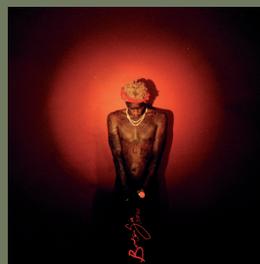
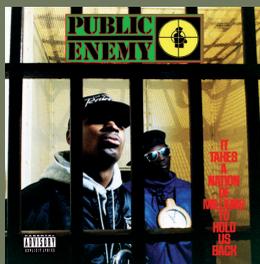


SYLVAIN BERTOT

RAP, HIP-HOP

40 ANNÉES EN 200 ALBUMS



LE MOT ET LE RESTE

SYLVAIN BERTOT

RAP, HIP-HOP
40 ANNÉES EN 200 ALBUMS

LE MOT ET LE RESTE
2021

UN DEMI-SIÈCLE DE RAP

À en croire l'historiographie du hip-hop, sa naissance remonterait 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, donc, est déjà un genre ancien, il est bientôt quinquagénaire et depuis les années quatre-vingt-dix, il est une forme majeure, voire dominante, des musiques populaires. Son influence sur la culture et sur la société est indéniable, et même les disciplines qui lui sont extérieures en adoptent les codes et les postures. Aux États-Unis, son pays d'origine, il est même institutionnalisé. Il n'est pas rare, en effet, que des rappeurs soient reçus à la Maison Blanche, quelle que soit la tendance politique du président en exercice. Qui plus est, ces dernières années, des films à succès comme le biopic *Straight Outta Compton*, ou bien encore des séries documentaires telles que *Hip-Hop Evolution*, ont fait progresser de manière spectaculaire l'intérêt et les connaissances du public pour son histoire.

Mais pour beaucoup, la confusion règne encore sur ce que le rap recouvre exactement. Parlez indifféremment de « rap » et de « hip-hop » à l'homme de la rue, et il s'étonnera que, à quelques nuances près, les deux termes désignent grosso modo la même musique. Très souvent, il pensera aussi 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 phénomène marginal.

À ces malentendus fréquents, 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, souvent 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 la musique est encore souvent synonyme de mélodie, il semble être avant tout verbiage, discours.

Bavard, loquace et volubile, ancré dans le réalisme social, chroniqueur des rues, raconteur d'histoires, glorifiant une image effrayante des ghettos afro-américains (misogynie, homophobie, violence, drogue et délinquance) ou ayant l'insolence du nouveau riche, il porterait avant tout un message. Chez les néophytes, chez ceux qui sont imperméables au genre, mais aussi, parfois, chez les fans eux-mêmes, domine le sentiment qu'il faut comprendre les paroles pour apprécier le rap. Ce qui est vrai, en partie, mais pas davantage que pour toute autre musique chantée.

En France, ce préjugé en faveur des mots est renforcé par l'héritage de la chanson à textes. Dans notre pays les paroles continuent à être survalorisées, pour le rap comme pour d'autres genres. Aussi, certains s'offusquent-ils de messages qu'ils jugent dangereux, scandaleux ou marqués par l'inculture, pendant que d'autres se trompent tout autant en le qualifiant de poésie de rue, en invoquant François Villon et en lui réservant les honneurs d'une anthologie¹. Certains rappeurs français ont eux-mêmes parfois intégré cette vision restrictive de leur musique, proclamant à qui mieux mieux leur amour pour Aznavour, Brel ou Renaud. Et se contentant parfois, dans le même temps, de beats pauvres, transpositions médiocres de recettes américaines mal assimilées.

La littérature sur le sujet, aux États-Unis comme en France, a parfois renforcé ces préjugés, privilégiant un temps une démarche sociologisante. À la fin des années soixante-dix et au début des années quatre-vingt, c'est par curiosité intellectuelle et esthétique que certains commencent à s'intéresser au hip-hop et à le sortir du ghetto. Mais quand, dans les années quatre-vingt-dix, il se fait plus engagé, plus signifiant et plus menaçant, il devient difficile de l'analyser la tête froide. Dominent alors les considérations historiques et sociales, ou les questions sur les relations entre les races. Même dans un ouvrage aussi fondamental que le *Can't Stop Won't Stop*² 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 alors qu'au

1. JEAN-CLAUDE PERRIER, *Le Rap français, 10 ans après*, La Table Ronde, 2010.

2. Se reporter à la bibliographie à fin d'ouvrage pour les références détaillées des ouvrages cités en introduction.

moment même, à la fin des années quatre-vingt, le rap devient plus excitant, plus créatif et plus riche, artistiquement parlant. Il est aussi révélateur qu'un ouvrage posant une question aussi bonne que le *Why White Kids Love Hip-Hop* de Bakari Kitwana, pourquoi les gosses blancs adorent-ils le rap, ne suggère jamais vraiment que la raison de cet engouement pourrait être, avant toute autre chose, esthétique.

Depuis les années deux mille, cependant, avec l'émergence d'universitaires, de journalistes et de commentateurs qui ont grandi avec le rap, qui l'ont vécu de l'intérieur et qui ne posent donc plus la question de sa légitimité, la dimension esthétique du hip-hop fait à nouveau l'objet d'ouvrages fouillés. Le *Check the Technique* de Brian Coleman, le *Books of Rhymes* d'Adam Bradley, le *How to Rap* de Paul Edwards, le *To the Break of Dawn* de William Jelani Cobb, ou en France, *Pour une esthétique du rap* de Christian Béthune et *Le Rap ou l'artisanat de la rime* de Julien Barret, en sont quelques exemples. La plupart rappellent ou démontrent que, dans le rap, l'universalité du rythme et la musicalité des rimes priment parfois sur le sens.

La forme du rap, en effet, ne serait-elle pas plus fondamentale que le contenu ? Le hip-hop n'aurait-il pas simplement inventé des recettes musicales d'un impact tel qu'il démultiplierait celui des mots ? Sinon, comment expliquer que les rappeurs ont conquis, au-delà même des gosses blancs américains, le monde entier ? Que des gens de tous pays, de toutes cultures, de toutes classes sociales, se soient appropriés le langage, les innovations et les codes ?

Sans négliger les dimensions historiques, politique et sociale du rap, indéniables et fondamentales, le présent livre s'inscrit dans la continuité de ces auteurs. Il veut rappeler que le rap, avant tout, est une musique. Qu'il est extrêmement divers. Qu'il est riche en œuvres accomplies, même si le souci de faire de grands albums y est moins constant que dans le rock, même si les aspirations artistiques y sont parfois moins visibles qu'avec le jazz. 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 ces longues, nombreuses et productives années

d'existence, il est temps de séparer le bon grain de l'ivraie et de montrer ce que, 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, à peu près synonymes. Ils se distinguent pourtant par l'étymologie.

« Hip-hop », pour commencer, est un terme nettement plus large, plus englobant. Né pour certains des termes « *hip* » (branché) et « *hop* » (sautiller, en référence à la danse), et pour d'autres de simples onomatopées pratiquées par les rappers (telles que le « *I said a hip, hop, the hippie, the hippie, to the hip hip-hop* » de Sugarhill Gang sur « Rapper's Delight »), il regroupe l'ensemble des disciplines d'une sous-culture apparue dans les rues de New York, dans les années soixante-dix, et qui ne s'arrête pas à la musique. Il y a aussi la danse hip-hop, et le graffiti. 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 (« *to rap* », en langue anglaise) les mots. Cependant, quand le genre deviendra viable commercialement, les rappers occuperont le devant de la scène, ils éclipsent les DJs, 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 origines expliquent que les deux termes se distinguent par quelques nuances. Les X-Ecutioners (des DJs bien sûr) les rappelaient, quand une rappeuse qu'ils invitaient sur leur premier album, citant semble-t-il Grandmaster Flash, proclamait que le rap était le business, et le hip-hop la culture¹. « Hip-hop », souvent, est un mot qui sonne plus intègre, plus noble, plus respectable. Il ramène

1. X-ECUTIONERS, « Poetry in Motion », *X-Pressions*, Asphodel, 1997.

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 les néophytes et les esthètes 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 entre « rap » et « hip-hop », comme on a navigué autrefois entre « pop » et « rock », comme on est passé de « house », à « techno », puis à « musiques électroniques », 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 choisirons d'employer l'un et l'autre termes indifféremment, ou presque.

INNERCITY GRIOTS

Il existe plusieurs généalogies concurrentes du hip-hop. La plus commune le présente comme le dernier stade de la « great black music », la grande musique noire, comme la phase la plus récente d'une longue histoire qui a commencé par les chants des esclaves dans les champs de coton et qui comprend 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 allié 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 épopée musicale.

Cette vision des choses n'est pas infondée. Même si des Jamaïcains et des Portoricains se sont glissés parmi ses inventeurs, malgré des racines pour partie caribéennes, le rap, pour l'essentiel, 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, des Noirs biberonnés à la « black music » qu'écoutaient leurs parents, en ont fait la source première de leurs beats, de leurs samples et de leur inspiration.

Cette scansion caractéristique, qui est le trait fondamental de la musique hip-hop, qui lui a même valu ce nom de « rap », est l'héritière des interludes parlés des disques d'Isaac Hayes et de Barry White, de la pratique du call-and-response entendue dans les églises, des sermons enflammés de grands orateurs à la Martin Luther King et Malcolm X, des rodomontades des boxeurs noirs à la Mohamed Ali, des tirades lancées par des DJs au langage fleuri sur les premières radios réservées aux gens de couleur. Plus loin encore, il serait une continuation des *dozens*, un art du langage et de l'insulte développé autrefois par des esclaves privés d'écriture. Et si l'on souhaite aller jusqu'à la source, on peut même remonter à l'ère pré-esclavagiste et invoquer les griots de la Terre-Mère africaine. Cette généalogie lointaine a été retracée très tôt, dès le *Rap Attack* de l'Anglais David Toop, l'un des premiers livres importants consacrés au hip-hop, et elle a flatté les sentiments communautaires et l'afrocentrisme de nombreux rappeurs.

Le hip-hop, quels que soient ses ancêtres et ses antécédents, a pourtant été, aussi, une rupture violente. Contrairement aux autres musiques noires, toutes nées dans les campagnes du Sud des États-Unis, terres d'origine de l'esclavage, 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. Et ils n'ont pas été immédiatement cooptés par les générations précédentes de musiciens noirs, lesquels leur ont parfois reproché l'usage du sampler, un non-instrument pour beaucoup, ou de renvoyer une image négative de leur communauté. Le cas d'école, c'est celui de Prince, qui se moquera violemment des rappeurs sur le titre « Dead On It » en 1994, même s'il confessera plus tard avoir révisé son jugement.

Au commencement, les rappeurs ont parfois rencontré davantage de soutien auprès du New York post-punk, bohème et blanc de Downtown Manhattan que de leurs aînés noirs. 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 lointaines du hip-hop sont multiples, les identifier avec précision est un exercice complexe. Compte tenu de la place prédominante acquise par le rap dans la culture mondiale contemporaine, son histoire est le terrain de luttes idéologiques acharnées. Ici, un spécialiste du reggae va exalter ses origines jamaïcaines¹. Là, un ouvrage va prétendre que, si le rap du sud des États-Unis a triomphé dans les années deux mille, c'est que ses véritables racines étaient là-bas plutôt qu'à New York². Ailleurs, dans une démarche africaniste, certains vont affirmer que les disciplines du hip-hop sont le copier-coller de pratiques culturelles africaines³.

Mais, s'il y a un débat sur ses origines, sa naissance, elle, est connue et bien documentée. Elle prend place dans les quartiers noirs et latinos de New York, en 1973, quand le 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 sonorisation ambulants qui permettent d'inonder la rue de musique et d'y faire la fête. Au moment précis où, pas très loin de là, la musique disco est en plein essor, le ghetto lance le concept de la block party. En plein air, il ouvre une discothèque du pauvre.

Petit à petit, ce principe va évoluer et se sophistiquer. Notant que son public apprécie particulièrement les breaks, ou breakbeats, ces solos de percussions fréquents dans la musique funk, DJ 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

1. BRUNO BLUM, *Le rap est né en Jamaïque*, Le Castor Astral, 2009.

2. RONI SARIG, *Third Coast, Outkast, Timbaland, and How Hip-Hop Became a Southern Thing*, Da Capo Press, 2007.

3. MARLENE PANARA, « Abdoulaye Niang: Le rap est la continuité de pratiques culturelles africaines », *Le Point.fr*, 26 janvier 2019.

boucle et ne s'arrêtent jamais. Cette pratique, baptisée « Merry-Go-Round », d'autres DJs vont l'adopter. Et à leur tour, ils vont inventer d'autres modes de manipulation des vinyles, notamment le plus emblématique de tous, le scratch, cette manière de sortir des disques des sonorités improbables en modifiant de la main leur vitesse de rotation, une technique découverte, selon la légende, par Grand Wizard Theodore, alors un gamin, puis perfectionnée par Grandmaster Flash.

Inspirés par cette musique puissamment rythmée, des danseurs de rue se lancent dans des mouvements acrobatiques, ils rivalisent d'imagination et créent de nouvelles figures impressionnantes. Ces break-boys (ou b-boys) et ces 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 encore 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, mais présente aussi dans les discothèques de la ville au travers d'autres pionniers, tels que DJ Hollywood. Pour renforcer l'impact des disques passés et manipulés par les DJs, ces derniers haranguent d'abord le public, ils chauffent la foule, à la manière d'un animateur radio. Puis ils se lancent dans de longues déclamations, voire dans des joutes verbales, énoncées d'un débit rapide, donnant ainsi naissance à un autre élément du hip-hop, plus tard le plus visible, le plus caractéristique, ce rap qui sera bientôt l'autre nom de cette musique.

La quatrième composante du hip-hop est un greffon. Elle est apparue au même endroit, New York, au même moment, les années soixante-dix. À vrai dire, les jeunes gens qui s'amuse 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. Cependant, partageant avec le deejaying sa posture « do-it-yourself », avec le emceeing une même volonté

d'affirmation de soi, avec la breakdance un même goût de l'exploit, le graff se rapprochera naturellement d'eux.

Quand cette culture des rues sortira du ghetto et qu'il faudra la rationaliser, la codifier et l'idéologiser, en fixer les principes pour mieux la promouvoir, ces disciplines seront présentées comme les quatre éléments du hip-hop. Des éléments qui, en réalité, sont cinq, si l'on y ajoute le « beatboxing », cette sorte de scat moderne qui consiste à sortir de sa bouche des sonorités inhumaines, imitant le bruit des machines ou des instruments de musique.

Faisant appel à des compétences distinctes, ces disciplines connaîtront des destins différents. En dépit des mots d'ordre unitaires proclamés par les puristes de la culture hip-hop, rap, graff et breakdance développeront séparément leurs artistes, leurs réseaux et leurs médias propres, au fil du temps. Des années soixante-dix au début de la décennie suivante, cependant, ils ont en commun les mêmes airs de compétition et de concours. Ces pratiques ont en partage un goût prononcé pour le défi, l'émulation et l'affrontement. Partout, il faut être le rappeur le plus volubile, le DJ le plus adroit, le danseur le plus acrobatique, le graffeur le plus audacieux. En tout lieu, il s'agit de se créer un nom et une réputation à travers ses exploits.

Comme le rappeur Jay-Z l'a prétendu un jour, autant qu'une musique ou une culture, le hip-hop est un sport¹. Avec lui, il est question de débauche technique, de beau geste, d'amour de la difficulté, de « skills » (compétences). C'était le cas à l'origine. Ça l'est toujours chez les amateurs de hip-hop les plus orthodoxes. Quiconque est insensible au flow du MC, à son assurance, à ses capacités d'improvisation, à son sens du rythme et du bon mot, pourra tout de même apprécier le hip-hop. Mais il ne sera pas sur la même longueur d'onde que le fan pur et dur.

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

OLD SCHOOL HIP-HOP

Le hip-hop aurait pu demeurer une sous-culture des rues, marginale et sans avenir, et rester un phénomène local, à l'image de sa cousine de Washington, la go-go. 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 est en pleine ébullition musicale. Au milieu des années soixante-dix, en effet, la métropole américaine voit s'épanouir deux genres aussi contraires que complémentaires, le disco et le punk, et certains esprits éclairés sont déjà en quête de la prochaine sensation musicale, du « next big thing ». Sans surprise, ils pensent la découvrir près de chez eux, dans ces discothèques où les rappers viennent tout juste d'entrer et où ils jouent les faiseurs d'ambiance.

Quand Sylvia Robinson, chanteuse et productrice de rhythm'n'blues, entend l'un des pionniers du rap, Lovebug Starski, se produire dans un club de Harlem, l'idée lui vient alors de sortir un single de hip-hop. Aucune des figures phares du genre, cependant, n'accepte de lui prêter sa voix. Ce sont donc des inconnus, rassemblés pour l'occasion en un groupe artificiel, Sugarhill Gang, qui enregistrent ce disque, pas tout à fait le premier single de rap, comme beaucoup le croient encore, mais celui par lequel le succès arrive. 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 », contre toute attente, devient un tube mondial, grimpe dans tous les charts, et s'écoule 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 rap. « Rapper's Delight » fut pour eux une révélation. Aucun n'avait imaginé alors que le hip-hop 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 peu après par celui de Kurtis Blow, la première star du rap, 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 engagera pas, empêché par de graves problèmes

personnels. Mais deux autres DJs fondateurs, Afrika Bambaataa et Grandmaster Flash, connaîtront alors une carrière faste.

Après la sortie de « Rapper's Delight » en 1979, une nouvelle ère s'ouvre, où s'illustrent 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 sortent 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 rationaliser et à organiser l'entreprise de conquête 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 représentatif de l'état esprit de ces années-là, un « Peace, Love, Unity & Having Fun » rempli de bonnes vibrations. Au début des années quatre-vingt, avec le succès du rap, la Zulu Nation s'étend bien au-delà des États-Unis. Elle devient une confrérie internationale, et s'installe rapidement en Grande-Bretagne, en France, au Japon et plus loin encore.

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), *Beat Street* de Stan Lathan, l'année d'après, ou encore le *Style Wars* de Tony Silver. L'extension du hip-hop est facilitée aussi 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 s'essaient à l'exercice : Blondie avec « Rapture » (le premier titre avec des raps à être numéro 1 aux États-Unis), 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 », Malcolm McLaren,

l'ex-manager des Sex Pistols, sur l'album *Duck Rock*, et John Lydon, l'ancien chanteur des mêmes, pour « World Destruction », une collaboration avec Afrika Bambaataa. Et les rappeurs, parfois, leur rendent la pareille, les Cold Crush Brothers par exemple, dont le second single s'intitulera « Punk Rock Rap ».

Ainsi traverse-t-on une période brève mais faste où, à Downtown Manhattan, les rappeurs noirs de Harlem et du Bronx se mêlent au New York blanc et arty de l'après punk. 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 vers martelés par les MCs le différencient alors du funk et du disco, ou des musiques inclassables pratiquées par des groupes tels qu'ESG et Liquid Liquid.

Le hip-hop, aussi, prend part à l'engouement pour les sons électroniques que partagent alors la new wave et les musiques de club de l'après-disco, un engouement qui aboutit à l'explosion de la house et de la techno, à la fin des années quatre-vingt. Généralement, les premiers raps enregistrés étaient accompagnés par des musiciens de studio, des bassistes, batteurs et autres qui jouaient du funk ou du disco pour habiller les paroles des MCs. Mais bientôt, les machines deviennent une alternative, notamment le mythique Roland TR-808, grâce auquel s'ouvre l'épisode capital du hip-hop electro, un rap aux rythmes mécaniques et robotiques.

Le titre le plus emblématique de cette ère est le « Planet Rock » d'Afrika Bambaataa. Bâti 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 alors les influences de l'Amérique blanche : une alliance parfaite entre la musique noire et les nouveaux sons européens. Noirs et Blancs, rappeurs et non rappeurs, investissent à égalité cette tendance electro. Outre Bambaataa, Mantronix et Man Parrish portent ses couleurs, et même le jazzman Herbie Hancock avec « Rokit », 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.

KICKED OUT THE HOUSE

Cette phase de fusion des genres, cette époque de collaboration intense entre Blancs et Noirs, de proximité entre privilégiés et démunis, de complicités entre rockeurs et rappeurs, d'échanges fructueux entre les clubs branchés et les rues de New York, n'est pourtant qu'une brève parenthèse. Après être sortis momentanément du ghetto, les rappeurs se préparent à y revenir. Ils s'y retranchent 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. À une époque où le rap enregistré ne fait que reporter sur disque les battles et les ego trip 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. Il dépeint ses affres et tragédies dans l'un des singles les plus percutants de l'histoire du rap ; en adressant, comme le titre le précise, un message. À sa suite, le rap emprunte progressivement la voie du réalisme social. Il n'est plus une simple émanation de la communauté afro-américaine, mais sa parole, son porte-voix. Et il n'en devient que plus dangereux.

Au milieu des années quatre-vingt, 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 avec les musiques électroniques dansantes, des Blancs, mais aussi des Noirs comme Juan Atkins, artiste electro avec Cybotron et futur fondateur de la techno de Détroit, les rappeurs s'en détachent. À la fin des années quatre-vingt, 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 la scène de l'après 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, pour la première fois, mais pas pour la dernière, il est même déclaré mort par une partie de la critique, notamment anglaise. On le sait maintenant, elle avait tort. On n'avait en fait encore rien vu. Absolument rien vu.

GOLDEN AGE

Dorénavant, le hip-hop marque son empreinte bien au-delà de l'élite branchée, de la critique anglaise et du New York bohème. Il entre de plain-pied dans les stades, dans les foyers de la classe moyenne américaine et dans les oreilles de ses adolescents blancs. Il connaît sa première grande révolution, et celle-ci porte un nom en six lettres : Run-D.M.C.

Dans un article du magazine *Rolling Stone*, Chuck D de Public Enemy dira de ce trio qu'ils ont été les Beatles du hip-hop¹. 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 mémorable (chapeaux, survêtements et chaussures Adidas), ils se bâtissent une identité forte et distincte. En augmentant leurs raps de tonitruantes guitares hard rock, un exercice auquel de nombreux rappeurs s'essaieront dans la seconde moitié des années quatre-vingt, ils interpellent comme jamais le jeune Américain blanc et donnent au rap son ticket d'entrée sur la jeune chaîne MTV, jusqu'ici hostile aux musiques noires. En adoptant un ton plus dur, hostile, ils tournent définitivement le dos au disco rap bon enfant du début de la décennie. Par ailleurs, le trio est l'un des premiers à proposer des albums solides d'un bout à l'autre, au lieu d'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

1. CHRISTINA SARACENO, ANDREW DANSBY, « Nelly, Chuck D Remember Jay », *Rolling Stone*, novembre 2002.

se met en branle. Quelques années plus tôt, Russel Simmons avait été l'homme derrière le succès de Kurtis Blow, puis il avait été le manager d'autres groupes importants, parmi lesquels le groupe de Run, dont il est le grand frère. Mais 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, un label fondé à l'origine par Rubin pour sortir les disques de son propre groupe, le principal vivier de talents des années quatre-vingt.

Avec Def Jam, Simmons poursuit le travail entrepris avec Kurtis Blow, Whodini et Run-DM.C. : il lance des stars. Il y aura d'abord un jeune prodige de 16 ans, LL Cool J, qui popularisera davantage encore le rap en l'accommodant au format chanson traditionnel et aux ballades romantiques (« I Need Love ») ; puis, les Beastie Boys, les premières stars blanches du hip-hop, qui y injectent une insolence et une sauvagerie issues de cette scène punk hardcore où ils avaient fait leurs premières armes ; Slick Rick aussi, un peu plus tard, un conteur d'exception, qui peaufine et consacre le registre rap du storytelling ; et plus important encore, Public Enemy.

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

La forme évolue tout autant que le fond. Le phrasé félin et le ton grave de Rakim, par exemple, sa façon de découper les phrases, de jouer des pauses, offrent une alternative au débit linéaire et forcé des rappers de la vieille école. La nouvelle génération ne se contente plus de faire rimer la fin de chaque vers, à la manière de comptines. Elle use désormais de rimes internes et de modèles rythmiques complexes, un art auquel Rakim excelle, tout comme d'autres virtuoses du micro, tels que Big Daddy Kane et Kool G Rap,

tous deux affiliés au Juice Crew fondé par le producteur Marley Marl, qui compte également dans ses rangs Roxanne Shanté, Masta Ace, Craig G, et le MC et beatboxer Biz Markie. Dorénavant, le souvenir des block parties s'estompe. Il ne s'agit plus de s'époumoner pour s'imposer dans la rue, mais de développer son style, d'inventer un flow.

Les avancées vertigineuses du hip-hop se nourrissent de la solidarité entre rappers, qui se regroupent en collectifs (le Juice Crew surnommé, le Hit Squad d'EPMD, les Native Tongues, le Rhyme Syndicate d'Ice-T), mais aussi de leur adversité, des rivalités entre quartiers, de ces beefs dont le hip-hop est friand. Dans un livre qu'il lui a consacré¹, le journaliste Christopher R. Weingarten signale par exemple que les innovations du deuxième album de Public Enemy ont été la réponse à une aristocratie hip-hop qui les avait considérés comme des comiques, du fait de leur imagerie militaire. Assoiffés de revanche, ils allaient consacrer toutes leurs forces à réparer l'affront et à s'imposer.

Le résultat de ces efforts, ce fondamental second album de Public Enemy intitulé *It Takes A Nation Of Millions To Hold Us Back*, est un disque à la fois traditionnel et révolutionnaire. Traditionnel parce que, plus qu'aucun disque hip-hop, il prolonge cette black music des années soixante et soixante-dix que Chuck D, un rappeur dix ans plus âgé que la plupart de ses collègues, avait connu. Avec son groupe, il actualise à l'ère rap les vieux disques engagés de James Brown, il se pose en héritier des grands acteurs de la lutte pour les Droits Civiques. Mais dans le même temps, Public Enemy défie toutes les conventions de la musique hip-hop avec la production sauvage signée par le Bomb Squad, ce collectif d'architectes sonores qui tire un profit maximum du sampling, s'engage dans l'expérimentation et s'essaye même parfois à la dissonance. Aussi, côté posture et paroles, Public Enemy donne raison au nom qu'il s'est choisi, le groupe se posant comme la menace numéro 1 dans l'Amérique de l'après Reagan, et entraînant tout le hip-hop dans son sillage : à présent, et plus que jamais, le rap devient dangereux et enragé.

1. CHRISTOPHER WEINGARTEN, *It Takes A Nation Of Millions To Hold Us Back*, Continuum, 2010.

SAMPLADÉLIA

Le sampling n'a pas attendu Public Enemy pour faire son entrée dans le hip-hop. Auparavant, l'homme derrière le Juice Crew et le label Cold Chillin', Marley Marl, avait déjà 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 devient le premier d'une longue série de producteurs culte, ces génies des machines et des studios, ces musiciens à part entière qui, bientôt, seraient les autres grandes stars du hip-hop, à côté des rappeurs.

C'est toutefois un peu plus tard que commence pour de bon l'ère du sampling, quand, en 1987, la société E-MU Systems, spécialisée dans les synthétiseurs, met au point une nouvelle machine, à la fois sampleur et boîte à rythme, la SP-1200. Appropriée aussitôt par les rappeurs, elle devient l'instrument par excellence du hip-hop, donnant naissance aux rythmiques sèches qui caractériseront bientôt le genre. On peut entendre le son de la nouvelle machine dès le début de 1988, sur l'excellent *Critical Beatdown* des Ultramagnetic MC's, où elle est employée de manière massive par Ced Gee, un beatmaker qui a déjà œuvré dans l'ombre à la production du *Criminal Minded* de Boogie Down Productions.

Ce disque ne passe pas inaperçu du côté de Public Enemy. C'est à sa suite que le groupe de Chuck D se met à user massivement de samples. L'année d'après, en produisant l'historique *3 Feet High & Rising* des très jeunes De La Soul, Prince Paul démontre qu'absolument tout peut être source de samples, que le jazz, la pop, le rock psychédélique et le reggae peuvent être employés sans frein pour concevoir un disque de hip-hop. En 1989, toujours, les vilains gosses des Beastie Boys se convertissent en rats de studio et livrent un *Paul's Boutique* riche d'une à plusieurs centaines de samples¹, et qualifié par certains de *Sergent Pepper* ou de *Pet Sounds* du rap. Suivent le *Cactus Album* de 3rd Bass, le *Unfinished*

1. DAN LEROY, *Paul's Boutique*, Continuum, 2006, p. 45.

Business d'EPMD, le *People's Instinctive Travels And The Paths Of Rhythm* d'A Tribe Called Quest, le *Holy Intellect* des Poor Righteous Teachers, le *One For All* des Brand Nubians, tous des classiques du hip-hop, tous chargés de samples à ras-bord.

Le succès de ces disques a pour effet pervers d'attirer l'attention des artistes dont la musique est samplée. Indignés par ce pillage ou, plus prosaïquement, attirés par les gains potentiels qu'ils sont à même de tirer de rappeurs en plein triomphe commercial, ces derniers multiplient les attaques et les procès, dont les plus retentissants ont opposé Jimmy Castor aux Beastie Boys et les Turtles à De La Soul¹. Ces affaires ont plusieurs conséquences. La législation se précisant, les artistes doivent désormais déclarer les samples en avance et payer des droits astronomiques, mettant en péril la rentabilité de leurs disques, ou bien 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, l'ensemble des techniques de production du rap, évoluent encore à toute allure dans la première moitié des années quatre-vingt-dix. Et *in fine*, au milieu de cette décennie, cette « sampladélie », cette manière de tirer des machines une musique psychédélique, finit 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 qualifie au moment de sa sortie de Jimi Hendrix du sampleur.

PARENTAL ADVISORY: EXPLICIT LYRICS

Avec Public Enemy, le rap s'empare aussi du créneau autrefois dévolu au rock, celui d'une musique de jeunes rebelle, agressive, provocatrice et bourrée de testostérone. Pour toujours ou presque, il devient hostile et revendicatif. Chuck D., Flavor Flav et les autres, cependant, ne font qu'amorcer cette mutation, que d'autres se chargent de mener à son terme.

1. CLEARANCE 13'8", «A Short History of Sample Clearing» [En Ligne].

Eazy-E, Ice Cube, MC Ren et Dr. Dre ne sont pas les premiers rappers à s'exprimer dans le registre du gangster. D'autres sur la Côte est des États-Unis l'avaient fait avant eux, comme Schoolly D à Philadelphie, puis KRS-One et Just-Ice à New York. Plus tôt encore, dès l'époque old school, Spoonie Gee avait usé des thèmes de la prison et de la criminalité. Et en 1986, s'inspirant du « P.S.K. What Does It Mean » de Schoolly D, Ice-T avait écrit son propre récit de bandit avec « 6 'N The Mornin' », et importé ce registre en Californie¹. 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'approprient pour partie le son dévastateur du Bomb Squad et le ton offensif de Chuck D. Mais ils les débarrassent 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. est social, il se veut une émanation du ghetto. Mais au lieu de dénoncer les maux dont souffrent leurs quartiers, délinquance, drogue, brutalité, de les présenter comme le résultat d'influences néfastes, extérieures et subies, ces rappers-là, bien au contraire, les revendiquent, ils s'en targuent. Avec les Californiens, la virulence argumentée se change en violence gratuite, en un nihilisme inouï où le crime est 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 licencieux, sont assumés, ils sont repris et développés jusqu'à l'absurde. Et les Blancs adorent ça.

Après N.W.A., le mot « rappeur » rimerait durablement avec « gangster ». Ou plutôt, pour parler en argot et en phonétique, avec « gangsta ». Le milieu hip-hop entretient parfois des liens avec des criminels, et plusieurs de ses acteurs sont pour de bon des délinquants reconvertis. En Californie, d'autres groupes donnent dans le même registre : Above the Law et Compton's Most Wanted à Los Angeles ; Too \$hort, première star du rap West Coast, sur la Baie de San Francisco, et son protégé Spice 1. Puis le style s'implante ailleurs : à Houston, en version extrême et psychotique, avec les Geto Boys, Ganksta N-I-P et 5th Ward Boyz ; à New York même,

1. SOREN BAKER, *The History of Gangster Rap*, Abrams Image, 2018, pp. 14-16.

avec ce rap de rue et de mauvais garçons qui, à son tour, domine le berceau du hip-hop au cœur des années quatre-vingt-dix ; puis dans tout le Sud avec des labels tels que No Limit et Cash Money.

À l'époque de Public Enemy et de N.W.A., le rap prend goût à l'outrance. Il choque le public, et pas seulement pour sa violence. Issu de la Miami bass, un dérivé floridien du hip-hop synthétique, dansant et sous forte influence caribéenne, le groupe 2 Live Crew connaît un succès phénoménal en peaufinant, sur leur troisième album, un rap éminemment pornographique, débouchant sur une polémique nationale et entraînant le leader du groupe, Luther Campbell, *alias* Luke Skyywalker, dans une suite de procès sans fin. Cet album, *As Nasty As They Wanna Be*, est d'ailleurs parmi les premiers à arborer une seyante mention « Parental Advisory: Explicit Lyrics », inaugurée quelques années plus tôt, et qui désormais, orne l'écrasante majorité des sorties rap.

D'autres suivent l'exemple de ce « dirty rap », Akinyele par exemple, avec des disques intitulés de manière très classe *Vagina Diner* (dîner de vagin) ou *Put It In Your Mouth* (mets-la dans ta bouche). Les N.W.A. aussi creusent profondément la veine du « sex rap » sur leur second album, un *Niggaz4Life* à la limite de l'auto-parodie. À leur suite, de nombreuses femmes se lancent dans ce registre licencieux, Lil' Kim et Foxy Brown en tête. Et plusieurs rappers quittent même un temps le micro pour se lancer dans la production de films pornographiques, comme "Luke" Campbell bien sûr, mais aussi Snoop Dogg.

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 épouvantablement misogynes. Et cela ne se limite ni à Miami, ni à la côte Ouest. À New York, par exemple, Slick Rick ne se contente pas d'affirmer son talent de conteur sur son premier album. Il ouvre aussi ce dernier avec un titre élégamment nommé « Treat Her Like A Prostitute » (traite-là comme une prostituée). Un exemple parmi d'autres, bientôt innombrables, du sexisme ordinaire du rap.

THE HIP-HOP WARS

Avec le rap engagé, le gangsta rap, le dirty rap, et tous ces sous-genres scandaleux, le hip-hop devient bien davantage qu'un sympathique phénomène de mode, ou qu'une musique marginale : son impact social et culturel est décuplé. Désormais, il marque profondément l'imaginaire collectif américain, voire mondial, en présentant le gangster sous un jour glamour, en popularisant un art de vivre hédoniste et criminel fait d'argent, de filles faciles et de longues virées en voiture.

Avec le succès de ces styles polémiques, le rap devient partie prenante du dialogue politique et social, posant aux États-Unis, comme partout où il s'est implanté, la question des limites de la liberté d'expression. Pour de longues années, s'engage un dialogue de sourd entre, d'un côté, ceux qui accusaient le rap de saper la société et de pervertir la jeunesse, un assemblage éclectique de conservateurs pur jus et de progressistes (féministes, militants de la cause noire, etc.), et de l'autre ceux qui leur opposent le principe de la liberté artistique, et leur demandent de s'en prendre aux vrais problèmes plutôt qu'à leurs messagers.

Les rappeurs eux-mêmes, bien sûr, ont pris une part active à ces débats qualifiés par la sociologue afro-américaine Tricia Rose de « hip-hop wars » (les guerres du hip-hop)¹. Ils le font parfois directement sur disque, en dénonçant la tartufferie de leurs détracteurs avec une ironie mordante. Ainsi de KRS-One, dès 1988, sur le second album de Boogie Down Productions : « Avant même l'ère du rock and roll, la violence avait 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-One² »... 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

1. TRICIA ROSE, *The Hip Hop Wars: What We Talk About When We Talk About Hip Hop – and Why It Matters*, Basic Civita Books, 2008.

2. BOOGIE DOWN PRODUCTIONS, « Necessary », *By All Means Necessary*, Jive, 1988.

de suicide, tu vois ? Et c'est accepté par les mêmes personnes que celles qui veulent censurer le rap¹ ».

Le 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 mettent en scène, mais des *alter ego*. Pour preuve, ces pseudonymes plus improbables les uns que les autres dont s'affublent la quasi-totalité d'entre eux, alors que les rockeurs préférèrent généralement se produire sous leurs vrais noms. Il arrive même que les rappeurs changent d'avatars, Ghostface Killah devenant par exemple Ironman ou Tony Starks, Eminem étant aussi le Slim Shady et n'assumant sa véritable identité, Marshall Mathers, que quand il devient plus intime. Et puis franchement, comment prendre au premier degré des gens qui vont parfois jusqu'à adopter le nom d'un dictateur (Noreaga, Tragedy Khadafi, et plus tard J. Stalin) pour paraître encore plus méchants ?

Ce grand cinéma qu'est le rap n'a pas été sans précédents. Bien avant lui, dans les années soixante-dix, des films avaient déjà propagé l'image du héros noir invulnérable et amoral, 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 en popularisant le thème de l'honneur criminel, les films de kung-fu, par exemple, ou ceux mettant en scène des sociétés mafieuses et des cartels de la drogue, 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 âpre des auteurs Iceberg Slim et 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, contradictoires en apparence, qui travaillent en profondeur la communauté afro-américaine : l'idéologie individualiste

1. BUSHWICK BILL, « Phantom's Theme », *Phantom Of The Rapra*, Virgin, 1995.

reaganienne, dépouillée de ses oripeaux pudibonds et patriotiques, et la culture de la criminalité née du succès du crack.

CRACK, WEED, LEAN & PERCOCET

Chaque musique a sa drogue. Pour le rock psychédélique, 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 quatre-vingt.

Le trafic du crack gangrène les quartiers afro-américains défavorisés, il déborde sur les banlieues blanches et il généralise une culture de la délinquance où la prison devient 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 mal dissimulée par des insultes homophobes: tout ce qui fait le gangsta rap n'est issu que de l'expérience carcérale qui se généralise avec le crack, comme l'affirme avec force Nelson George dans un autre ouvrage de référence sur l'histoire du rap, *Hip Hop America*¹.

L'influence de la drogue sur le rap se fait aussi sentir en marquant plus directement ses paroles et sa musique. Dans les tout premiers temps, quand les textes parlaient 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'inquiètent des ravages du crack, comme Public Enemy sur « Night Of The Living Baseheads », Brand Nubian sur le magnifique « Slow Down » et A Tribe Called Quest, qui s'en prend ouvertement aux dealers sur « Description Of A Fool ». Mais tout cela, déjà, n'était pas sans ambiguïté. « White Lines », en vérité, voulait célébrer à l'origine le mode de vie festif associé à la consommation de cocaïne, et il n'a pris la direction inverse que pour des raisons commerciales. Et malgré les postures anti-drogue de Public Enemy, l'un de ses

1. NELSON GEORGE, *Hip Hop America*, Penguin Books, 1998, p. 41.

membres, Flavor Flav, souffrira de sérieux problèmes d'addiction au crack.

Plus tard, en devenant gangsta, le rap se met à flirter plus ouvertement avec la drogue. C'est d'abord la « weed », la marijuana, qui est célébrée, notamment par les Californiens de Cypress Hill. En plus de se poser en fervents partisans de sa légalisation, les super stars latinos du rap popularisent une musique lourde, sombre et vaporeuse, qui évoque les sensations provoquées par le cannabis. À la même époque, DJ Quik et Dr. Dre font aussi l'apologie du joint, l'album historique de ce dernier, *The Chronic*, portant le nom d'une variété d'herbe. À leur suite, cette formule impacte toute la production hip-hop, comme Chuck D. le note, remarquant qu'on passait, au début des années quatre-vingt-dix, d'un hip-hop rapide, nerveux et tendu influencé par le crack, à un autre, plus lent et plus chaloupé, marqué par la marijuana¹. L'ode au joint devient un exercice obligé pour les rappers, un cliché, et sur les deux décennies suivantes, d'autres artistes se font connaître pour leur passion immodérée pour la fumette, comme Redman, dont un célèbre morceau donnera les instructions pour rouler un joint², ou bien encore Devin the Dude et Curren\$.y.

Le hip-hop jouera avec d'autres stupéfiants encore. À la fin des années quatre-vingt-dix, alors que l'ecstasy se vulgarise aux États-Unis, des gens aussi divers que Bone Thugs-N-Harmony, Black Rob, Dr. Dre et El-P la citent dans leurs textes, Eminem en consomme en public, et le rap débridé et teinté d'électronique de l'album *Stankonia*, du duo Outkast en porte incontestablement la marque. Elle est célébrée encore dans les années deux mille et deux mille dix, sous son nom scientifique de MDMA, ou sous celui de « molly ».

Difficile aussi de ne pas citer l'alcool, que ce soit avec les rappers nouveaux riches assoiffés de champagne Cristal et de cognac Courvoisier, ou avec le rap festif et humoristique des Alkaholiks. Autre substance encore... le sirop pour la toux. Mélangé à du soda, sa version la plus forte, à base de codéine, devient sous le nom de

1. SOREN BAKER, *The History of Gangster Rap*, Abrams Image, 2018, p. 115.

2. REDMAN, « How To Roll A Blunt », *Whut? Thee Album*, Def Jam, 1992.

« purple drank », ou « lean », la drogue privilégiée de la scène de Houston, ses effets sédatifs allant de pair avec les beats ouatés et ralentis du style chopped and screwed local, inventé par DJ Screw. Celui-ci, en 2000, mourra prématurément à cause de cette dernière. Et au cours des deux décennies suivantes, elle est aussi en cause dans les décès des rappeurs Big Moe, Pimp C, Fredo Santana et Juice WRLD.

Au cours du nouveau siècle, tout comme l'ensemble de la société américaine, les rappeurs manifestent aussi un intérêt et une dépendance croissante à toute une série de médicaments, comme le psychostimulant Adderall, les opioïdes Fentanyl et Percocet, ou l'anxiolytique Xanax¹. Certains dans les années deux mille dix, comme le rappeur Future, les citent abondamment dans le cadre de ce qui est ostensiblement un rap de drogués.

Les drogues, quelles qu'elles soient, ne quitteront jamais vraiment l'horizon des rappeurs. C'est d'ailleurs, en partie, sur le mythe de l'ancien dealer devenu star du rap que Notorious B.I.G., Jay-Z, 50 Cent, T.I. et bien d'autres (dont PNL en France) construisent leur carrière. Et dans les années deux mille, la conception, le deal et la consommation de cocaïne deviennent même le thème principal du rap, voire de genres à part entière, cocaine rap, crack rap, ou trap music, représentés par des personnes aussi diverses que Clipse, Young Jeezy, Rick Ross ou Gucci Mane².

GANGSTA VS. ALTERNATIVE RAP

Que l'on apprécie ou pas le rap dans ses déclinaisons gangsta, pornographique, misogyne ou pro-drogue, il faut admettre que la révolution, la vraie, est ici. Tout au long du xx^e siècle, des artistes afro-américains ont tenté de combattre leur statut d'inférieur par l'élévation spirituelle ou par la solidarité communautaire. Le jazz, par exemple, est passé en un demi-siècle d'un statut de genre sale,

1. LAUREN LEVY, « These Are the Drugs Influencing Pop Culture Now », *Vulture*, 6 février 2018.

2. « The History of Cocaine Rap: All White », *XXL Mag*, novembre 2006.

dépravé et anonyme, à une sorte de musique classique américaine, menée par des artistes habités, avides d'expérimentations et de palmes académiques. Ses valeurs et ses mythes, sont devenus ceux de la musique européenne, une musique sacralisée, sanctifiée, soucieuse de s'élever au-dessus des contingences de la vie quotidienne, et interprétée par de petits Mozart. Avec le gangsta rap, au contraire, le matérialisme fait une entrée fracassante dans un milieu musical traditionnellement idéaliste, doublé d'un individualisme qui n'est que l'aboutissement logique du « moi-je » au cœur du rap depuis les origines.

Ce « moi-je », certains ne manquent pourtant pas de s'en moquer, De La Soul en tête sur l'irrésistible single « Me, Myself & I ». À l'heure même où émerge le style gangsta, ces derniers proposent un autre hip-hop, un rap alternatif, un rap qui semblait se montrer plus positif et plus ouvert, avec les fleurs et le symbole « peace & love » qu'ils exhibent sur la pochette de leur premier album, un rap qui est aussi capable d'auto-dérision. Et ils ne sont 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, partagent cet esprit ouvert et positif.

Les gangsters aiment les sons simples et brutaux; ceux-là sont plus sophistiqués. Ils samplent essentiellement la black music; les rappers alternatifs faisant flèche de tout bois et s'essayant à tous les styles imaginables. Les premiers entrent dans les chaumières de l'Américain moyen; l'autre rap a les faveurs de la critique. Avec l'essor parallèle des raps gangsta alternatif, c'est comme si la musique de Public Enemy avait été séparée en deux. D'un côté, ceux qui n'en retiennent que la violence, la confrontation, la dangerosité, mais qui jettent aux orties l'engagement politique et la volonté d'édifier les masses. De l'autre, ceux qui empruntent à Chuck D et à ses compères leur conscience sociale et leur goût pour l'innovation musicale, mais qui préfèrent la fantaisie et le second degré aux messages trop directs.

Les Native Tongues aiment, à l'occasion, se moquer des gangsters et les parodier. Cependant, les deux registres sont loin d'être incom-

patibles. Ils sont plutôt les deux volets complémentaires du rap, son Yin et son Yang. Deux tendances qui cohabitent et s'opposent tout au long de l'histoire du rap : gangsta contre rap alternatif au début des années quatre-vingt-dix ; rap « bling-bling » contre hip-hop « conscient » à la fin de la même décennie ; rap sudiste populiste contre hip-hop underground expérimental dans les années deux mille. L'opposition rap gangsta/rap alternatif demeure une grille de lecture efficace, une classification qui s'impose dans la durée, même si elle est en partie artificielle.

Contrairement aux premières apparences, l'opposition entre ces deux raps n'épouse par exemple pas la géographie du hip-hop, avec les Native Tongues à New York et les rappeurs gangsta en Californie. Elle touche en fait toutes les scènes. La thématique gangster a d'abord émergé à l'Est, et elle y revient au milieu des années quatre-vingt-dix, quand s'y impose un rap de rue rude, puis le rap de mafioso de Raekwon, Nas ou Jay-Z. Et l'Ouest a ses propres rappeurs alternatifs, à Los Angeles avec Freestyle Fellowship et les artistes du Project Blowed, qui optent pour des expérimentations et une liberté formelle héritées 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 rappeurs gangsta ne proviennent pas du ghetto, et les adeptes de rap alternatif se sont pas tous issus de la classe moyenne afro-américaine. Del, par exemple, est le cousin de Ice Cube, qui a veillé au lancement de sa carrière et d'un premier disque aux antipodes de son propre gangsta rap. De même, plusieurs au sein du très arty Project Blowed avaient touché à la délinquance et fréquenté les gangs. Et plus tard au milieu des années quatre-vingt-dix, on apprendra que le duo phare du rap de rue à la new-yorkaise, Mobb Deep, sortira d'une école d'art.

STRAIGHT OUT THE JUNGLE

Des deux raps, l'alternatif était le plus ouvert sur d'autres musiques. Pourtant, il a été aussi celui qui a le mieux porté l'afrocentrisme, cet autre nom de la négritude, cette affirmation de l'identité noire, cette fierté black, cette révérence pour la terre-mère africaine, très souvent doublée d'une profession de foi Black Muslim, voire Five Percenter, ces branches hétérodoxes de l'Islam spécifiquement afro-américaines.

À l'origine, le hip-hop n'avait pas été un genre exclusivement afro-américain. Les Latinos ont joué un rôle de premier plan dans son développement, de nombreux Blancs ont investi ses disciplines non musicales, le graff notamment, et au début des années quatre-vingt, la scène new wave qu'il a côtoyée était en majorité blanche. Mais dans la décennie quatre-vingt-dix, le rap se recentre sur la communauté noire. Il nourrit alors une mentalité de citadelle assiégée, hantée par le souvenir d'un xx^e siècle où plus d'un Blanc avait vampirisé les innovations musicales des Afro-Américains.

Venu du Texas, Vanilla Ice est à l'origine un vrai rappeur, respecté par ses pairs, et à qui Def Jam avait même proposé un contrat. Cependant, c'est pour l'offre plus alléchante d'une major que ce Blanc opte, s'orientant à l'occasion vers un rap à la mode variété, jugé éminemment ridicule par le cœur de la communauté hip-hop. En dépit d'un bref mais immense succès vers 1990 avec « Ice Ice Baby », il deviendra un sujet de moquerie généralisée, 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 Noirs. 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 leurs liens forts avec un entourage noir que MC Serch et 3rd Bass ont bâti leur crédibilité, et dès leur premier album, ils s'en sont immédiate-

ment 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 réclamer 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 la communauté irlandaise pourtant blanche est intégrée. Et si Rick Rubin, les Beasties et 3rd Bass ne revendiqueront pas leur appartenance à la communauté juive, d'autres le feront à leur place, comme Blood of Abraham, ou plus tard SoCalled, Ephrème et Y-Love. Même en France, à tort ou à raison, le hip-hop est perçu comme la musique des banlieues, celles des enfants d'immigrés.

Le repli communautaire des années quatre-vingt-dix s'observe également dans les sons. Les influences européennes à la Kraftwerk, populaires du temps de « Planet Rock », s'effacent bien vite. L'ère de l'électro rap prend fin, hip-hop et musiques électroniques empruntant désormais des chemins séparés. Les flirts avec les guitares du hard rock, fréquents dans les années quatre-vingt, commencent à se faire rare. On sample le p-funk sur la côte Ouest, on aime le jazz côté Est, on réinvestit la soul au Sud, on s'essaye parfois au reggae ou on s'inspire du dancehall. Mais en tout lieu, en Amérique, c'est dans l'immense vivier des musiques noires que puisent en priorité les rappeurs.

Le début des années quatre-vingt-dix 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 d'A Tribe Called Quest. Mais elle est toute aussi centrale chez Gangstarr et Digable Planets. Certains font même plus que sampler du jazz, ils jettent 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, pour rivaliser avec les autres « musiques de jeunes » de l'époque (indie rock, metal, techno, etc.), 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

Alors que certains limitent le Golden Age à la fin des années quatre-vingt, d'autres le font durer jusqu'en 1996. Ces derniers n'ont pas forcément tort. Au début des années quatre-vingt-dix, en effet, le hip-hop ne cesse d'innover et de se réinventer. Il entre dans une période, idéale pour tout genre musical, où l'industrie du disque réalise son potentiel commercial mais, ne sachant pas encore l'appriivoiser, investit à tout rompre dans ses acteurs de base, les signent à tour de bras et leur donne carte blanche. Sans renoncer à lancer des artistes plus formatés comme Vanilla Ice ou MC Hammer, elle leur laisse les mains libres.

D'autres 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 six ans avant, qu'on s'affranchit pour de bon de la old school. Ce jugement n'est pas infondé non plus. À l'aube de la nouvelle décennie, le hip-hop, aidé par l'afflux d'argent et par du matériel sans cesse 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-lumière 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 « vrais » instruments 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 d'autres, comme DJ Quik, mais c'est après Dr. Dre qu'il domine le rap et qu'il renforce le règne de la West Coast, avec les rappers Snoop Dogg, Warren G, Nate Dogg, 2Pac, Coolio et de nombreux autres.

Pour désigner la nouvelle phase dans laquelle entre alors le hip-hop, certains parleront même de « Chronic Age ». Dr. Dre, pourtant, n'est que l'arbre qui cache la forêt. À New York également, d'autres producteurs contribuent à propulser le hip-hop dans une nouvelle époque. Large Professor, avec le fondamental premier album de Main Source, *Breaking Atoms*, affine par exemple la technique du « filtering », qui sera reprise et popularisée par d'autres, notamment Pete Rock, contribuant au son très « soulful » de ses disques avec CL Smooth, puis qui deviendra caractéristique de la plupart des disques majeurs du rap des années quatre-vingt-dix.

Les rappers ouvrent eux aussi de nouvelles pistes. Quelques années plus tôt, Rakim avait démontré qu'il n'était pas nécessaire de hurler au micro pour marquer les esprits. Certains, des héritiers directs, retiendront la leçon, 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 quatre-vingt-dix, ce qui importe aux rappers, c'est de lancer son style, 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 qu'une poignée, la dernière décennie du siècle voit se multiplier 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 quatre-vingt-dix où, quasiment chaque mois, sortaient

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 disque compact. Trop souvent, en effet, les rappeurs se sont sentis obligés d'exploiter les 80 minutes maximales du format CD, pénalisant 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 États-Unis, l'orientale et l'occidentale. Tim Dog, un rappeur de l'entourage des Ultramagnetic MC's, est celui qui ouvre les hostilités en 1991, avec un morceau au titre éloquent: « Fuck Compton ». À New York, en effet, certains ne riaient qu'à moitié de voir les rappeurs d'en face battre les inventeurs du hip-hop à leur propre jeu. Ce n'est cependant qu'à la fin de l'année 1993 que la côte Est répond pour de bon au triomphe du gangsta rap californien. Un an pile après que l'historique *The Chronic* semblait avoir consacré la suprématie californienne, New York s'apprête à reprendre sa couronne. Sortis coup sur coup en novembre 1993, deux albums magistraux vont battre le rappel.

Enta da Stage et *Enter the Wu-Tang* ont 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 Clik et le Wu-Tang Clan. Ils partagent 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 qu'a été Boogie Down Productions, New York peaufine 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, un hip-hop souvent qualifié de « hardcore ».

Après les coups de boutoir de Black Moon et du Wu-Tang Clan, la renaissance new-yorkaise est consacrée en 1994 par deux autres albums capitaux, exhibant tous les deux un enfant sur leurs pochettes, les classiques *Illmatic* de Nas et *Ready To Die* de Notorious B.I.G. Moins visibles, de nombreux autres disques consacrent le réveil de la capitale du rap, par exemple *The Sun Rises In The East*, de Jeru the Damaja, dont le titre même proclame la supériorité de la côte Est. Et 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*, et confirme ainsi que leur quartier du Queens, celui de Marley Marl, d'Onyx et de Nas, est plus que jamais la place forte du hip-hop. En 1995, sortent également les premiers solos du Wu-Tang Clan, ceux d'OJ' 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 renouvellent à chaque fois.

La confrontation entre East et West Coast aurait pu se contenter d'être une belle histoire d'émulation artistique. Cependant, elle allait finir mal. Très mal même. Dans le drame, la violence et le meurtre. Car cette rivalité, largement mise en scène par les médias, n'était pas qu'une question de folklore. À l'arrière-plan, il y avait des enjeux de gros sous et des entrepreneurs aux dents longues. À l'Ouest, le sulfureux Suge Knight dirigeait Death Row Records, le label de Dr. Dre, Snoop Dogg et Tha Dogg Pound. À l'Est, Sean Combs (le futur Puff Daddy) venait de fonder Bad Boy Records.

Et au milieu des années quatre-vingt-dix, chacun tente 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. Les deux hommes défendant leurs poulains, les incidents se multiplient entre les deux écuries, des plus anodins (attaques verbales, chansons et vidéos moqueuses) aux plus dangereux (fusillades). Autrefois amis, 2Pac et Biggie sont dorénavant 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 1996 ; et six mois plus tard, en Californie, ce fut au

tour de Notorious B.I.G. d'être abattu. Les crimes sont, à ce jour, toujours inexpliqués. Mais pour beaucoup, la rivalité des deux rappeurs était en cause.

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 avait commencé dès le milieu de la décennie quatre-vingt, par le meurtre de Scott LaRock, de Boogie Down Productions, peu après la sortie de *Criminal Minded*. Mais il s'amplifie considérablement dans les années quatre-vingt-dix. Big L, l'un des rappeurs new-yorkais les plus doués de son temps, est abattu 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. Ce carnage touche l'Est, l'Ouest, mais aussi le Sud, le label Cash Money de la dangereuse ville de La Nouvelle-Orléans, notamment, battant tous les records par le nombre de ses rappeurs assassinés. L'hécatombe ne cessera en fait jamais. Jusqu'à nos jours, des talents aussi variés que Soulja Slim, Mac Dre, Proof, The Jacka, Bankroll Fresh, XXXTentacion, Nipsey Hussle et Pop Smoke, entre autres, ont périés sous les balles.

NIGGAMORTIS

Le rap des années quatre-vingt-dix a été créatif et exaltant, mais il a également été éminemment glauque et ténébreux. La violence, la rhétorique gangsta, l'apologie du crime, la noirceur du rap de rue, les atmosphères malsaines et les sons lourds ont eu raison de l'ambiance festive qui dominait au début des années quatre-vingt. De phénomène de mode prisé par les branchés, le hip-hop semble être devenu son exact opposé, une sous-culture infréquentable, 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*¹. Jouant à outrance de la provocation et de l'auto-caricature, il s'est mué en un genre méprisé et sulfureux.

1. SIMON REYNOLDS, *Bring the Noise*, Faber & Faber, 2008, p. 23.

Chez certains, cette parenté avec le hard rock va au-delà de l'analogie. Dans les années deux mille, on voit même le producteur et rappeur Juicy J, l'un des deux membres clé de Three 6 Mafia, arborer des t-shirts à l'effigie du vieux groupe de metal anglais Iron Maiden... Dès le milieu de la décennie quatre-vingt-dix, ce la Three 6 Mafia joue d'ailleurs à l'envi des effets gothiques, des thèmes malsains et des références à l'occultisme chers au heavy metal, qu'il partage avec d'autres groupes de la scène de Memphis, et qui auront encore une immense influence dans les années deux mille dix. Même chose au Nord, à Cleveland, avec des Bone Thugs-N-Harmony que les premiers accusent d'être des plagiaires, mais qui rencontrent un succès plus immédiat avec leur g-funk chanté/rappé, en contraste avec leur imagerie morbide, remplie de squelettes et de têtes de mort.

Le rap d'outré-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 en 1994 la tête d'affiche de ce nouveau type de rap, avec l'album *6 Feet Deep/Niggarmortis*. Bien d'autres, cependant, portent les mêmes couleurs, sans partager nécessairement leur sens de l'humour et de la dérision. Dès la fin des années quatre-vingt, on repère cette fascination pour la mort, l'hémoglobine, l'aliénation mentale et les serials killers chez les Californiens d'Insane Poetry, ou chez des Texans allumés comme les Geto Boys et Ganksta N-I-P. À la même époque que Gravediggaz, l'Insane Clown Posse, Twiztid, les Flatlinerz, Esham et Brotha Lynch Hung explorent les mêmes veines, puis après, Spectre ou Necro. Plus tard encore, ces thèmes imprègneront les sorties des collectifs Odd Future et Raider Klan, prouvant que l'horrorcore est une mouvance pérenne dans le hip-hop.

Toujours en marge, toujours dans cet esprit comic books ou cinéma de série Z, le hip-hop traverse aussi, vers la fin des années quatre-vingt-dix, une phase science-fiction. Au contact du vieil afrofuturisme de Sun Ra et George Clinton, et de l'esprit millénariste de la fin du siècle, certains, comme 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 et apocalyptique, parfois peuplé d'aliens. Ces soubresauts du rap le plus sombre de la décennie quatre-vingt-dix sont importants. Toutefois, ils n'intéressent souvent que l'underground et les connaisseurs. Car au même moment, c'est sur une tout autre voie que s'engage le rap grand public.

BLING BLING

Chaque genre musical a connu un jour son lendemain de fête, sa gueule de bois. Pour le rock ce fut, dans les années soixante-dix, le naufrage du rêve hippie dans la drogue, dans l'arrivisme et dans l'individualisme. Pour le rap, ce fut la seconde moitié de la décennie quatre-vingt-dix. Commercialement, les dernières années du siècle furent encore juteuses, les ventes du hip-hop atteignant des sommets autour de 1998, allant jusqu'à dépasser, aux États-Unis, celles du rock et de la country. Pourtant, après dix années de frénésie et de folle créativité, le rap semble marquer le pas, esthétiquement, au moment précis où, à la suite des 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, se livrant dans le même temps au deal de drogue pour arrondir ses fins de mois. Et c'est 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 est un excellent MC. Mais plus que cela, il a aussi été un redoutable opportuniste. Il a su, le long de sa carrière, s'afficher auprès des artistes importants du moment, Notorious B.I.G. et DJ Premier au début, quand il s'agissait d'assoir sa crédibilité, Eminem, Timbaland, Missy Elliot, UGK, Lil Wayne et beaucoup d'autres, plus tard. Il sample 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, et exaltée par le hip-hop du Sud, qui prend alors son essor : celle du rap tape-à-l'œil de nouveau riche, celle de l'entrepreneur noir 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 affirmant à qui mieux mieux son goût pour le champagne Cristal, Jay-Z est le représentant de cette nouvelle ère où, à force de se proclamer individualistes et vénaux, ou de s'exhiber dans de belles voitures, les rappeurs finissent par devenir de véritables capitalistes.

Notre homme, en effet, est aussi un business man. À l'heure de son premier album, contre toute attente, Jay-Z refuse l'offre d'une maison de disques, Payday, et préfère monter sa propre structure, Roc-A-Fella. Il pense, à raison, être assez compétent pour assurer seul sa promotion. Surtout, il sait qu'en supprimant les intermédiaires, l'argent de son succès ne reviendrait qu'à lui.

Monter un label indépendant n'est pas une idée neuve, loin de là. Mais pour Jay-Z, comme pour d'autres, il n'est plus seulement question de garder le contrôle artistique ou de se détacher des préoccupations mercantiles. Il s'agit, bien au contraire, de faire de l'argent, un maximum d'argent. Cette stratégie le conduit loin, à la tête du label hip-hop le plus prestigieux, Def Jam, en 2004. Et ses aventures ne se limitent pas à la musique. Tout au long de sa carrière, le rappeur investit dans de multiples activités, sport, champagne, parfums et plateformes de streaming (Tidal). Le hip-hop parachève ainsi le travail entamé des décennies plus tôt par Berry Gordy avec Motown Records. Il permet aux Noirs de se substituer aux hommes d'affaires blancs qui, souvent, ont dicté leurs conditions et capté l'essentiel du profit.

GET RICH OR DIE TRYIN'

Des entrepreneurs noirs étaient présents dès les débuts du rap dans les années quatre-vingt, Sylvia Robinson bien sûr, Russel Simmons, ou James Prince de Rap-A-Lot. Cependant, beaucoup de managers aux visages pâles 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 de N.W.A. Toutefois, davantage d'artistes hip-hop sont ensuite 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 disques, le collectif de Staten Island a changé les règles du business. Il a su fixer ses conditions à l'industrie, négociant des contrats solo avec plusieurs labels pour ne pas mettre tous ses œufs dans le même panier. Plus tard, les mêmes lanceront des produits dérivés, des jeux vidéo par exemple, ainsi que la ligne de vêtements Wu-Wear, une initiative que d'autres acteurs du rap reprendront à leur compte, Jay-Z avec Rocawear, Russel Simmons avec Baby Phat, Puff Daddy avec Sean John, 50 Cent avec G-Unit Clothing, pour n'en citer qu'une poignée.

Marques, sponsors, publicité et commerce sont des mots qui vont bien aux rappeurs. Ces derniers ont concouru, 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 une success story du rap à la fin des années quatre-vingt-dix, en s'appuyant sur trois principes : 1 – offrir aux fans de base ce qu'ils demandent le plus, du gangsta rap violent, vulgaire et démagogique ; 2 – limiter les coûts de production des albums par le design sommaire et pittoresque de la société de graphisme Pen & Pixel 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, No Limit aura un succès tel qu'une peinture

comme Snoop Dogg figurera pour un temps à leur catalogue, et leur influence sur les générations futures sera indéniable.

Le monde des affaires lui-même, ouvre les bras à celui du rap. Il y reconnaît des pratiques innovantes, celles liées par exemple au street marketing, dont il s'inspire pour vendre des produits parfois étrangers au monde de la musique. C'est ainsi qu'une personnalité comme Steve Stoute, qui a présidé au succès de Will Smith et de Nas, est devenu un grand gourou du marketing, sollicité par Reebok, McDonald's, Coca-Cola et d'autres pour relancer leurs marques. Son principe, c'est que vendre une culture, un état d'esprit, un sentiment d'appartenance, est plus puissant que de vanter un produit pour ses seules qualités objectives. Sa conviction, née de sa propre expérience, c'est que l'émancipation des Afro-Américains passe par l'économie et l'entrepreneuriat, et que la culture hip-hop peut en être le canal¹.

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'affaires s'efface. Des patrons de labels se lancent dans une carrière de rappeur, comme Master P ou Puff Daddy, tandis que les rappeurs affichent gaillardement leur réussite, comme 50 Cent, la grande star du rap du début des années deux mille, qui ira jusqu'à intituler son album *Get Rich or Die Tryin'* (deviens riche ou meurs en essayant), ressuscitant 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, ça veut dire aussi abandonner quelques principes et s'affranchir de l'orthodoxie hip-hop. Alors que le rap, depuis la fin des années quatre-vingt, n'a fait que s'affirmer comme genre à part entière, il emprunte maintenant le chemin inverse et s'ouvre

1. STEVEN STOUTE, *The Tanning of America, How Hip-Hop Created a Culture that Rewrote the Rules of Economy*, Gotham Books, 2011.

à nouveau, comme l'indiquent quelques disques emblématiques de la fin de la décennie quatre-vingt-dix.

En 1996, avec l'album *The Score*, les Fugees connaissent un succès planétaire en cuisinant à la sauce rap de grands standards de la variété internationale comme 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 décroisonner, et de s'aventurer sans retenue dans le R&B ou le reggae. Quelque 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, comme chez Puff Daddy qui, au grand dam des fans, ira jusqu'à recycler le « Kashmir » de Led Zeppelin avec la complicité du guitariste du groupe de hard rock, Jimmy Page sur « Come With Me ». Ces titres n'ont pas tous la même valeur. Mais tous montrent que le hip-hop, à l'heure de son triomphe commercial, est prêt à ouvrir grand ses fenêtres.

Le *SupaDupaFly* de Missy Elliott est un autre disque important de ces années-là. Poursuivant le travail déjà mené auprès de la chanteuse Aaliyah, le producteur de génie Timbaland pare l'album de sons iconoclastes, et néanmoins irrésistibles, qui font de lui, à égalité avec Pharrell Williams et Chad Hugo des Neptunes, le producteur phare de la variété américaine des années deux mille. Pendant ce temps Missy Elliott, ni castratrice, ni femme-objet, ni oie blanche, offre aux rappeuses une place originale dans le hip-hop, que même Roxanne Shanté, MC Lyte et Queen Latifah n'avaient su vraiment conquérir dix ans plus tôt. Elle ouvre ainsi la voie aux excentricités futures d'une Nicki Minaj, et elle consacre, pour le meilleur et pour le pire, la fusion entre le hip-hop et le R&B.

Quelques années plus tôt, à la fin des années quatre-vingt, la défiance dominait encore entre ces deux émanations majeures de la musique afro-américaine. Du côté du R&B, on proclamait la supériorité des « vrais » instruments sur les samples et sur les sons synthétiques du hip-hop, et on s'horrifiait de la brutalité du rap. Tandis que Prince s'en prenait aux rappeurs, comme précisé plus haut, Public

Enemy, sur « Bring The Noise », accusait la variété black de ne plus véhiculer que des clichés et de trahir la cause noire¹. Si les médias dans leur ensemble avaient du mal à appréhender le rap, ceux qui le rejetaient le plus violemment étaient les radios noires ou la grande chaîne de divertissement afro-américaine, BET, qui promouvait au contraire une musique sage et aseptisée².

Dans le même temps, pourtant, des passerelles avaient été jetées entre les deux. À partir du « new jack swing » de Teddy Riley, à la fin des années quatre-vingt, la variété afro-américaine a commencé à intégrer les sons et les trouvailles hérités du hip-hop. Et dans le rap même, les feulements féminins forcés de ce R&B moderne, que De La Soul et RZA dénigraient sous le nom de « rap & bullshit », se faisaient de plus en plus entendre sur les disques de rappeurs à succès comme Notorious B.I.G., 2Pac et Jay-Z. Cette tendance ne fera que s'accroître. Et à terme, à la fin des années deux mille, des stars comme Kanye West et Drake exploieront davantage les thèmes intimes 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 coups d'Auto-Tune, une technologie popularisée par le Floridien T-Pain, et bientôt omniprésente dans le rap grand public du nouveau siècle.

À l'heure de son triomphe, le hip-hop se différencie de moins en moins de la variété afro-américaine, il se confond avec la pop internationale. À cet égard, emblématique est le destin de Black Eyed Peas, un honnête groupe de rap alternatif de la fin des années quatre-vingt-dix, devenu une énorme machine variété dance une décennie plus tard, sortant d'immenses tubes comme « I Gotta Feeling » en collaboration avec des gens tels que le DJ star David Guetta. Au cœur de ces flamboyantes années deux mille, les grands artistes hip-hop, Jay-Z, Kanye et d'autres, ne sont d'ailleurs même plus des stars du rap. Ce sont des stars, tout court. Des people, que l'on voit courir les défilés de mode, les émissions de télé-réalité ou être reçus à la Maison Blanche.

1. « A Brief History of Rap and Bullshit: Drake », Plug One, 17 juin 2010.

2. SOREN BAKER, *The History of Gangster Rap*, Abrams Image, 2018, pp. 45-47.

Les rappers s'embourgeoisent, ils s'éloignent des fondamentaux du hip-hop, ils quittent le ghetto. Il arrive même qu'ils deviennent des stars de télé et de cinéma. L'exemple le plus évident est celui de Will Smith, l'ancien rappeur de DJ Jazzy Jeff & the Fresh Prince. Mais d'autres encore réussissent la même reconversion, comme l'ex-N.W.A. Ice Cube. Lord Jamar des Brand Nubians, jouera dans *Oz* et *Les Sopranos*, on verra Sticky Fingaz d'Onyx dans *Blade* et *The Shield*, Ice-T dans *New York Unité Spéciale* ou Method Man dans *The Wire*. Eminem et 50 Cent joueront leurs propres rôles dans *8 Mile* et *Get Rich or Die Tryin'*. 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 innombrables. Pour tout rappeur, devenir acteur est 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 sort un single intitulé « I Used To Love H.E.R. ». Il nous y raconte 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 révèle, à ceux qui ne l'avaient pas encore deviné, le nom de cette muse déçue : elle s'appelle « hip-hop ».

À cette époque, le futur Common n'a pas encore rencontré le succès grand public. Il demeure, pour quelques années encore, un artiste pour les puristes. Ce titre, cependant, anticipe et prépare la vogue du rap « conscient » de la fin des années quatre-vingt-dix, un rap porté par Mos Def, Talib Kweli, The Roots, entre autres, et qui se veut l'exact contraire de la variété rap bling-bling qui triomphe alors. À l'agression, ce hip-hop-là préfère 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 subtile.

Le hip-hop « conscient » est le contraire du rap bling-bling, mais il est aussi son double. L'un est une sorte de gangsta rap installé et rutilant, dépourvu de la hargne initiale. L'autre est une résurgence du rap afrocentriste des Native Tongues (Mos Def, d'ailleurs, y était affilié), mais sans l'humour ni la fantaisie. Si l'un s'acoquine avec le R&B, l'autre jette des ponts avec la « nu soul » portée par Erykah Badu, D'Angelo et Me'Shell Ndegéocello, avatar tardif de la soul d'autrefois. Les deux raps, en fait, sont la manifestation d'un même phénomène : le vieillissement du hip-hop, de son public, de ses acteurs. Pendant que les uns se complaisent dans le confort kitsch et le mauvais goût du parvenu, les autres veulent offrir davantage de substance à des fans qui ont passé l'âge de s'extasier sur des histoires de gangsters.

La conviction du rap « conscient » est, qu'au milieu des années quatre-vingt-dix, avec le rap de gangster, l'affrontement entre les deux côtes et les meurtres de 2Pac et Biggie, l'histoire du hip-hop avait mal tourné, et qu'il est alors 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 le partagent. À l'aube des années deux mille, au-delà même de ce mouvement, une forte nostalgie traverse tout le hip-hop.

Auprès du grand public, cette nostalgie s'illustre vers 1997-1998 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 break-dancers, comme quinze années plus tôt. Dans l'underground, elle se manifeste par l'essor des Californiens d'Ugly Duckling, ou 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 ramènent tout droit à Downtown Manhattan, au début des années quatre-vingt, quand le hip-hop était un art d'avant-garde qui n'avait pas encore divorcé des musiques électroniques.

D'autres encore veulent revenir aux fondamentaux pour mieux régénérer le hip-hop et le rendre à nouveau respectable. Avec le

temps, la starification des rappeurs et l'évolution des techniques musicales a relégué les DJs au dernier rang, loin derrière les MCs et les producteurs. Les « turntablists », cependant, ces DJs virtuoses, ces génies du scratch (Invisibl Skratch Piklz, X-Ecutioners, Beat Junkies, pour les plus emblématiques), cherchent à renouer avec les expériences ludiques et l'esprit de compétition des premiers as des platines, faisant de la manipulation des vinyles un art à part entière, que certains font remonter, dans un souci de légitimité, aux travaux de compositeurs tels que John Cage et Pierre Schaeffer.

INDEPENDENT AS FUCK

Le triomphe du rap clinquant et nouveau riche de la fin des années quatre-vingt-dix, ne reste pas sans réponse. Mais pour permettre aux autres activistes hip-hop 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 1986 à 1995, il faut reprendre le chemin de l'underground. Il faut revenir au premier temps du hip-hop enregistré, quand il était porté par des labels autonomes, sans lien avec les majors du disque. En marge d'un rap triomphant diffusé en boucle sur MTV, s'ouvre alors l'ère du rap indépendant.

C'est New York, le berceau du hip-hop, qui pose les fondements du rap indé. C'est là que se structure la communauté des « backpackers », ces puristes du rap dénommés ainsi à cause des sacs à dos (backpacks) dont beaucoup sont équipés. C'est là, au beau milieu de la décennie quatre-vingt-dix, que le concept s'affirme et s'idéologise, qu'une 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. Et aussitôt, celui-ci devient un asile pour les talents cachés et les marginaux du rap¹. Les Cenobites, MF Doom, les Juggaknots, les Arsonists, Scienz of

1. « Fondle'Em commenté par Bobbito Garcia », 90 BPM, 1^{er} mars 2003.

Life, MF Grimm et Cage, entre autres, y sortent plusieurs maxis, tous bientôt cultes et collectors.

Ce n'est pourtant pas de Fondle'em que surgiront les Dieu 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 disques, que sortira le 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. À 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 orthodoxes 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 Los Angeles aussi qu'apparaît le collectif rap indé par excellence, les Living Legends : issus de plusieurs groupes culte californiens (Log Cabin, 3 Melancholy Gypsies, Mystic 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. Et au Midwest, autre place forte de ce hip-hop underground, se distingue le rappeur Slug ainsi que son label, Rhymesayers, l'une des plus influentes structures indépendante du pays.

Tous ces gens, et tant d'autres encore, composent la première constellation rap indé. Ce sont eux qui, à la fin des années quatre-vingt-dix, font vivre ce hip-hop « do it yourself », vivant à l'écart des majors, soutenu 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 dossier¹. Mais avec le temps, d'autres générations apparaissent, emmenant plus loin cette posture underground, comme avec Anticon.

À l'origine, ce label basé en Californie, mais regroupant des artistes de toute l'Amérique du Nord, marche sur les traces de Company Flow. Il exploite la veine abstraite et 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 Blancs, et qui finira avec des artistes comme Why, ou des affiliés comme le Canadien Buck 65, par renouer avec les musiques folk et rock privilégiées par leurs semblables, ou par défendre comme Sage Francis une idéologie « straight edge » (pas d'alcool, pas de drogue, voire pas de sexe) issue du punk hardcore des années quatre-vingt.

Cependant, par nature, par idéologie même, les rappeurs indépendants n'ont souvent dû se contenter que d'une considération critique. Leurs figures les plus respectées, comme MF Doom, J Dilla, Madlib et d'autres, ont bénéficié des égards de la presse, des puristes et des plus avertis, mais ils ont rarement connu le succès commercial. Ils ont laissé à d'autres le soin de dominer le rap des années deux mille.

1. T-LOVE, WILSON E., GLASER M., PATEL J., « Inside the Earth », *The Source*, juin 1997.

LA TROISIÈME CÔTE

Ces nouvelles stars proviennent elles aussi, pour une large part, de labels indépendants, Rap-A-Lot, No Limit ou Cash Money, et elles sont également à l'avant-garde des mutations du rap. Mais plutôt que de s'adresser aux intellectuels, aux esthètes et aux puristes, ceux-là, les rappers des états du Sud, ceux de l'ancienne Amérique esclavagiste, visent 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 quatre-vingt. À peu près en même temps, se développa le hip-hop de Houston, représenté par les Geto Boys. Chacune à sa manière, ces deux scènes annoncent les formes à venir du rap sudiste : côté floridien, une musique dansante, festive, libidineuse et dotée d'une forte tonalité électronique ; côté texan, un gangsta rap paroxystique et dérangé. Cependant, malgré la notoriété de leurs groupes pionniers, elles demeurent longtemps en marge. Dès 1989, Willie D. se plaint du dédain qu'a alors New York pour le rap de sa ville : « la côte Est ne passe pas nos morceaux, je veux savoir ce qu'il se passe [...], tout le monde sait que c'est à New York que ça a commencé, alors qu'on arrête cette histoire d'ego »¹.

En 1992, avec le succès phénoménal de son hip-hop rural, le groupe Arrested Development formule déjà l'idée d'un rap du Sud distinct et autonome. Speech, le leader, n'est pourtant qu'à moitié sudiste, et malgré son rap identitaire, sa musique se distingue encore bien peu du hip-hop alternatif défendu au Nord par les Native Tongues. Ce n'est qu'après que l'attention des fans se tourne pour de bon au-delà de la ligne Mason-Dixon (la frontière qui avait séparé les deux belligérants de la Guerre de Sécession), avec le succès critique de la scène d'Atlanta représentée par Outkast, Goodie Mob et leurs producteurs d'Organized Noise.

Symboliquement, Outkast annonce l'ascension du Sud en 1995, au cours d'un épisode fameux des *Source Awards*, la cérémonie de récompenses organisée par le magazine phare du hip-hop. Alors qu'en plein cœur de l'affrontement entre les côtes Ouest et Est,

1. GETO BOYS, « Do It Like A G.O. », *Grip It! On That Other Level*, Rap-A-Lot, 1989.

le duo d'Atlanta reçoit sous les huées le prix du meilleur nouvel artiste, l'un de ses membres, André 3000, lance, après avoir blâmé l'esprit étriqué de l'assistance, un prophétique: « Mais c'est ainsi, le Sud a quelque chose à dire¹ ».

Indépendamment de cet épisode, Outkast est, incontestablement, l'un des groupes les plus importants de l'histoire du rap. 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. Album après album, le duo d'Atlanta surprend, se réinvente, se surpasse, passant d'un rap de « playa » (de « player »: joueur, branleur) sous influence new-yorkaise, mais enrichi par un esprit soul typiquement sudiste, au mélange des genres invraisemblables de *Stankonia*, puis au succès planétaire du tube « Hey Ya ». Leurs compères de Goodie Mob ne connaissent pas la même réussite, en tout cas pas avant que Cee-Lo ne triomphe avec le single « Crazy », au sein du duo Gnarls Barkley. Mais ils font preuve de la même créativité, notamment sur un excellent premier album, *Soul Food*. Après ces deux groupes et leurs amis producteurs d'Organized Noize, Atlanta deviendra un nouvel épice pour le rap, qui finira par supplanter New York et Los Angeles.

Grâce à eux et quelques autres, le Sud ne sera plus ignoré. Dès la fin des années quatre-vingt-dix, et sur toute la décennie deux mille, aidés par leur talent, par leur originalité et par une industrie du disque qui pense avoir déniché la nouvelle poule aux œufs d'or, presque tous les rappeurs qui comptent sont sudistes, qu'ils viennent d'Atlanta (Ludacris, Lil Jon, T.I., Young Jeezy, Gucci Mane), de La Nouvelle-Orléans (Master P, Juvenile, Mystikal, Lil Wayne), du Mississippi (David Banner), de Miami (Trick Daddy, Trina, T-Pain), de Houston (Slim Thug, Mike Jones, Paul Wall, Chamillionaire), voire de Virginie (Missy Elliott, Timbaland, Clipse, les Neptunes), si l'on considère que cet état est au Sud. Les exemples sont innombrables...

Le succès est tel qu'en 2002, de 50 à 60 % des singles présents dans les charts hip-hop proviennent du Sud, comme le note Roni Sarig

1. RONI SARIG, *Third Coast: Outkast, Timbaland, and How Hip-Hop Became a Southern Thing*, Da Capo Press, 2007, p. 134.

dans son ouvrage sur le rap du Sud¹. Même les vétérans du Texas et du Tennessee, qui vivaient autrefois en marge du hip-hop, ont profité de cet engouement et rencontré sur le tard un succès public, comme Eightball & MJG et Three 6 Mafia à Memphis, ou encore UGK à Port Arthur, un duo dont l'un des membres, Bun B, devient l'invité obligatoire de tout album rap qui compte dans les années deux mille.

DEFINITION OF REAL

Ce sont les gens de Goodie Mob qui baptisèrent « Dirty South » le rap venu du sud avec un morceau de leur premier album, *Soul Food*². Ce Sud sale, pourtant, n'allait pas ressembler à la musique imprégnée de spiritualité révélée alors par le groupe d'Atlanta. Très loin de là.

Certes, les thèmes religieux ne sont jamais loin dans le vieux Sud chrétien et bigot, comme l'ont souligné les titres d'albums importants comme le *Diary Of A Sinner* (journal d'un pécheur) de Petey Pablo et le *Baptized In Dirty Water* (baptisé dans l'eau sale) de David Banner. Cependant, comme autrefois le bluesman Robert Johnson, les rappeurs locaux semblent avoir conclu un pacte avec le Diable et choisi la voie du péché. À Houston, à Atlanta, à Memphis, ou à La Nouvelle-Orléans avec les labels No Limit et Cash Money, on donne plutôt dans la débauche, le vice et la démesure. Le gangsta rap est le registre le plus prisé par les rappeurs venus du Sud, lesquels évoluent souvent dans un univers plus dangereux et plus ghettoisé encore que leurs compères des côtes Est et Ouest.

C'est d'ailleurs parce qu'il voulait fuir la violence de sa ville d'origine, La Nouvelle-Orléans, que Master P s'établit un temps en Californie, au début des années quatre-vingt-dix. Mais là-bas, il constate que ce que le public de base du rap recherche chez les disquaires, indifférent aux prescriptions de la critique, ce sont les

1. *Ibid.*, p. 14.

2. GOODIE MOB, « Dirty South », *Soul Food*, LaFace, 1995.