pour autant avec les exercices multi-genres fantaisistes et bigarrés de son premier disque, *Fake Flowers*, n'en était que plus varié. *The One Man Band Broke up*, comme son prédécesseur, nous relatait une histoire. Il était un concept album qui nous contait, avec à l'occasion ironie et humour noir, les mésaventures d'un nouvel alter ego du rappeur, un certain Julius. Confronté au monde cruel de la musique, à ses désillusions, à ses groupies harpies, à ses drogues, à ses profiteurs, à ses tournées vides de sens, cet artiste maudit cumulait les mésaventures, il connaissait la déception, il se morfondait dans une nostalgie qui pouvait être tout autant celle de Ceschi lui-même que celle, plus largement, de l'ensemble de la scène rap indé. La musique qui accompagnait ce conte, elle, était le fruit de la passion

commune de Ceschi et de DJ Scientist pour le hip-hop et pour la pop et le folk psyché d'il y a quarante ans, d'où des titres à mi-chemin pile des deux genres, où le chant et le rap se succédaient sans tâche ni accroc, où les beats s'ouvraient aux cuivres, aux cordes, au piano, au banjo, à l'accordéon, et qui chacun ou presque, d'humeur enflammée ou le cœur en berne, n'était rien de moins qu'irrésistible.

A écouter aussi : Ceschi – Fake Flowers (2004) ; Ceschi – They Hate Francisco False (2006) ; Knuck Feast – Knuck Feast (2006) ; Toca – Toca (2007)

G-SIDE - The One... Cohesive *Slow Motion Soundz, 2011*



G-Side représente à merveille les trois tendances de fond qui travaillent le rap aujourd'hui. D'abord, l'importance centrale d'Internet, le duo formé par Clova et ST 2 Lettaz ne devant sa notoriété qu'aux ressources du Web et au format digital. Ensuite, une provincialisation sans cesse plus avancée, nos rappeurs émergeant d'Huntsville, Alabama, autrement dit de nulle part. Enfin, ce goût nouveau pour les synthés atmosphériques, pour des nappes New Age.

La production du Block Beataz, en effet, est l'exact opposée des beats pompiers qui ont longtemps dominé la face émergée du rap. Ici, le rythme s'efface ou disparaît, les instrumentations flirtent avec la musique

de relaxation. Et des sons inhabituels, violon doux sur "Came Up", solo de piano en ouverture de "Y U Mad", chœurs vaporeux sur "I'm Sorry" et sur le magnifique "Imagine", accents pop chipés au "10 Mile Stereo" de Beach House sur "How Far", viennent défier les routines du hip-hop, au risque de s'exposer parfois aux limites des musiques d'ambiance : l'absence d'accroche, l'égarement.

Du cloud rap à cLOUDDEAD il n'y a qu'un pas. Et pour un peu, avec cette musique là, on se croirait de retour à l'époque d'Anticon et de son hip-hop expérimental et psychédélique. A une nuance près, cependant, fondamentale : loin d'être dans le même registre abstrait, les paroles perpétuent les thèmes matérialistes dominant dans le rap canal historique. Avec la même morgue que ses aînés, G-Side réinvestit les vieux thèmes de la drogue, de la rue, de la survie, et partage avec eux les mêmes préoccupations carriéristes.

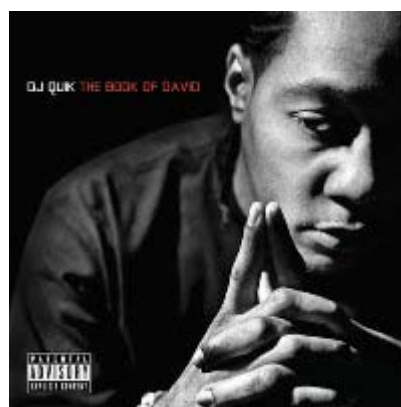
Pour réussir, toutefois, ces deux là ont décidé de ne compter que sur eux-mêmes et de privilégier la voie de l'indépendance. Pour Clova et ST, l'industrie du disque est un mauvais maître. "Oh, tu as eu un deal, félicitations, et mes condoléances, j'espère que tu garderas ton bien" ironise ST sur "Nat Geo". Ailleurs, sur "Inner Circle", le même, tournant en dérision de premières comparaisons entre G-Side et OutKast, rappelle son positionnement aux marges du rap. Et sur "How Far", le duo, paraphrasant Gil Scott-Heron, affirme compter sur sa stratégie internet ("la révolution ne sera pas télévisée, elle sera sur Youtube, mot-clé G-Side") et préférer avancer lentement plutôt que de risquer la panne définitive.

Ainsi les deux rappeurs philosophent-ils sur *The One... Cohesive*, se montrant tels que cette grande réplique de la fusée Saturn V qui est le principal monument de Huntsville : la tête dans les nuages, mais les pieds fermement ancrés sur la terre

ferme.

A écouter aussi : G-Side – Huntsville International (2009) ; G-Side – iSLAND (2011) ; Main Attraktionz - 808s & Dark Grapes II (2011) ; Lil B – I'm Gay (2011) ; A\$AP Rocky - Live Love A\$AP (2011)

DJ QUIK - The Book of David *Mad Science Recordings, 2011*

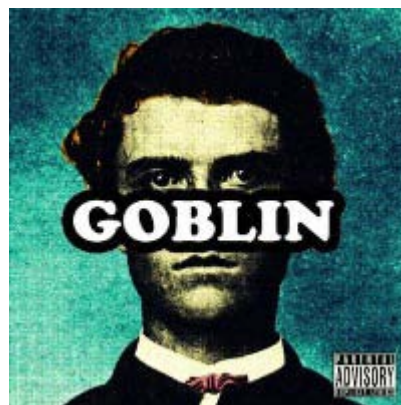


Dans les premières décennies de l'histoire du hip-hop, on a cru que les rappeurs vieillissaient mal. Qu'ils donnaient tout sur leurs premiers albums, et qu'après, inéluctablement, ils étaient dépassés par l'allure frénétique à laquelle évoluait leur musique. Mais depuis l'an 2000, cela n'est plus vrai. Quelques vétérans, aujourd'hui, sont toujours fringants, ils rivalisent sans mal avec les dernières sensations rap découvertes sur le Web. En 2011, le succès critique du huitième album de DJ Quik en a été la preuve. L'homme qui a inventé le g-funk, avant même que Dr. Dre n'en devienne le héraut, occupe, il est vrai, la position idéale : celle d'un artiste connu et reconnu, mais pas surexposé. L'autre grand beatmaker de Compton a donc les coudées franches pour poursuivre sa route à sa guise, sans pression excessive. Et sur *The Book of David*, il creuse son sillon habituel, en compagnie d'une palanquée d'anciens combattants de la scène californienne (Kurupt, Ice Cube, BlaKKazz K.K., Suga Free), de cousins gangsta d'ailleurs (Bizzy Bone, Bun B.) et

d'un chanteur de R&B (Job B.), tous des rescapés d'une époque révolue. Quik perpétue son hip-hop aux saveurs très funk 70's ("Nobody"), ce son ensoleillé qui évoque le climat de son Etat d'origine ("Do Today", "Luv of My Life", "So Compton"), parfois agrémenté de passages plus enlevés (le synthé radieux de "Across The Map"). Il creuse toujours plus loin cette veine très musicale qui lui est caractéristique, et c'est précisément ce qui lui réussit, surtout quand s'ajoutent à ses instrumentations soyeuses quelques étrangetés sonores à la limite de l'expérimentation, le dialogue entre les percussions et l'orgue de "Fire and Brimstone", par exemple, les flûtes étranges en arrière-plan de "Boogie Till You Conk Out", ou le son très ambient du magnifique "Poppin". Et pour compléter le tout, DJ Quik a toujours le mordant de la jeunesse. Pour preuve ce "Ghetto Rendezvous" où il règle violemment quelques comptes à sa sœur, et un "Killer Dope" où il s'affirme face à la nouvelle génération, des titres qui complètent idéalement les moments les plus apaisés de l'album, ceux, par exemple, où le rappeur se montre plus "love" ("Real Women", "Time Stands Still"). Alors bien sûr, tout n'est pas parfait. 70 minutes, c'est bien trop long pour faire mouche à tous les coups. Mais si on enlève quelques titres faiblards et superflus, notamment vers la fin, ce disque confirme, après 20 années de carrière, les premiers mots que DJ Quik y prononce : "you're going to like this".

A écouter aussi : DJ Quik – Quik Is the Name (1991) ; DJ Quik – Way 2 Fonky (1992) ; DJ Quik – Rhythm-al-ism (1998) ; DJ Quik & Kurupt – BlaQKout (2009) ; 2nd II None – 2nd II None (1991) ; AMG - Bitch Betta Have my Money (1992) ; Hi-C - The Hi-Life Hustle (2003)

TYLER, THE CREATOR - Goblin *XL Recordings, 2011*



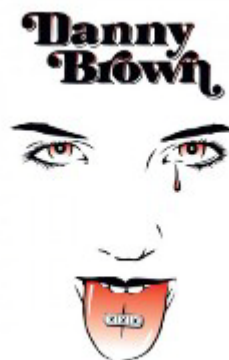
Plus forte est la hype, plus les opinions sont tranchées. C'est exactement ce qu'a confirmé Odd Future, depuis que ce collectif de Los Angeles est devenu la sensation hip-hop du début des années 2010, depuis qu'il porte en lui, pour certains, les espoirs d'une renaissance. Cet engouement oblige chacun à choisir fermement son camp. Et c'est bien dommage, car *Goblin*, de Tyler, the Creator, mérite un jugement nuancé. Tout d'abord, expédions le débat éternel sur les propos, sur cette surenchère qui caractérise ce groupe, sur ces giclées de bile inouïes où se mêlent meurtres, viols, prostitution, nécrophilie, homophobie, et pire encore. Inutile de ressortir toutes ces objections aussi vieilles que le gangsta rap, étrangères à toute considération esthétique, et auxquelles Tyler répond de la meilleure des manières en indiquant d'entrée qu'il ne saurait être un "role model". Cette violence extrême, c'est précisément l'intérêt majeur d'Odd Future. Avec ces jeunes hommes d'à peine vingt ans, le rap redevient une musique viscérale, adolescente. Tyler et ses acolytes restaurent ses couleurs sulfureuses d'autrefois, ils les rendent plus éclatantes, plus vives. Non, plus sombres, bien au contraire. Leurs outrances, toutefois, ne sont plus celles, mêlées de réalisme social, du vieux gangsta rap. Comme s'il avait retenu quelque chose du rap indé introspectif de la décennie précédente, Tyler ne parle pas du ghetto,

mais uniquement de son aliénation mentale, de ses démons intérieurs, des voix qui hantent son esprit. Ce faisant, malgré d'insoutenables (ou délectables) débordements verbaux, il dessine un autoportrait plus complexe qu'il n'y paraît, se montrant aussi love sur "Her" qu'il est misogyne sur "She", se méfiant de la drogue sur "Nightmare", luttant avec sa conscience sur l'excellent "Yonkers". Mais bien sûr, tout cela n'aurait pas la même portée s'il n'y avait sur ce disque plus noir encore que le précédent, *Bastard*, des coups de force musicaux, "Yonkers", "Radicals", le haineux "Sandwiches" et l'explicite "Bitch Suck Dick", tous des titres effroyables et abrasifs, dans les mêmes tons que la voix rugueuse de Tyler, et pourtant très accrocheurs. La nuance dont il était question plus haut ne tient donc qu'à l'inconstance de *Goblin*. Car des "Nightmare" et "Tron Cat" dont le beat minimal et le monologue intérieur confinent à l'ennui, un "She" R&Bisant, ou encore la nappe lassante de "Window", viennent gâter fâcheusement le premier album officiel de ce collectif qui, de toute façon, avant même cette sortie, avait d'ores et déjà gagné sa place dans l'histoire imprévisible et agitée du rap.

A écouter aussi : Tyler, the Creator – Bastard (2010) ; Odd Future – Radical (2010) – Earl Sweatshirt – Earl (2010) ; MellowHype – BlackenedWhite (2010)

DANNY BROWN – XXX

Fool's Gold, 2011



Les gens d'Odd Future ne sont peut-être pas les messies du nouveau rap, mais la hype qui les a portés nous a appris au moins une chose : qu'on avait besoin aujourd'hui d'un hip-hop qui associe, à nouveau, les outrances du rap démagogique grand public et l'audace stylistique des activistes de l'underground. Si le collectif californien n'arrive finalement pas à combler ce vide, d'autres, déjà ont commencé à s'en charger. Et Danny Brown, au vu de l'accueil réservé à XXX, pourrait bien être le meilleur de ceux-là.

Trentenaire, ce rappeur de Detroit a déjà le passif d'un cadavre du rap. En plus du nécessaire CV d'ancien dealer de drogue, il a déjà été approché par Roc-a-Fella et la G-Unit, excusez du peu. Mais ça ne l'a pas fait, pour des raisons faciles à deviner. Il suffit en effet de regarder ce rappeur malingre orné d'une mèche invraisemblable, et à qui il manque les dents de devant, pour constater qu'il n'a pas vraiment le look de 50 Cent.

Danny Brown s'est donc replié sur un autre terrain. Il a donné quelques temps dans le rap social, avec *The Hybrid*, avant de sortir chez Fool's Good ce fameux XXX, intitulé ainsi à cause de son âge et de son registre explicite. Et sur cette sortie jubilatoire et psychédélique, sur cette vraie musique de drogué, le rappeur se lâche. Sa voix navigue d'un ton clownesque à un autre,

plus grave, et il rappe sur tous les modes, sur des beats dérangés que lui ont concoctés une pléthore de producteurs, s'essayant au grime anglais ("Lie4", "Bruiser Brigade), au minimalisme électronique ("Detroit 187"), au rap de science-fiction d'il y a 10 ans ("Outer Space") ou au cloud rap de Main Attraktionz ("I Will").

XXX est passablement décousu et chaotique, mais cela convient parfaitement aux thèmes choisis : la vie sens dessus-dessous d'un Danny Brown bousillé par les drogues ("XXX", "DNA", "Blunt After Blunt") et la bière ("Bruiser Brigade") ; celles, aussi décadentes, des rockstars ("Die Like a Rockstar") ou des femmes qui se perdent en boîtes de nuit ("Nosebleeds", l'admirable "Party All The Time"). Le rappeur tente absolument tout, avec toujours la même adresse pour marier à des

beats aventureux des propos d'une provocation comique et délicieuse ("rhymes that would make the Pope want to get his dick sucked" sur l'excellent "Pac Blood", yeah!), pour donner dans la satire (ce "Radio Song" qui s'en prend aux rappeurs pré-formatés) ou renouer avec le registre social ("Scrap or Die").

Ca part vraiment dans tous les sens, mais où que Danny aille et jusqu'à l'apothéose du génial "30", c'est toujours absolument jouissif, frais et vivant. Si jamais après ça, il nous reste encore des croque-morts pour nous parler d'une soi-disant mort du rap...

A écouter aussi : Danny Brown – The Hybrid (2010) ; Das Racist - Sit Down, Man (2011) ; Mr. Muthafuckin' eXquire - Lost In Translation (2011)

Table of Contents

Présentation	1
Introduction	2
Rap is the business, hip-hop is the culture	3
Innecity griots	4
Two turntables and a microphone	5
Old school hip hop	6
Kicked out the House	8
Golden Age	8
Sampladélia	10
Parental Advisory: Explicit Lyrics	11
Criminal Minded	12
Weed, cocaine, crack & cough syrup	13
Gangsta Vs. Alternative Rap	14
Straight out the Jungle	16
L'âge Classique.....	17
The Sun Rises in the East.....	18
Niggamortis	19
Get Rich or Die Tryin'	20
Rap & Bullshit.....	22
I Used to Love H.E.R.	23
Independent as Fuck.....	24
Hip-Hop for Advanced Listeners	25
Dirty South	26
In da Club.....	28
I Rock, I Roll	29
Global Hip-Hop.....	30
The British Accent	32
French Rap (<i>trouver meilleur titre...</i>)	33
Am I Even Really a Rapper Anymore?	35
Sélection	36
KURTIS BLOW - Kurtis Blow	37
RUN-D.M.C. – Run-D.M.C.	38
WHODINI – Escape.....	39
ERIC B. & RAKIM - Paid in Full.....	40
ULTRAMAGNETIC MC'S - Critical Beatdown.....	41

PUBLIC ENEMY - It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back.....	42
N.W.A. - Straight outta Compton	43
2 LIVE CREW - As Nasty As They Wanna Be.....	44
DE LA SOUL - 3 Feet High & Rising	45
THE D.O.C. - No One Can Do It Better	46
BEASTIE BOYS - Paul's Boutique	47
YOUNG MC - Stone Cold Rhyming	48
3RD BASS - The Cactus Album.....	49
DIVINE STYLER Feat. THE SCHEME TEAM - Word Power	50
DIGITAL UNDERGROUND - Sex Packets	51
LORD FINESSE & DJ MIKE SMOOTH - Funky Technician	52
LL COOL J - Mama Said Knock You Out	53
BRAND NUBIAN - One for All.....	54
GANG STARR - Step in the Arena	55
ICE-T - O.G.: Original Gangster.....	56
GETO BOYS - We Can't Be Stopped.....	57
MAIN SOURCE - Breaking Atoms.....	58
CYPRESS HILL - Cypress Hill	59
NICE & SMOOTH - Ain't A Damn Thing Changed.....	60
BLACK SHEEP - A Wolf in Sheep's Clothing.....	60
DEL THA FUNKY HOMOSAPIEN - I Wish my Brother George Was Here.....	61
ORGANIZED KONFUSION – Organized Konfusion.....	62
ICE CUBE - Death Certificate	63
DAS EFX - Dead Serious.....	64
PETE ROCK & C.L. SMOOTH - Mecca and the Soul Brother.....	65
THE GOATS - Tricks of the Shade	66
THE PHARCYDE - A Bizarre Ride II the Pharcyde.....	67
DR. DRE - The Chronic	68
FREESTYLE FELLOWSHIP - Innercity Griots	69
MASTA ACE INCORPORATED – Slaughtahouse.....	70
SOULS OF MISCHIEF - 93 'till Infinity	71
A TRIBE CALLED QUEST - Midnight Marauders	72
BLACK MOON - Enta da Stage.....	73
WU-TANG CLAN - Enter the Wu-Tang (36 Chambers).....	74
NAS – Illmatic	75
JERU THE DAMAJA - The Sun Rises in the East.....	76
GRAVEDIGGAZ - 6 Feet Deep / Niggamortis	77

THE NOTORIOUS B.I.G. - Ready to Die.....	78
DIGABLE PLANETS - Blowout Comb.....	79
COMMON SENSE – Resurrection.....	80
SAAFIR - Boxcar Sessions.....	81
KMD - Black Bastards.....	82
THE NONCE - World Ultimate.....	83
OL' DIRTY BASTARD - Return to the 36 Chambers.....	84
BIG L - Lifestylez ov da Poor & Dangerous.....	85
MOBB DEEP - The Infamous.....	86
BONE THUGS-N-HARMONY - E. 1999 Eternal.....	87
RAEKWON - Only Built 4 Cuban Linx.....	88
ACEYALONE - All Balls don't Bounce.....	89
GENIUS / GZA - Liquid Swords.....	90
GOODIE MOB - Soul Food.....	91
AKHENATON - Métèque et Mat.....	92
LA CLIQUA - Conçu pour Durer.....	93
CIBO MATTO - Viva! LA Woman.....	94
THE BROTHERHOOD – Elementalz.....	95
FUGEES - The Score.....	96
MAD SKILLZ - From Where???	97
DR. OCTAGON - Dr. Octagonecologist.....	98
SCIENTISTS OF SOUND - 1.4.4 or Bust (The Replenishing).....	99
DJ SHADOW - Endtroducing.....	100
JUGGAKNOTS - Re:Release (Clear Blue Skies).....	101
MISSY ELLIOTT - Supa Dupa Fly.....	102
COMPANY FLOW - Funcrusher Plus.....	103
KILLARMY - Silent Weapons for Quiet Wars.....	104
X-ECUTIONERS - X-Pressions.....	105
ATMOSPHERE - Overcast!.....	106
JEDI MIND TRICKS - The Psycho-Social, Chemical, Biological, and Electro-Magnetic Manipulation of Human Consciousness.....	107
OMID - Beneath the Surface.....	108
THIRD SIGHT - The Golden Shower Hour.....	109
THA BLUE HERB - Stilling, Still Dreaming.....	110
MF DOOM - Operation Doomsday.....	111
ROOTS MANUVA - Brand New Second Hand.....	113
SLICK RICK - The Art of Storytelling.....	114

BRAILLE - Lifefirst: Half the Battle	115
BLACKALICIOUS - Nia.....	116
BUCK 65 - Vertex.....	117
SLUMLORDZ - Present SunnMoonSekt	118
GHOSTFACE KILLAH - Supreme Clientele	119
DEAD PREZ - Let's Get Free	120
ANTIPOP CONSORTIUM - Tragic Epilogue	120
EMINEM - The Marshall Mathers LP	121
QUASIMOTO - The Unseen	122
LUNATIC - Mauvais Oeil	123
BINARY STAR - Masters of the Universe.....	124
OUTKAST – Stankonia	125
SHAPESHIFTERS - Know Future	126
CLOUDDEAD – cLOUDDEAD	127
JAY-Z - The Blueprint	128
EDAN - Primitive Plus LP	128
THE STREETS - Original Pirate Material.....	129
MCENROE - Disenfranchised	130
THE GROUCH, DADDY KEV & D-STYLES - Sound Advice	131
CASTHEADWORK - Natural Patterns	132
KANYE WEST - The College Dropout.....	133
RADIOINACTIVE & ANTIMC - Free Kamal	134
CRIME MOB - Crime Mob	135
QWEL & MAKER - The Harvest.....	136
DIZZEE RASCAL – Showtime	136
PSYKICK LYRIKAH - Des Lumières sous la Pluie.....	137
BRAD HAMERS - The Cut-Ups of a Paper Woman	138
SAGE FRANCIS - A Healthy Distrust	139
ELIGH - Enigma	140
FBCFABRIC & REINDEER - It's Not Who You Know, It's Whom You Know	141
THREE 6 MAFIA - Most Known Unknown	142
EIBOL - Karma Kingdom.....	143
LA CAUTION - Peines de Maures / Arc-en-Ciel pour Daltoniens	143
LIL WAYNE - Tha Carter II.....	144
ADLIB - International Beats	145
THE CANKLES - Goddamn!!	146
MAINTENANCE CREW - Eternal Sunshine of the Simple Mind	147

T.I. – King	148
SPANK ROCK – YoYoYoYoYo	149
KILL THE VULTURES - The Careless Flame	149
CURSE OV DIALECT - Wooden Tongues	150
BIZZART - Bloodshot Mama	151
CLIPSE - Hell Hath No Fury	152
DALEK - Abandoned Language	153
DEVIN THE DUDE - Waitin' to Inhale.....	154
AWOL ONE & FACTOR - Only Death Can Kill You	154
RUMI - Hell me WHY??	155
SAUL WILLIAMS - The Inevitable Rise and Liberation of Niggy Tardust.....	156
ABN - It Is What It Is.....	157
ZEST THE SMOKER - Death at... 27	158
FREEWAY & JAKE ONE - The Stimulus Package	159
ROC MARCIANO - Marcberg	160
CESCHI - The One Man Band Broke up.....	160
G-SIDE - The One... Cohesive.....	161
DJ QUIK - The Book of David	162
TYLER, THE CREATOR - Goblin	163
DANNY BROWN – XXX.....	164